

Desdobramentos das linguagens artísticas: Diálogos interartes na contemporaneidade

Bene Martins & Joel Cardoso
Organizadores

**Programa de Pós-graduação em Artes
(PPGARTES-UFGA)**

DESDOBRAMENTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS:
Diálogos interartes na contemporaneidade

Bene Martins & Joel Cardoso
Organizadores

Programa de Pós-Graduação em Artes
(PPGARTES-UFPA)

Belém/2020

Bene Martins & Joel Cardoso
Organizadores

DESDOBRAMENTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS:
Diálogos interartes na contemporaneidade



DESDOBRAMENTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS:

Diálogos interartes na contemporaneidade

Bene Martins & Joel Cardoso

Organizadores

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Valzeli Sampaio

Vice-coordenador

Orlando Maneschy

Coordenador do Mestrado Profissional em Artes

Áureo de Freitas

Comissão Editorial

Valzeli Figueira Sampaio

Orlando Franco Maneschy

Giselle Guilhon Antunes Camargo

Liliam Cristina Barros Cohen

José Afonso Medeiros Souza

Áureo Déo de Freitas Júnior

Comitê Científico

Presidente da Comissão

Bene Martins (UFPA)

Joel Cardoso (UFPA)

Lúcia Gouvêa Pimentel (UFMG)

Maurílio Andrade Rocha (UFMG)

José Afonso Medeiros (UFPA)

Gerson Luiz Roani (UFV)

Maria Aparecida Donato (UFRJ)

Márcia Duarte Oliveira (USP)

Luiz Guaracy Gasparelli Júnior (FeMASS-RJ)

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual:

Bene Martins e Joel Cardoso

Revisão: Joel Cardoso e Bene Martins

Capa: Pérola Martins

Catálogo: Larissa Lima

Ilustrações e fotos dos próprios autores

Toda forma de arte, porém, nasce e vive de acordo com suas leis particular. Quando as pessoas falam sobre as normas específicas ao cinema, fazem-no em geral em comparação com a literatura. Na minha opinião, é extremamente importante que a interação entre cinema e literatura seja explorada e exposta o máximo possível, para que as duas atividades possam, afinal, se separar e nunca mais voltem a ser confundidas. Em quais aspectos a literatura e o cinema são semelhantes e correlatos? O que os une?

Acima de tudo, a liberdade única de que desfrutam os artistas de ambos os campos, de escolher os elementos que desejam em meio ao que lhes é oferecido pelo mundo real, e de organizá-los em sequência. Esta definição pode parecer por demais ampla e genérica, mas ela me parece abranger tudo o que há de comum entre o cinema e a literatura.

(Andrei Tarkovski)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

D449d Desdobramentos das linguagens artísticas [recurso eletrônico]: diálogos
interartes na contemporaneidade / Bene Martins & Joel Cardoso,
organizadores. 1. ed. ampl. — Belém: Programa de Pós-Graduação em
Artes/UFPA, 2020.

Inclui bibliografias.

ISBN 978-85-63189-69-1

Modo de acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

1. Cinema. 2. Cinema e linguagem. 3. Arte e pesquisa. 4. Cinematologia. I.
Martins, Bene, org. II. Cardoso, Joel, org. III. Título.

CDD 23. ed. – 791.43

SUMÁRIO

Apresentação: "Falar é existir de modo absoluto para o outro" <i>Bene Martins e Joel Cardoso</i>	08
Apresentação desta edição <i>Bene Martins e Joel Cardoso</i>	11
Belém, 1960 em um dia qualquer <i>Advaldo Castro Neto</i>	14
A interrelação da música e do elemento sonoro com a imagem no curta-metragem "Dias" <i>Alessandra Nunes Bezerra e Josiclei de Souza Santos</i>	29
O cinema, as novas tecnologias e Carlos Reichenbach (1945-2012): o ator principal da rede social de cinema na internet brasileira <i>Ana Cláudia Melo</i>	41
Elementos da tragédia clássica em <i>Poderosa Afrodite</i>, de Woody Allen <i>Bene Martins e Fábio Lima</i>	53
As Janelas da Alma não têm grades, e mesmo se tivessem... <i>Cecília Barriga</i>	64
O espectador cinematográfico na Belém dos anos de 1920 <i>Eva Dayna Felix Carneiro</i>	77
Memória e ficção: o desejo do fim da história na poética do cinema <i>Fernando Arthur de Freitas Neves</i>	91
O discurso de progresso da região amazônica no documentário/ficção <i>Iracema, uma transa amazônica</i> (1974) <i>Geovane Silva Belo</i>	104
Teatro, imagem e vanguarda no filme <i>Vestido de Noiva</i> <i>Joel Cardoso e Luiz Guilherme dos Santos Jr</i>	121
<i>Mãos de Outubro</i>: memórias, saberes e identificações culturais no cinema paraense <i>John Fletcher</i>	142
Intermedialidade: cinema, teatro e as outras cenas de Guimarães Rosa <i>Luiz Claudio Vieira de Oliveira</i>	156
Jacques Tati, ou a catástrofe da modernidade <i>Luiz Nazario</i>	172
Polissemias estéticas no filme <i>Imagens de Palermo</i>, de Wim Wenders <i>Renata Aguiar Rodrigues e Simone de Oliveira Moura</i>	190

Nevers e Hiroshima: a alinearidade híbrida e trágica em *Hiroshima, Mon Amour*
Rodrigo Otávio Maroja Barata 197

Pina: uma análise da dança-teatro de Pina Bausch retratada no cinema
Rosana Lobo Rosário e Marina Alves Mota 203

Irmãos e/ou rivais: os diálogos intersemióticos de amor e ódio entre cinema e teatro.
Saulo Alexandre Picanço Sisnando 216

Quando a palavra se faz areia: interfaces entre cinema e literatura, no filme *Areia* de Caetano Gotardo e no poema *modinha* de Cecília Meireles
Ysmaille Ferreira de Oliveira e Ysthéfane Ferreira Oliveira 226

DOSSIÊ:

CINEMA E OUTROS POSSÍVEIS CONTRAPONTO

Cinema, educação e culturas Amazônidas
Marco Antonio Moreira e Bene Martins 241

O título deste texto é uma imagem
Berta Teixeira 254

Aspectos relacionados à música no filme *Um dia qualquer*
Wagner Alonso e Joel Cardoso 271

Arte na tv paraense: história e percursos empreendidos até o programa *circuito*
Ana Paula e Joel Cardoso 286

SOBRE OS AUTORES 301

APRESENTAÇÃO

"FALAR É EXISTIR DE MODO ABSOLUTO PARA O OUTRO"

**Bene Martins
Joel Cardoso**

A citação que usamos para abrir o trabalho é de Frantz Fanon – pensador da Martinica, marcado por sua ascendência africana e que viveu no século passado – e, de início, nos coloca no jogo do dialogismo que marca a presença do homem no mundo moderno. Na ciranda dos textos, dos discursos, das falas, somos o que o olhar do outro alcança ou nos permite ser. Nós mesmos, entrecruzando imagens e discursos, somos, invariavelmente, textos entre textos. A complexidade das tendências atuais que pontuam o universo da criação nos obriga a um pensar e repensar contínuo, tanto do passado como do presente, mas e principalmente, como ambos se inserem no contexto da modernidade.

Os estudos intersemióticos, fundamentais na recepção da obra de arte, para além dos processos interdisciplinares, não se preocupam apenas com os processos de comparação, transposição ou mera tradução. Eles, aguçando a nossa sensibilidade, buscam as especificidades dos signos e contrapõem maneiras diferenciadas de leitura dos textos nos processos de recepção. Assim, ampliam sobremaneira a nossa capacidade de reflexão. A leitura, isto é, a recepção de qualquer texto, converte-se, quando se efetiva, imediatamente em um ato de releitura, de conexão e de religação com um vasto repertório textual, seja ele atual ou rememorado.

À luz da contemporaneidade, as fronteiras que delimitam o universo das artes se tornam, por um lado, cada vez mais tênues, mais indefinidas e, por outro, paradoxalmente, põem em evidência especificidades que permitem caracterizar com mais precisão os traços identitários que distinguem as expressões artísticas. Reflexos de inquietações permanentes para quem lida com o universo da Arte, os trabalhos, ora reunidos, ampliando a dimensão e a mediação simbólica do ser humano, traduzem diversas tendências que, ao longo da trajetória das ideias, ganharam relevância no âmbito da história, da teoria e da crítica das linguagens estéticas. Eles, tímida ou corajosamente, traduzem o pensamento e o posicionamento de seus autores. Foram elaborados para que concordemos ou não com eles. Este é o intuito dessa coletânea. Queremos registrar, no entanto, que a responsabilidade integral em relação aos textos

selecionados e aqui apresentados cabe unicamente aos respectivos autores que assinam os trabalhos.

Com o avanço tecnológico, interferindo em todas as modalidades artísticas; com o trânsito ininterrupto que, mesmo à nossa revelia, se trava entre as linguagens da arte; com o dialogismo cada vez mais intenso que se instaura entre as diversas áreas do saber, do conhecimento humano; com o inevitável questionamento ao passado histórico, questionamento este que se estende aos cânones pré-estabelecidos, o fazer artístico e, conseqüentemente, a análise desse fazer artístico evidenciam uma crise, talvez, uma crise sem precedentes. Crises, no entanto, geram movimentos, tiram-nos de zonas confortáveis, nos impelem para outras margens, por assim dizer. As reflexões teóricas e críticas, frutos da necessidade de acompanhar os rumos da produção artística que se conectam ao saber científico, mas, sobretudo, a necessidade premente de entender, de explicitar, emergem quase que concomitantes ao nascimento das próprias obras, do próprio desenrolar dos acontecimentos. Embora mais condescendentes e até mais tolerantes, com o passar do tempo, à medida que vamos nos especializando, tornamo-nos, também, receptores mais exigentes e mais reflexivos. Obras modernas ou, mesmo do passado, merecem sempre uma revisão analítica. E o nosso olhar, nesse momento, vem marcado pelo leitor do presente.

A partir de aportes interdisciplinares, o presente compêndio, que ora vem a lume, reúne artigos de pesquisadores das diversas linguagens do universo da Arte e teve sua gênese sob pórticos das aulas que, prazerosamente, eu, Joel Cardoso e Bene Martins, ministramos, por dois anos consecutivos, a disciplina *Intitulada Literatura, Cinema e outras Artes*, para o Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências das Artes, da Universidade Federal do Pará.

Os textos, ora apresentados, reunindo artigos de mestrandos e professores da casa e alguns convidados, versam, na sua maioria, sobre temas relacionados à dramaturgia, à arte cinematográfica e às correspondências que se instauram entre as diversas modalidades artísticas. Em foco, temáticas locais e universais são tratadas sob óticas diversas, de acordo com a abordagem crítico-teórica de cada autor.

As reflexões, debates e discussões, algumas calorosas, que empreendemos, em conjunto, à época, tendo como ponto de partida a Literatura e seus incontáveis desdobramentos e incursões tanto nas artes quanto nas ciências, deram motivação à origem e elaboração deste livro, cujos artigos, na sua quase totalidade, advieram de

análises de temas e discussões apresentados pelo corpo discente. Para complementar, ao conjunto agregamos, outros artigos de pesquisadores convidados.

Falar, voltando à abertura do texto, é se deixar queimar nas chamas das paixões. Falar é se mirar no espelho e se conhecer, se reconhecer e ao se esmiuçar, se estranhar, se denunciar, se horrorizar. Falar é se apresentar, se re-(a)presentar. Falar é sempre se aventurar no emaranhado das ideias, que nos abarcam, nos contradizem, nos autenticam. Falar é, quase sempre, se entregar à ferocidade do furacão. Que os textos aqui reunidos nos falem; que eles falem aos outros. E, falar por escrito, registra, talvez, o irreversível compromisso com as leituras e releituras advindas destas e de outras falas. Que estes textos, cumprindo seus propósitos – comparativa ou intersemioticamente –, nos traduzam; que veiculem suas mensagens; que, sacudindo o marasmo, nos estimulem, a partir deles, a continuar no caminho da pesquisa, da análise, da reflexão. Se conseguirmos isso, a presente edição cumpriu, mais que um mero objetivo imediato, a sua intencionalidade.

APRESENTAÇÃO DESTA EDIÇÃO

Bene Martins & Joel Cardoso

REAPRESENTAÇÃO DE PESQUISAS EM ARTE: reflexões e considerações preliminares

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo na própria encruzilhada de sua etimologia: ‘sapientia’: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.

Roland Barthes

Se, como queria Bachelard, “a ciência não corresponde a um mundo a descrever”, mas, sobretudo, (...) “a um mundo a construir”, no universo da arte, de forma similar, estamos todos nós artistas, pesquisadores e estudiosos ao leme de um mesmo barco à procura de rumos, de portos em que possamos (embora sem segurança) ancorar. Seguimos em procura de alternativas para as incontáveis perguntas que, como docentes, como pesquisadores, como artistas, nos angustiam. Questionamentos que ensejamos compreender, que incorporam gritos e denúncias que não podemos calar. Buscamos, ao mesmo tempo, entender, aprender com um passado artístico-cultural, legado imprescindível, e, paralelamente, a refletir sobre ele. Se criar é ousar, quebrar paradigmas, burlar deliberadamente normas pré-estabelecidas, representa, também, saber-se inserido em um contexto que nos abarca, nos redimensiona, e, inegavelmente, nos oprime. Sofremos a “angústia da influência” a que se referia Harold Bloom. Ao lado da história, a crítica das Artes nos ajuda norteia os passos que movimentam o universo da criação. Em sendo das Artes, temos como nosso objetivo maior criar, construir, ousar através do nosso trabalho, ao lado do reconhecimento almejado, paralela e

ambiciosamente, deixar ponderações significativas, que, minimamente, nos represente no porvir.

Pesquisar é partir do que se conhece para o que se almeja conhecer. É sempre, nesse sentido, um caminhar sobre areias movediças, um tateante transitar por rumos desconhecidos, um salto no abismo. Em um mundo caótico em que a Arte busca, incorporando novos parâmetros (alguns absolutamente questionáveis), a todo custo se auto afirmar, pesquisar sobre arte é, de certo modo, ter coragem para abdicar das velhas medidas (ou, pelo menos, relativizá-las) e se aventurar pelo emaranhado de proposições que se nos apresentam. É, sobretudo, arriscar-se. Entre o racional e o emocional, os artistas buscam incessantemente um equilíbrio nem sempre encontrado. Pesquisar, para além do ousar, é aventar hipóteses que, ao longo do percurso, podem ser confirmadas ou refutadas.

Pois é com essa compreensão de que pesquisar é buscar interpretações outras sobre o já estabelecido ou sobre o novo e, ainda, compreendendo o cinema como campo de conhecimento em artes, que a publicação de 2012 veio a público. Nesta versão 2020, e-book, acrescentamos um *Dossiê: Cinema e outros contrapontos possíveis* com quatro artigos. O primeiro texto de Marco Antonio Moreira e Bene Martins, *Cinema, educação e culturas amazônidas*, contesta a maneira estereotipada que determinados filmes reforçam posicionamentos sobre as culturas amazônidas e recomenda que é necessário refletir e elaborar propostas para outro tipo de cinema que perceba a necessidade de entender as realidades amazônidas e contribuir para novas interpretações sobre suas diversidades. O segundo texto, de Berta Teixeira, indaga sobre o papel das artes na educação. Afirma não acreditar mais nas artes, mas ao final do texto, narra uma bela experiência que teve com seus alunos, assistindo a um filme, o que demonstra que, por mais que fiquemos decepcionados com o estado das artes ou com os descasos com a área, não há como viver sem tais experiências estéticas. O terceiro texto, *Aspectos relacionados à música no filme Um dia qualquer*, de Wagner Alonso e Joel Cardoso. Indo na contramão de alguns posicionamentos de críticos da época, os autores reafirmam a importância da música no filme de Líbero Luxardo. O quarto, *Arte na tv paraense: história e percursos empreendidos até o programa circuito*, de Ana Paula Andrade e Joel Cardoso, apresenta, além de uma breve trajetória em relação às emissoras de TVs no Estado do Pará, a surgimento e a trajetória do Programa *Cirucito*, na TV Cultura do nosso estado.

De maneira que a publicação de 2012 trouxe ao público resultado do Seminário *Interfaces palavra e imagem* ministrado por nós, para os mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. A proposta foi a de desenvolver, conforme ementa, Estudos das relações entre palavra e imagem. Intersemioses palavra-imagem: Cinema, TV, quadrinhos, fotonovela, teatro, vídeo, hipermídia. As especificidades da linguagem literária e suas relações com as outras artes. Todos os participantes do seminário escreveram artigos sobre diversas temáticas, que foram anteriormente publicados em livro impresso. Para evitar a endogenia da publicação, convidamos autores outras, da UFPA e de outras instituições. Nesta versão atualizada de 2020, trazemos a versão integral da publicação anterior, agora em *e-book*, ampliada com dossiê: *Cinema e outros possíveis contrapontos*. A inclusão do dossiê vem a propósito da demanda por estudos dessa natureza e atende ao anseio, principalmente, de nossos estudantes do curso *Bacharelado em Cinema e Audiovisual*, da UFPA, além de pesquisadores e amantes dos temas da cinematografia. O dossiê, além de trazer textos de professores e estudantes do PPGARTES, inclui textos de pesquisadora externa.

BELÉM, 1960 EM UM DIA QUALQUER¹

Advaldo CASTRO NETO
advaldocastro@uol.com.br

Um Dia Qualquer, a cidade De Belém e intertextos

Em 1961, enquanto soldados soviéticos construía o Muro de Berlim, Yuri Gagarin tornara-se o primeiro homem a ir ao espaço, dando início à corrida à lua, anunciada pelo então presidente americano John F. Kennedy, assassinado dois anos depois. No Brasil, Jânio Quadros assumia e renunciava a presidência e, a 7 de setembro, João Goulart tomava posse como novo presidente. Em meio a esses acontecimentos, Líbero Luxardo (1908 – 1980) filmava *Um dia qualquer* (1962), primeiro longa-metragem integralmente produzido no Pará.

Luxardo, um paulista de Sorocaba, cidade do interior paulista, em 1939, se estabeleceu em Belém do Pará, local que escolheu para realizar o sonho de produzir filmes na Amazônia e onde viveu a maior parte de sua vida: permaneceu por estas plagas tropicais por 41 longos anos. Ao desembarcar na cidade, trouxe consigo seu filme mais elogiado, *Alma do Brasil* (1932), dirigido em parceria Alexandre Wulfes, sócio na empresa FAM (Filmes Artísticos Mato-grossenses), produto resultante de sua estada pelo Mato Grosso. Além de *Alma do Brasil*, *Caçando Feras* (1936), uma comédia, trouxe, na bagagem, o documentário *A luta contra a morte* (1937) e *Aruanã* (1938), misto de documentário e ficção, exemplares representativos de suas realizações.

Em Belém, o “cineasta da Amazônia”, como chegou a ser chamado na capital, antes de produzir o primeiro longa-metragem da e na região, filmou alguns curtas. Caiu nas graças do líder político local e, por este motivo, foi chamado para produzir documentários de propaganda política do então interventor federal de Belém, Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, de quem se tornou amigo e por quem foi levado à carreira política. Líbero realizou, ainda, três longas-metragens na região, antes de falecer de um câncer de próstata, em 02 de novembro de 1980. São eles: *Marajó barreira do mar* (1965), *Um diamante e cinco balas* (1967) e *Brutos inocentes* (1974).

Tudo nos leva a crer que, Em *Um dia qualquer*, o cineasta pretendeu fazer tão somente uma homenagem à cidade que o acolhera. Filmou uma crônica original de um

¹ Trabalho apresentando à disciplina *Literatura, cinema e outras artes*, ministrada pelos professores Dr. Joel Cardoso e Dra Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

dia qualquer do cotidiano da cidade, a partir da andança do protagonista da narrativa por uma Belém pacata, mas, nem por isso, menos atraente e convidativa. Assim, nesse *dia qualquer*, ou melhor, num desses “dias” quaisquer, Carlos, interpretado pelo ator Hélió Castro, após a morte da esposa, angustiado com a perda de sua amada, passa a caminhar, meio a esmo, por lugares de uma cidade em que tudo remete ao seu amor perdido, levando-o, em *flashbacks*, à rememoração de encontros e passeios com sua esposa Maria de Belém (interpretada pela atriz Lenira Guimarães).

No passeio do protagonista, cúmplice e seduzido, o espectador também caminha por diferentes locais que são tópicos da sociedade belenense da época. O filme se inicia com o enterro da esposa de Carlos, Maria de Belém, que, ao dar à luz, falece junto com a criança. O cenário, então, é o cemitério da Soledade, localizado na Rua Serzedelo Corrêa, próximo às duas praças que também servem de cenário ao filme: a da República e a Batista Campos. Como num círculo vicioso, o local onde o casal se conhecera é, também, o mesmo em que se “despendem”. Logo ao entrar no carro à saída do velório, em direção a sua residência, o viúvo relembra o primeiro encontro com a amada, justamente no cemitério da Soledade. À época, o cemitério ocupava uma quadra toda arborizada, com palmeiras, com as tradicionais mangueiras - que sempre caracterizaram Belém - e com árvores nativas.



Após o *flashback* do primeiro encontro, corta-se para o interior do automóvel que o conduz ao seu apartamento, pondo em evidência o percurso pelas tradicionais avenidas Presidente Vargas e Nazaré, no coração de Belém.



Em casa, a desolação de Carlos aumenta ao encontrar na poltrona da sala o material de crochê com o qual a esposa confeccionava roupinhas para a chegada do primeirxo filho do casal. Seu olhar minucioso percorre o apartamento: trata-se, no caso, de uma câmera subjetiva que joga com o espectador, fazendo-o *ver* através dos olhos do ator, que, exteriorizando o seu estado de espírito, nos torna, como espectadores, cúmplices.

A câmera age como se fosse os *olhos* do espectador. Cada integrante do público tem a impressão de que está *dentro* da cena – e não simplesmente vendo os fatos como um observador oculto. [...] Planos subjetivos, como esses, agregam impacto dramático à narrativa (MASCELLI, 2010, p. 21).

E é exatamente esse clímax que se quer com a técnica da câmera subjetiva, afinal, o personagem se encontra absorto, triste e desolado com o falecimento da esposa. Sobre a mesa, um porta retrato com a fotografia da esposa o deixa mais atordoado. Ouve a voz da amada dizendo que nem a morte extinguirá o amor de ambos. Mais uma lembrança lhe vem à memória, agora, o segundo encontro. Nele, ela conta que irá ao Mosqueiro, o pai a espera do outro lado da rua. Por isso, tudo é rápido, a personagem parte tão logo se encontram. O nome da protagonista ainda não é revelado.

O amor: visão platoniana

A tônica do enredo (como, por extensão, das nossas vidas), sem dúvida, é o amor. Este algo tão abstrato, indescritível e metafísico que inúmeros seres se quedaram e ainda fará tantos outros pensarem, sentirem, ouvirem e se expressarem nas mais diversas linguagens.

Platão, em *O Banquete*, por intermédio do discurso relativo ao amor proferido por Aristófanes, fala de uma natureza primitiva da raça humana em que não havia tão somente dois sexos, mas três; este terceiro seria o *andrógeno*, formado pelos sexos masculino e feminino.

No todo, os homens eram redondos, com o dorso e com os flancos como uma bola. Possuíam quatro mãos, igual número de pernas, dois rostos perfeitamente iguais num só pescoço bem torneado, e uma única cabeça com os rostos dispostos em sentido contrário, quatro orelhas, dois órgão genitais e tudo o mais pelo mesmo modo (PLATÃO, 2001, p. 46).

Os movimentos desses seres eram circulares, isto é, eles andavam em círculos, girando, e, com seus oito membros para a locomoção, eram bem rápidos. E mais, eram fortes e vigorosos. “E por serem dotados de coragem ser par, atacaram os próprios deuses” (PLATÃO, 2001, p. 46). A punição dada a essa espécie humana foi dividi-los ao meio. Duplicaram o que era unicidade. De um só ser, foram criados dois. Esse foi o meio eficaz dado por Zeus a este ato insolente: enfraquecer o ser que, após sua divisão, ficou, permanentemente, em busca por essa reordenação de ser incompleto, isto é, buscando a reunificação dos dois seres.

Seccionados, desse modo, os corpos, cada metade sentiu saudades da outra, e procurando ambas a sua parte, estendiam reciprocamente os braços, estreitavam-se, no anelo de se fundirem num só corpo, do que resultou morrerem de fome e inanição, pelo fato de nenhuma parte querer fazer nada separada da outra (PLATÃO, 2001, p. 47).

Nesse discurso, vê-se claramente a ideia de *alma gêmea* relacionada ao amor, que, com suas duas partes separadas, tem ciência de que se completam e, portanto, buscam se encontrar. O amor, segundo tal concepção, seria essa incessante *busca* pela cara-metade.

Segundo Aristófanes (Platão), o amor pelo outro seria algo inato à natureza humana. É o amor que restabelece essa natureza primitiva do homem em querer relembrar, retornar, querer ser dois seres num só. Somente dessa forma esse homem pode completar sua natureza humana: juntando-se à sua outra metade.

de dois passeis a ser um só, para que enquanto viverdes possais estar sempre juntos como se fôsseis apenas um e, depois de mortos, no Hades, não sejais dois, porém um morto apenas, por haveres tido morte comum (PLATÃO, 2001, p. 49).

Isso é, na realidade, o que procuram todos os amantes: viver juntos, voluntariamente enclausurados em si até mesmo após a morte, o amor *eterno*, amor que nem mesmo a morte separa, ou divide, ou talha, tal qual a voz ouvida por Carlos em sua elucubração à mesa da sala de jantar. Não se trata de uma vivência conjugada nos moldes morais da sociedade terrena, já que ultrapassa a lógica imediata. No discurso de Aristófanes, o amor é a saudade desse todo que um dia foi seccionado em duas partes distintas. Assim, a vida humana tem como objetivo único a busca e o encontro dessas partes divididas. “Nossa espécie só poderá ser feliz quando realizarmos plenamente a finalidade do amor e cada um de nós encontrar o seu verdadeiro amado, retornando, assim, à sua primeira natureza.” (PLATÃO, 2001, p. 50).

O amor de Carlos e Maria de Belém busca mostrar a existência de ambos conjugada em um único ser. Foi o encontro casual do cemitério que rearranjou ou uniu as partes de ambos, há tempos seccionadas e que vagavam uma em busca da outra. Somente com o encontro a existência de ambos poderia ter sua completude. Porém, Maria de Belém morre e Carlos, cumprindo sua sina, volta, *em um dia qualquer*, a vagar em busca de sua metade perdida.

OUTROS ASPECTOS: A LITERATURA, A CIDADE, AS FESTIVIDADES

Outra recorrência intertextual à significância do signo do amor representado em *Um dia qualquer* é a canção de Paulo André e Ruy Barata, *Carta Noturna*, que reentoa o caráter dos encontros e despedidas amorosos:

Sei, meu amor que o amor é se dar
E sei que **o partir é a raiz do voltar**
Volta depressa que a noite se vai
Volta nas dobras da estrela que cair
Volta no vento, veleiro do mar
e mata essa dor que não queres matar
(BARATA, Ruy)

Se *o partir é a raiz do voltar*, não é à toa que o filme remete a uma busca incansável e, de antemão, perdida. Não à toa, também, que, no final do filme, ou seja, no final desse *dia qualquer* na cidade, Carlos é atropelado pelo loteação e fenece por ter, sem a sua amada, a existência seccionada, dividida, compartimentada.

A década de 1960 é o momento de eclosão de variados movimentos de contracultura, de emancipação sociocultural, de um grito de liberdade existencial, que trouxe ao debate inúmeras questões relativas ao lugar da mulher na sociedade, à sexualidade, a partir do surgimento de mecanismos contraceptivos. Surgiam os Beatles, o primeiro transplante de coração era realizado. Enfim, passava-se não só por uma efervescência cultural, mas por mudanças de paradigmas tanto científicos quanto sociais. Velhos tabus eram quebrados a custo de muita luta, que não se restringiu ao século XX, pois a data da comemoração do Dia Internacional das Mulheres, remonta ao episódio das 129 operárias mortas em Nova Iorque pela polícia local, como ato de repressão ao movimento grevista feminista, ocorrido no dia 8 de março de 1857.

A sequência que mostra a ida do casal protagonista a Mosqueiro, ao contrário do que pensam alguns críticos, analistas e acadêmicos – alegando que a cena não tem conexão com o filme ou enredo – é o momento ideal para que se revele outro tipo feminino representado no filme. Tipo feminino contrário ao exteriorizado pela protagonista, esta, caracterizada como moça de família, “feita pra casar”, segundo as anotações feitas para a personagem no próprio roteiro de Líbero para o filme. Tal mulher se enquadra dentro das regras morais estabelecidas pelo pensamento da época: submissão ao marido, prendada, boa dona de casa e educadora dos filhos. Marlene (a atriz Maria de Belém) representa o tipo feminino liberal, emancipado, principalmente se levarmos em consideração a época em que o filme foi feito.

Em *Um dia qualquer*, estes tipos femininos diferenciados não transitam ou compartilham o mesmo espaço e o mesmo tempo. O filme apresenta a mulher modelar, um tanto reprimida, ainda submissa, a familiar dona-de-casa, com uma reputação a zelar, portanto, uma mulher que não frequenta “certos” locais, não evidencia comportamentos que desabonem a sua conduta. Ela sempre aparece ao lado do namorado em locais públicos, locais em que não é recomendável, ou aceitável, a ostentação de momentos mais íntimos.

Esta outra mulher, a que foge às regras, é retratada em quatro momentos: 1. na cena de Darlene, personificando uma moça “avançada”, que faz um *strip-tease* para o companheiro do momento à luz do dia a céu aberto, numa estrada deserta.





2. Na cena da zona do meretrício: local em que as mulheres se oferecem, ostensivamente, aos homens que transitam pela área. 3. Na sequência que retrata o terreiro de macumba: a atriz Conceição Rodrigues interpreta uma jovem que recebe uma entidade e, em transe, dança e se despe em público. E, ainda, 4. nas cenas fortes em que uma jovem *gazeta* aula acompanhada do irmão. A personagem ingere bebida alcoólica e dança sensualmente em um bar localizado na praça, em plena madrugada. A esta transgressora, que se “insinua”, a cena do estupro funciona como se fosse um “corretivo”.

Um Dia Qualquer reproduz imagens femininas do modelo instituído numa Belém que, apesar de ter sido sacudida anos antes (década de 1910-1920) por tipos irreverentes, facilita pensar na exclusão dessas *insubmissas*. E quando estes tipos aparecem (a jovem *striper*) são punidos com violência (o estupro praticado contra a jovem que extravasava sua sensualidade num espaço público, na madrugada) (ÁLVARES MIRANDA, 1995, p. 25).

Outro aspecto relevante para análise intertextual refere-se à menção dos locais onde transcorre a narrativa: alguns desses locais significativos desapareceram e outros ainda figuram como pontos referenciais da cidade que conhecemos nos dias atuais. Aspectos considerados identitários da cultura amazônica paraense tomam a cena.

Assim, vemos a Praça da República e a manifestação do boi-bumbá; o mercado do Ver-O-Peso e a venda das ervas que compõem o tradicional banho de cheiro para os festejos de São João; o círio de Nazaré nas ruas da capital paraense, retratando a fé religiosa do povo se não em contraste, pelo menos fazendo um contraponto com outra manifestação sociocultural: o culto às entidades no terreiro de macumba, com seus batuques característicos. Enfim, percebe-se o sincretismo religioso e cultural da sociedade relacionado à cidade, ao local, ao regional.



Boi-Bumbá (Pça. da república)

Banho de Cheiro (Ver-O-Peso)



Círio de Nossa Senhora de Nazaré



Terreiro de Batuque / Macumba

A força da imagem cinematográfica se revela em outras formas de expressão artística. Como exemplo, lembramo-nos das representações do banho de cheiro na literatura. Eneida de Moraes, na crônica *Banho de Cheiro* reaviva, com graça e lirismo, a memória dessa tradição em Belém. Antes da fórmula, a narradora situa sua relação com os santos juninos: não tem intimidade com São Pedro ou Santo Antônio; mas em relação a São João, afirma: “de São João sou velha e dedicada amiga”. E, então, dá a receita:

Tomai de uma lata de banha bem limpa. Dentro dela, com bastante água jogai folhas, raízes, madeiras cheirosas da Amazônia que, raladas, esmagadas – verdes pela juventude ou amareladas pela velhice – darão, depois de fervidas, um líquido esverdeado, com estranho perfume de mata virgem. [...] Nossos aromas, primitivos, agrestes, são fruto da floresta e, com eles, naturalmente nossos avós índios também se perfumavam [...] Eis as plantas necessárias ao banho da felicidade [de cheiro]: catinga de mulata, manjerona, bergamota, pataqueira, priprioca, cipó catinga, arruda, cipoíra, baunilha (só uma fava) e corrente. Deixai ferver e ferver muito. Depois – ah depois... – deixai esfriar e está pronto o vosso banho de São João, que deve ser tomado à meia noite de 23 de junho para abrir as portas de todas as venturas. São João ajudará (MORAES, 1989, p. 70).

Entre outros locais é, tradicional e principalmente, no Ver-o-Peso o ponto onde se encontram todos os ingredientes para o famoso banho de cheiro. Assim conta liricamente Eneida, talvez a nossa cronista maior, e assim demonstra cinematograficamente Luxardo. Nos *flashbacks* de Carlos, encontramos as imagens construídas liricamente pela crônica literária. Em ambas as formas de representação estão presentes o dia de São João, em meio a esse dia da feira, que é o dia de banho de cheiro na cidade. Naqueles tempos, a cidade, já às vésperas da festa, acordava com seu ritmo distinto, marcada por ares festivos, com as ruas todas enfeitadas, viam-se bandeirinhas multicoloridas a se espalharem e os trabalhos voltados à tradição do festejo ao Santo. Tempos em que “podíamos ser compadres e comadres, primos, noivos, tudo que escolhêssemos em parentesco, porque o dom das fogueiras juninas é criar e ampliar novas famílias, formar laços até então inexistentes”. (MORAES, 1989, p. 72).

Embora as práticas da tradição possam ter mudado, ainda permanece viva a herança de se banhar com o “chero cheroso”, especialmente, na época junina. O cinema, como memória dessas práticas socioculturais, reconta, recupera, revive não só uma tradição cultural e social de uma época, mas dialoga com o público da época e de hoje – tanto os mais novos, que não detêm essa memória visual da época e de certos lugares

não mais existentes, quanto os “contemporâneos” ao filme – trazendo à luz da história a própria história.

No caso de *Um dia qualquer* é nítida a imagem representativa dessa história passada que dialoga com a história do presente, concatenando esse presente ao tempo que, de certo modo, serviu de alicerce a ele. Entre as manifestações socioculturais, podemos, também, observar, questões de cunho tecnológico e político de uma época, época que se relaciona com a nossa atualidade no modo de se analisar um acontecimento, que, à época, estava na ordem do dia, como fato consumado. Entretanto, o diálogo das personagens acerca do tema não se esgota na mesma proporção. O exemplo a que nos referimos é a ida do homem à lua. A cena se dá quando o casal protagonista, Carlos e Maria de Belém estão no ônibus a caminho do Museu Emílio Goeldi. Dentro do lotação, divagam, numa conversa informal, sobre o homem ir à lua, a partir de uma manchete no jornal do ano de 1961².



A manchete diz “Americanos e soviéticos empenhados em atingir a lua” e o diálogo entre o casal refere-se ao fato:

- _ Está preocupado? – diz, Maria de Belém.
- _ Não, por quê? – retruca Carlos;
- _ Acho você com ar esquisito.
- _ Quer saber o que é? O noticiário no jornal; por mais que evite, não consigo desviar minha atenção à notícia.
- _ Meu Deus! Dentre em breve brigaram por causa da lua.
- _ Isso é que é vil tem tanta coisa por fazer em nosso mundo e já se preocupam em ocupar a lua.
- _ E não vivem no mundo da lua?

² O filme foi rodado em 1961 e durou quase um ano para ser produzido.

- _ Quem? Eles? Qual, meu amor... Tudo é ambição, megalomania. Quando desaparece um demônio de um lado do mundo, surge outro do lado oposto.
- _ Você acha que eles vão fazer uma base na lua?
- _ Quem sabe!? Ninguém os compreende; e pensar que sempre falam em benefício dos humildes, em nome do povo.
- _ O que me preocupa, Carlos, é que eles estão destruindo o amor e o perdão no seio da humanidade.
- _ E se ocuparem a lua, destruíram o romance na terra.
- _ O pior, meu amor, é a falta de sinceridade.
- _ Querida, eu penso que talvez não saiba explicar, mas creio honestamente que jamais haverá paz no mundo.
- _ Carlos, eu tenho medo.
- _ Medo? É natural. Olha aquela mulher..., que pensamentos terá ela? Ninguém sabe.
- _ Deve está preocupada. Você sabe. Problemas em casa, tudo está tão caro e difícil.
- _ É. É bem possível mesmo.
- _ Coitada. Parece preocupada com os filhos
- _ Talvez.



E, antes de descerem do coletivo, em *off*, a voz da personagem sobre a qual eles divagavam, imaginando o que ela estaria pensando, resmunga pra si que não pode falhar sua mandinga para acertar no jogo do bicho.

Os cientistas foram pra lua
 não puderam lá ficar
 Deus quando fez a lua
 não foi pra ninguém morar
 não foi pra ninguém morar
 Deus quando fez a lua
 não foi pra ninguém morar
 (MESTRE LUCINDO).

Tanto os versos do mestre, quanto o diálogo da cena do filme traduzem um pensamento, um registro que não deixa de ser histórico, retratando uma maneira de se ver e de pensar uma época de dentro e não de fora dela. A discussão da viagem do homem à lua estava se dando, ainda, em sintonia com a época de *Um dia qualquer*. O homem orbitou no espaço em 1961, com o soviético Gagarin. Vivia-se, então, um tempo em que a geopolítica não estava mais “engajada” com o poder bélico – visto que esta corrida, depois, atingiu estágios capazes de aniquilar vencedores e vencidos, acabou por se transmutar como eixo central dessa maratona. Agora, a disputa era apenas pelo espaço, isto é, no centro da cena, ainda e apenas, a tecnologia – capaz de inúmeras traquinagens poderosas. De ambos os discursos emerge a questão política do fato. Afinal, por que, após a ida do homem à lua, em 1969, com o americano Neil Armstrong, jamais novamente um homem pôs os pés por lá? Existem até mesmo nos nossos dias “teorias da conspiração” que argumentam, por A + B, que nunca o homem foi à lua. Sem que se entre no mérito das controvérsias suscitadas, a pergunta de 'por que jamais o homem voltou à lua?' se torna, no contexto do filme em análise, pertinente.

Como se frisou, o período da Guerra Fria, que se caracterizou por uma bipolaridade do poder econômico-político entre URSS e EUA, engendrou, paralelamente, uma corrida pelo desenvolvimento tecnológico. Dessa maneira, cada uma das potências buscava, à época, a supremacia nos avanços tecnológicos. A ida do homem à lua era uma questão importante para os Estados Unidos, uma vez que a União Soviética já havia conquistado orbitar um homem no espaço. Mas, se pensarmos que ao espaço, o homem só não voltou, como continua a orbitá-lo, e a “infectá-lo” com as mais numerosas engenhosas máquinas a procura de algo, já com a lua, o mesmo não se deu. Jamais um homem voltou a pisá-la, tampouco deseja isso novamente. Perguntamo-nos: por quê? Por não ter “nada” que interesse à humanidade? Interesse em que sentido?

Essa é uma questão que requer um aprofundamento maior, um debruçar-se do tamanho de sua complexidade, o que escapa ao propósito deste artigo. Entretanto, a questão foi levantada por ter sido, em certo sentido, abordada no filme de Líbero. E, aqui, o interesse é tão somente o de evidenciar mais este aspecto sociocultural de uma Belém dos anos 60 levantado pelo filme.

À guisa de conclusão

Cumpramos registrar que o filme de Líbero Luxardo, como narrativa, como retrato subjetivo – e, portanto, pessoal – de uma época, como reflexo e registro de aspectos culturais historicamente demarcados, tem – e isso é inegável – sua validade artística. Como qualquer outro texto, o filme está aberto a inúmeras possibilidades de interpretação, dependendo, inclusive, da intencionalidade inicial do receptor em relação à obra, isto é, da sua pré-disposição em relação ao filme. Os defeitos, se os quisermos arrolar, se quisermos enveredar para esse lado da questão, são muitos. Mas a película, vista no contexto em que foi produzida, no contexto em que se insere, tem, inegavelmente, o seu valor. Afinal, o texto fílmico é, como obra de arte, uma obra aberta, sujeita, permanentemente, à intervenção do receptor, refém do jogo que se instaura entre o texto (filme) e o leitor (espectador).

Este último [leitor ou destinatário] é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. Filmes que retomam filmes, quadros que dialogam com outros, propagandas que se utilizam do discurso artístico, poemas escritos com versos alheios, romances que se apropriam de formas musicais, tudo isso são textos em diálogo com outros textos: intertextualidade (WALTY, Ivete).

Cientes de que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64), é no sentido que Júlia Kristeva deu ao termo *texto* que nos propusemos interpretar *Um dia qualquer*, quer dizer, procuramos inserir o texto fílmico num contexto múltiplo e intertextual, pondo em evidência um diálogo do filme com o seu contexto histórico, político e cultural, mostrando de que forma o filme, levando sempre em conta a época, dialoga com os diferentes aspectos da cidade, uma cidade ainda em 'preto e branco', localizada histórica e geograficamente.

REFERÊNCIAS

ÁLVARES MIRANDA, Luzia. "O espaço e o tempo n'Um dia qualquer". In: *Asas da Palavra – 100 anos de cinema*. Belém: Unama, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. Trad. Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus, 2010.

MORAES, Eneida. *Aruanda / Banho de Cheiro*. Belém: SECULT, FCPTN, 1989.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes, Belém: EDUFPA, 2001.

WALTY, Ivete. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=442&Itemid=2, acessado em 07/06/12.

A INTERRELAÇÃO DA MÚSICA E DO ELEMENTO SONORO COM A IMAGEM NO CURTA-METRAGEM “DIAS”³

Alessandra Nunes BEZERRA
orkideanegra@ymail.com

Josiclei de Souza SANTOS
josicleisouza@yahoo.com.br

Este trabalho apresenta uma análise do curta-metragem *Dias*, um filme que lida com problemas que poderiam acontecer em qualquer cidade. No entanto, a metrópole do filme, Belém, está localizada entre rios e florestas, como é comum a muitas cidades da Amazônia. A análise irá se concentrar em uma leitura que leva em conta não só a narrativa visual, ou o diálogo, mas, sobretudo o elemento sonoro, como condutor da narrativa, onde a trilha sonora e até mesmo os sons da diegese são comunicadores de sentido, em uma relação de diálogo com as imagens.

Fade In (Introdução)

A arte sempre esteve presente na vida do ser humano, como busca de uma espécie de compensação e ultrapassamento dos limites do mundo em que vivemos. Ela parte do existente em direção ao campo ficcional da possibilidade. No dizer de Baudrillard (1992), esta dinâmica da arte a colocaria como um simulacro de nossa realidade, uma incessante busca de preencher uma falta inerente ao humano e experienciar um devir para além do real. Desse modo, estabelece-se entre o sujeito e a arte uma relação de complementariedade e ao mesmo tempo de ausência que é própria dos signos. E, neste encaixe, percebemos no ato da criação artística um processo cognitivo e expressivo que, apesar de não possuir um compromisso pedagógico direto com a realidade, a toma como referencial, num movimento dialógico de representação e desconstrução-acentuado (BAUMAN, 1998, p. 123) que passou a significar uma fuga para frente, no sentido de escapar à armadilha reificadora do real (BARTHES, 1987, p. 54). Esta fuga para frente se materializou dentre outros fatores por meio de inovações técnicas que buscaram ultrapassar os limites de cada linguagem artística, e foi favorecida e bastante expandida também pelas inovações tecnológicas. Na esteira de tais inovações, por exemplo, temos

³ Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Dr. Joel Cardoso e Dra Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

a fotografia e o cinema, este último surgido oficialmente a partir dos irmãos Lumière, no final do século XIX, e que abarca várias linguagens artísticas, vindo no decorrer dos anos a se apropriar cada vez mais dos incrementos tecnológicos. Esses incrementos de fins do século XIX e início do XX trouxeram para a arte uma nova dinâmica que influenciou tanto no processo de composição quanto de fruição da mesma, abalando conceitos fundamentais na arte de até então, como autoria e originalidade, e trazendo à tona elementos novos como a montagem e a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994, p. 166-174), o que levou à discordância alguns críticos no que diz respeito a esse novo contexto artístico. Um exemplo disso foi a visão sobre o cinema; uns viam-no como um mero produto de consumo em massa, outros como nova linguagem artística. Hoje a arte se encontra inserida em um contexto sócio-econômico-cultural diferenciado do contexto acima referido. O cinema hoje em dia conseguiu firmar-se como linguagem artística, continuando, no decorrer desse mais de um século seu processo de transformação, devido às contínuas inovações tecnológicas que foram se apresentando para os criadores.

Dentre as transformações que o cinema sofreu, destaca-se a que diz respeito à parte sonora. No início havia limitações técnicas na relação entre imagens e a linguagem verbal, que se apresentava na forma escrita, representando um dos elementos condutores da narrativa fílmica. Isso demandava dos atores um maior trabalho de expressão corporal. A música extradiegética era executada ao vivo. Porém, de lá pra cá, o elemento sonoro, a partir do aparecimento de novos mecanismos técnicos, veio ganhando maior relevância comunicativa. Em 1930, surge o cinema falado e há uma reconfiguração no discurso fílmico. E, hoje, a sonorização fílmica é imprescindível na busca do verossímil dentro de uma linguagem cinematográfica que dialoga com o real. A partir daqui começamos a focar no objetivo maior deste trabalho: fazer uma análise, observando o elemento sonoro dentro da linguagem fílmica, como ele se apresenta e dialoga com a imagem para manifestar um discurso dentro da narrativa cinematográfica.

A obra de que, aqui, nos ocupamos é o curta-metragem *Dias*, do roteirista e diretor paraense Fernando Segtowick, de 36 anos, cineasta formado em jornalismo pela Universidade Federal do Pará. O cineasta estudou cinema na *New York Film Academy* nos Estados Unidos e dirigiu vários comerciais, vídeos institucionais e documentários. Seu primeiro curta, *Dias* (2000), foi o vencedor do prêmio estímulo da Prefeitura de Belém. Em 2004 lançou *Dezembro*, vencedor do prêmio do Ministério da Cultura. Em 2005 realizou o documentário *Imagens Cruzadas*, financiado pela bolsa de criação

artística do Instituto de Artes do Pará (IAP). Em 2008, lançou o documentário *Jovens, Tefé, AM*, sobre os jovens da cidade de Tefé e da reserva Mamirauá, ambas no estado do Amazonas. Em 2010, lançou o curta-metragem *Matinta*, premiado no edital de curta-metragem do Ministério da Cultura. *Matinta* teve sua estreia oficial no 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde recebeu dois prêmios – melhor atriz (Dira Paes) e melhor som (Miriam Biderman, Ricardo Reis, Evandro Lima e Paulo Furnari Gama). Seu trabalho já foi exibido em vários estados brasileiros e também no exterior.

O curta-metragem em questão é colorido, do gênero ficção, com uma duração de dez minutos e possui uma narrativa alinear, na qual existem três personagens principais de segmentos sociais diferenciados: Laura (Sandra Barsotti), uma mulher madura de classe média, gerente de uma agência de empregos, que vê seu casamento ruir; Paulo (Adriano Barroso), um homem de classe não abastada, desempregado e que tem seu relacionamento com a filha prejudicado por não ter condições de pagar a pensão; e, por fim, Patrícia (Tatiana Braun), uma jovem estudante universitária, que engravida do namorado Júnior (Pavel Fernandez), sendo por isso abandonada por ele. As narrativas de cada personagem cruzam-se e vão afluir em um acidente de trânsito que envolve uma menina na avenida *Visconde de Souza Franco*, acontecimento este que é recontado a partir do ângulo de visão de cada um dos três personagens.

A análise a que nos propomos é de natureza complexa e, por isso, lançaremos mão de pressupostos teóricos de diferentes campos de estudo: da música, do cinema e dos estudos culturais. No campo da música trabalharemos com Murray Schafer (2003), que desenvolve a noção de “paisagem sonora” (*soundscape*), tomando como ponto de partida a experiência sonora de John Cage com o silêncio, expandindo-a, além de repensar o som considerado como ruído. Pierre Schafer (*apud* BAPTISTA, 2007) amplia a compreensão sonora dando relevância ao chamado ambiente sônico, que nos envolve como fenômeno musical, mediando seu estudo também com a abordagem de Michel Chion (*apud* BAPTISTA, 2007), discípulo de Pierre Schaeffer e que é, igualmente, uma autoridade mundial na investigação da relação entre a música, o som e o cinema. No campo dos estudos culturais trabalharemos com Bauman (2005), que possui uma leitura sociológica da sociedade contemporânea, observando a crise do modelo moderno de sociedade, em que os laços afetivos se tornam arrefecidos e provisórios. Além de Bauman, trabalharemos com Canclini (2006), que analisa o processo de modernização nas cidades latino-americanas.

Passeando pelas trilhas sonora & trilha musical

A função da trilha sonora, segundo Nestrovski (2005), vai desde a criação de um ambiente afetivo até a costura da narrativa e o comentário às cenas. Já para Carrasco,

trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual, seja ela um filme, um programa de televisão ou um jogo eletrônico. Ou seja, a trilha sonora não se limita à música, mas compreende também todos os outros sons presentes nessa peça audiovisual. Em termos de organização interna, uma trilha sonora se divide em três conjuntos sonoros: os diálogos, ou seja, a fala; os efeitos sonoros, que no passado eram chamados de ruídos no jargão técnico e compreendem os sons de ambiente, de objetos, de pessoas etc.; e, por fim, a música. Assim, aquilo que em nosso dia-a-dia chamamos de trilha sonora é o que chamamos, na terminologia da área, trilha musical (Carrasco, 2010, p. 01).

No curta-metragem *Dias*, adotaremos a terminologia trilha musical para nos referirmos às músicas compostas pela banda *Epadu* para o referido curta. Antes, uma breve apresentação da referida banda. A *Epadu* era uma banda de rock do início dos anos 90 (1993), surgida em Belém do Pará, e que partia do trabalho de pesquisa com as manifestações etno-musicais, folclóricas, ritualísticas e mitológicas do homem amazônico. A partir das suas pesquisas, criou composições que trouxeram para o universo sonoro da época um estilo musical que aproximava o *rock* do carimbó, do lundu e de outros ritmos paraenses, dentro de um processo de hibridação que caracterizava uma proposta artística contemporânea. Algo parecido acontecia no Recife, com *Chico Science e Nação Zumbi*, em sua fusão de maracatu com *rock* e *hip-hop*. Como resultado da proposta da *Epadu*, as composições traziam em suas sonoridades uma instrumentação que misturava cordas eruditas, instrumentos elétricos típicos do *rock*, como baixo e guitarra, e instrumentos populares regionais como a maraca e o curimbó. Esse arsenal sonoro-musical veio conferir à narrativa do curta uma ambientação em alguns momentos com um apelo primitivista, em outros momentos com uma densidade mais lírica, chegando em certa passagem até a substituir a fala das personagens, se transformando no próprio discurso da narrativa fílmica.

Antes de procedermos a análise da obra, vamos elucidar alguns conceitos do campo da música utilizados neste estudo, provenientes do pensamento de Michel Chion. Para ele, existem três tipos de manifestação sonora no cinema: os diálogos, os ruídos e a música. A forma como esses sons se combinam com a imagem tem a ver com o tipo de fonte sonora: a) os sons podem vir de uma fonte sonora visível pertencente ao universo diegético (da lógica audiovisual representada na tela), quando é esse o caso, temos o

chamado *som in*, os sons ouvidos na diegese, mas caso os sons sejam músicas dentro da diegese, os chamamos de música de *écran*. b) quando os sons vêm de uma fonte sonora invisível, é considerado *som off*, também chamado som extradiegético. Essas maneiras de relacionamento do som com a imagem são permutáveis e dinâmicas, podendo, assim, um som, em um determinado momento, ser diegético (*som in*) e, em sua continuidade sonora, vir a ser extradiegético (*som off*), visto o desaparecimento da fonte sonora na imagem seguinte (AUMONT; MARIE, 2011).

Iniciando a análise: música, câmera, ação

Na narrativa em questão interessa-nos analisar a função estética da música. Neste sentido, é importante fazer uma observação geral sobre a mesma no filme de Segtowick. Como sabemos, a linguagem audiovisual trabalha semioticamente tanto com a simultaneidade, pelo uso da imagem, quanto com a temporalidade, pelo uso da sequência de imagens e pelo uso da linguagem verbal e da música. No entanto, percebemos um elemento que aproxima ainda mais o filme *Dias* da linguagem musical, para além apenas do uso da música, esse elemento trata-se da sua estrutura. Na narrativa, há um constante retorno do tema melódico juntamente com a cena que precede o clímax narrativo, o atropelamento. Isso confere à música uma qualidade de *leitmotiv*, sugerindo o real movimento da repetição, mas sempre com um tônus a mais de intensificação, criando uma estrutura elástica ao mesmo tempo em que confere unidade à narrativa (Chion *apud* BAPTISTA, 2007). Como narrativa, o filme possui, pela relação lógica das ações, uma linearidade, mas a organização alinear de sua trama, cuja marca principal é a referida repetição que serve de *leitmotiv*, nos lembra os temas musicais, cujas frases retornam adiante no tempo, se intensificando a cada repetição.

Intróito

No curta-metragem, a música principia desde a apresentação da ficha técnica, começando com uma instrumentação formada primeiramente apenas por curimbó e maracas, numa marcação rítmica que se repete como um ostinato, o que, dentro da concepção Chionriana, daria à música a função de resumir o filme, visto que ela faz um apelo à imaginação, sugerindo um sentimento e gerando uma expectativa de uma imagem, pela omissão desta última (BAPTISTA, 2007, p. 28). Até então, a música nos encaminha para uma expectativa de uma narrativa que fale do universo do rio e da floresta, mas sonoridade tribal a que a música nos remete é transformada posteriormente

pela entrada do baixo e da guitarra distorcida. A trilha musical passa a refletir nesse momento uma tradução do moderno e da tradição interligados como marca das cidades latino-americanas (Canclini, 2006, p. 69). Em seguida, há um corte na música e temos um movimento de câmera com um close em avanço em uma menina que aparece gritando com uma luz forte em cima de dela. Nesta cena, a ausência da música tem a função de enfatizar o grito emitido pela referida personagem, que se apresenta mais intensificado que sua emanção “natural” na cena, caracterizando um *som tônico* (Schaeffer *apud* BAPTISTA, 2007). Há um novo corte na cena e logo após aparece em vermelho o nome do filme e por alguns segundos essa imagem silenciosa permanece na tela, criando no receptor uma expectativa, seja pelo tom trágico que o vermelho, após o grito da menina, imprime ao significado presente no título da obra, seja pelo silêncio, que, numa perspectiva musical, apresenta-se como um universo a sugerir diversas possibilidades ao receptor no que diz respeito à iminência de um som. Essa expectativa sonora soma-se à expectativa gerada pelo corte da cena na probabilidade sobre a cena que virá a seguir (Schäfer, 2003, p. 71). Depois, a música volta juntamente com uma panorâmica sobre a cidade no sentido horário, indo do rio para o ambiente urbano. O movimento das imagens estabelece um paralelismo com o movimento feito pela instrumentação da música inicialmente, do tradicional para o moderno. Agora, sem a maraca e com um cello, a música se torna um som tribal modificado, modulando o espaço, nos remetendo às horas cotidianas de uma grande metrópole amazônica. A atmosfera da tradição dá lugar ao espaço moderno. A floresta natural dá lugar à selva de pedra, em que as relações são marcadas pelo individualismo.

A atmosfera urbana moderna é marcada principalmente pela presença dos carros, símbolos da velocidade, da ostentação e da fluidez fragmentada da cidade (BAUMAN, 1998, p. 51); e pelos sons urbanos intradieгéticos, sons *in*, que passam a integrar a música extradieгética, compondo uma paisagem sonora única (Schäfer, 2003, p.71), que funciona, nesta cena, como força motriz, pois amplia o universo sensorial em relação ao imaginário que trazemos sobre a cidade (*Chion apud* BAPTISTA, 2007, p. 28). A música, então, vai costurando a ideia de continuidade dos ângulos que passam da panorâmica para o plano conjunto sobre carros passando ao fundo de um posto de gasolina, símbolo do combustível que movimenta a cidade, até chegar ao close em ônibus em um leve contra-plongée, dando ao espectador a ideia de poder da máquina. A música pesada, aproximada do ronco do motor, ajuda a comunicar de maneira intensificada esse significado. Logo após, a personagem que faz *cooper* se aproxima em

plano americano. Em *travelling* lateral aparece o caminhão que irá atropelar a menina. Volta a imagem da personagem que fazia *cooper*, agora, em *close*, observando a cena do atropelamento. Mais uma vez a música sofre um corte, mas agora o grito que se ouve é o de pneus, que soa mais alto que da altura “natural” dentro da cena, caracterizando mais uma vez o *som tônico*, novamente a intensificar a nossa percepção (*Ibdem*. 21), em um movimento de *dupla antecipação temporal*, pois temos uma dupla expectativa gerada tanto pela imagem quanto pelo som. Esse processo coincide com o corte da cena, dando ao receptor a ideia do fato acontecido, porém, que não é ainda mostrado na cena (*Ibdem*. 24), em vez disso surge a cena de outra personagem.

A narrativa de Laura

Novamente entra o silêncio, que mais uma vez é usado como elemento significativo, pois coincide com a expressão de olhar vazio no rosto em *close* da personagem Laura, que está na sacada de seu apartamento, tendo ao fundo a cidade, sugerindo a partir do ambiente a solidão urbana. O silêncio total seria a tradução no campo da audição da intencionalidade do *close* em passar o vazio, tendo, neste momento, uma função *subjativante*, traduzindo de maneira inversa a carga emotiva da personagem (*Ibdem*,p.29). O silêncio e o *close* chamam a atenção do espectador para os pensamentos da personagem. É a ausência de ação externa chamando a atenção para a profundidade da ação interna. Segue-se uma cena de discussão entre ela e seu marido, João, no espaço do apartamento, em plano conjunto, tendo ao fundo de novo a cidade. Nesta sequência o diálogo é substituído pela música de um cello. Nesse momento, o som grave do instrumento confere um *valor agregado* de discurso dramático. A comunicação do significado é intensificada a ponto de substituir a linguagem verbal, chamando mais a atenção para a expressão corporal dos atores, lembrando o cinema mudo. A música nesta cena também apresenta efeito sonoro *polarizante dos sons tônicos*. O som tônico é entendido a partir da concepção Schaerfferiana, que é a capacidade que os instrumentos musicais têm de dar mais ênfase a determinados sons agudos ou graves, utilizando mecanismos acústicos ou elétricos no sentido de intensificar aquela sonoridade. No caso aqui analisado, o som grave das notas do contrabaixo parece abarcar toda a carga dramática da cena. (*Ibdem*, p 27). Após, há um corte para outra cena em que Laura dialoga com um amigo, Tavinho, em uma academia. Este amigo indaga sobre as suas bodas de prata com João. Laura faz elogios ao marido e ao seu casamento. O diálogo contradiz a cena anterior do apartamento, em que ela e o marido discutem, pois, para o

amigo, ela diz que seu casamento é feliz e que vai durar. Essa impressão de contraste é intensificada na cena seguinte, que volta para o contexto do apartamento ao som do cello. O conjunto das três cenas constitui uma ironia, que se encerra no *close* sobre o rosto de Laura, enquanto, ao fundo, o marido vai embora. A técnica da montagem serve como ferramenta para expressar a ironia intencionada pelo diretor, apresentando os conflitos no cotidiano das pessoas, em que se destaca a falência dos projetos de família. Esta instituição começa, então, a dar lugar à veloz fluidez e à fragmentação das relações interpessoais (BAUMAN, 2005, p. 7). O corte seguinte nos leva de volta à cena do diálogo na academia entre Laura e o amigo, apenas com sons diegéticos, sons do ambiente. Nesse diálogo confirma-se a velocidade como fuga de relações mais sólidas, a fluidez nos levando a situações sempre provisórias (*Ibidem*, p. 8-9). Na sequência seguinte, o vazio que ronda a cena no apartamento aparece novamente, intensificado pela ação de Laura que vai até a janela olhar, agora sozinha, a cidade. O foco que acompanha a personagem e que vai se deslocando da personagem para a panorâmica da cidade, juntamente com o solo de baixo que entra em *fade in* - movimento sonoro crescente -, seguidos das batidas dos curimbós, intensificam a impressão de solidão. Aqui, também, a música se apresenta como um elemento subjetivante.

A sequência de cenas construídas na narrativa da personagem Laura, que intercala a cena da academia com a do apartamento, traduz, portanto, a instabilidade dos relacionamentos. Esse recurso de montagem irônica está presente, também, na narrativa da moça grávida, abandonada pelo namorado. Temos essa montagem na narrativa do personagem Paulo, com o fim de mostrar sua angústia em conseguir se reaproximar de sua filha.

A cena a seguir surge acompanhada da música tocada no início do curta; volta a imagem dos carros em movimento, novamente compondo a *paisagem sonora* (Op. cit., p. 71), que se configura como tema da narrativa. Nesse cenário é introduzida a segunda personagem, com seu olhar preocupado, decorrente da sua falta de emprego. Destacam-se novamente nos instantes que antecedem o atropelamento da menina, cenas de carros. Laura, mulher de classe média fazendo cooper, contrasta com o homem pobre desempregado. Mas todos se entrelaçam na atmosfera de tensão criada pela música. Novamente o grito dos pneus de carro surge caracterizando um *leitmotiv* que sinaliza o corte da cena e o início de uma nova narrativa, num movimento estruturante (Op. cit., p. 27).

A narrativa de Paulo

Nesta narrativa, conduzida pelos diálogos e sons diegéticos, alternam-se a entrevista de emprego, a discussão com a ex-mulher sobre a pensão e a proposta de um crime. O fato de a personagem da narrativa anterior, Laura, ser a encarregada que rejeita a ficha profissional de Paulo mostra como essas vidas, embora isoladas, estão relacionadas. Na proposta para o crime, feita por uma personagem chamada Mike, destaca-se a relação entre o ambiente da periferia e o som do berimbau, que surge *modulando o espaço*, visto que este instrumento está ligado às camadas subalternas negras, historicamente ligadas à marginalização social, um paralelismo que somente o espaço não conseguiria exprimir. O ambiente e a música antecipam um diálogo entre as personagens que reforça a periferia como o espaço dos que sofrem a invisibilidade social. Bauman (1998, p. 30) aponta uma transformação nas relações de trabalho na Pós-Modernidade, que consiste na não garantia de reinclusão no mercado de trabalho daquele que fica desempregado, como é o caso de Paulo, há muito sem emprego. A periferia, desse modo, acaba sendo uma sociedade paralela em relação à sociedade oficial, em que muitos, que não conseguem se incluir, ficam à mercê da marginalidade. Nesta segunda narrativa, casam-se música, discurso e ambiente.

Na cena em que a encarregada vai levar a problemática do homem desempregado à gerente Laura, temos um foco narrativo próximo de Paulo. A sonorização do diálogo das personagens, por sua vez, é suprimida pelo efeito *polarizante das tônicas* do som grave do contrabaixo em contraposição com a guitarra distorcida, como que representando o referido diálogo das personagens, conferindo à cena uma tensividade dramática. Vemos Laura recusar a ficha de Paulo e, logo após, temos um *close* na expressão preocupada deste ao perceber o indeferimento. O som do baixo e da guitarra se agregam novamente aos outros instrumentos no retorno à música que funciona como *leitmotiv* sonoro da narrativa, costurando a terceira volta aos instantes que antecedem o atropelamento, com a inserção da terceira personagem, Patrícia, que engravida e é abandonada pelo namorado logo após comunicar a ele sobre sua gravidez.

A narrativa de Patrícia

Nesta narrativa, temos uma sequência em que a personagem Patrícia aparece entrando em um carro aos prantos; logo após, temos uma cena em que ela e outro personagem, Junior, fazem sexo no quarto de Patrícia. Nesta última sequência, há uma música que ajuda a comunicar o clima amoroso entre as duas personagens. Entre a primeira cena e a

segunda, há um contraste sonoro, pois, naquela, há apenas a sonorização diegética, enquanto que, na segunda, há uma música com função subjetivante, presentificando os personagens a partir de suas emoções e nos dando a *sensação de sequência fora do tempo* cronológico, deixando o tempo subjetivo fora do ritmo real, como que suspenso, como se as horas parassem (op. cit., p.25). É possível ler neste contraste uma aproximação que está relacionada à diferença entre ficção fílmica e a realidade. Segundo *Nestrovski* (2005, p.102), o que diferencia a realidade do cinema, no que diz respeito à música, é que aquela não possui sonorização que não seja a que está na própria realidade, enquanto que, no cinema, é possível introduzir músicas que intensifiquem o estado emocional a ser passado nas sequências, além de se poder manipular os próprios sons da diegese. Após essa breve observação, podemos dizer que a cena da dor do abandono está mais próxima do real. Nela, há somente a sonorização diegética; já a cena amorosa, pela presença da música, estaria mais claramente inserida na ficção narrativa, cujo caráter ilusório é reiterado pelas falsas declarações de amor de Júnior.

A montagem de cenas, conduzidas a partir do intercalamento de diálogos contrastantes entre Patrícia e Júnior, antes e depois da gravidez, tem, como já foi dito, um efeito marcadamente irônico. Na cena em que a personagem é abandonada por Júnior e começa a correr em direção ao carro, a música pelo seu andamento rápido de cordas, tem a função de *força motriz*, pois vem intensificar o desespero da personagem pelo abandono. Nessa cena da corrida de Patrícia em direção ao carro temos um dos poucos momentos em que a música extradiegética aparece juntamente com um diálogo. Agora, pelo foco da personagem que corre, vemos a repetição da cena do diálogo tenso de Paulo com a ex-esposa sobre a pensão da filha dos mesmos. Esta cena descontrói o efeito hierarquizante que as vozes normalmente imprimem às cenas, pois geralmente aparecem em primeiro plano, o que não acontece neste momento, uma vez que é a música que assume essa posição. Percebemos que a situação de Paulo e da ex-esposa está em relação com a gravidez de Patrícia. Sentimos, assim, que, tanto pelo espaço, como pelos dramas envolvendo filhos, como pela música, as narrativas estão interligadas e, mais uma vez, o elemento musical vem trazer unidade à trama.

O retorno

Quanto mais as narrativas vão passando, mais a música vai acelerando (força motriz), e o instrumental vai intensificando o clima de tensão (modulação espacial), que leva ao

clímax da diegese. Quando vemos a cena do atropelamento, apresentado no início da mesma, a música sofre o mesmo corte do início do filme, mas, agora, numa multifocalização, em que a cena é percebida pelo olhar de cada uma das três personagens das narrativas interligadas. O silêncio do corte sugere a morte que, por um instante, corta a atenção dos personagens sobre seus próprios dramas. O silêncio da morte da menina se liga, então, com a morte simbólica do casamento, com a morte simbólica da ligação do pai desempregado com a família e, ainda, com a morte simbólica do amor da jovem grávida, e coloca diante das personagens a insignificância de seus problemas diante da ausência da vida. Após a focalização das personagens sobre a cena, volta a panorâmica sobre a metrópole do começo da narrativa, mas, agora, no sentido anti-horário. A cidade, de início vista como um conjunto moderno e organizado, com suas ruas sinalizadas e com um fluxo regular de transeuntes e veículos, é, agora, revista após termos percebido as contradições e conflitos de seus habitantes, numa espécie de olhar a contrapelo. A música, num andamento rítmico mais lento e de movimento musical melódico minimalista, formado por violão, baixo e curimbó, sugere um olhar mais humanizado sobre a complexa realidade urbana. Em seguida, o andamento se acelera novamente, com o adensamento instrumental, porém tecendo uma sonoridade mais melódica, em que ocorre a participação do baixo agora abrandada. A música ganha, assim, uma certa leveza sonora.

Fade Out (Considerações Finais)

Com este trabalho demos a nossa contribuição para os estudos da linguagem do cinema, e em especial do cinema em nossa região, como possibilidade de uma reflexão sobre a complexidade da narrativa fílmica enquanto ferramenta de leitura de nossa realidade amazônica, para além de estereótipos regionais. Especialmente, buscamos chamar a atenção dos olhares (e dos ouvidos) para a presença (ou não) da música nos filmes, enquanto experiência intersemiótica que aproxima a objetividade da linguagem visual da profunda subjetividade que a música proporciona. A partir desta perspectiva, esperamos desmistificar alguns conceitos redutores que ainda veem o elemento musical no cinema apenas como “acompanhamento” do filme. A análise do filme *Dias* comprova que a trilha musical pode *co-irrigar* e *co-estruturar* o filme (*Ibdem*, p. 25), visto que o conjunto sonoro é uma construção solidária e não hierárquica, onde todos os elementos envolvidos participam da criação do discurso artístico.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J; MARIE, M. *A análise do filme*. Papelmunde, SMG, Ltda. Edição especial para as Livrarias Saraiva do Brasil, 2011.

BAPTISTA, A. *Funções da Música no Cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais* 2007. Dissertação de mestrado em música (Música e Tecnologia) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. São Paulo: Papirus, 1992.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 4. ed. trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, N. G. "La modernidad después de la posmodernidad". In: Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.

CARRASCO, N. disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=54&id=689> www.diariodopara.com.br/impressao.

NESTROVSKI, A. *Notas Musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2005.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. 2ed. São Paulo: UNESP, 2003.

SANTOS, F. C. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* São Paulo: EDUC, 2002.

TATIT, L. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

XAVIER, I. Organizador. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

O CINEMA, AS NOVAS TECNOLOGIAS E CARLOS REICHENBACH (1945-2012): o ator principal da rede social de cinema na internet brasileira⁴

Ana Cláudia MELO
claudiamelo@gmail.com

É praticamente consenso se afirmar que o surgimento de uma nova mídia pode causar vários impactos àquela que a antecedeu. Em relação ao cinema isto se torna extremamente complexo. Os estudos que levaram tanto à invenção do rádio quanto da tevê são praticamente concomitantes aos que resultaram no cinema.

Os advenços do cinema e do rádio comercial são separados por pouco mais de duas décadas. Claro, se considerarmos como datas de nascimento do cinema o dia 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière apresentaram, no *Grand Café*, seus filmes projetados a 16 quadros por segundo; e do rádio, o ano de 1920, quando surgiu a primeira rádio comercial nos Estados Unidos, a KDKA (DIZARD, 1998 p. 55-56).

O cinema deu movimento às imagens, mas não tinha o som. Nasceu mudo ou silencioso. Trilhas para as projeções precisavam sempre de um grande aparato e até de narradores para explicar ou comentar as sessões nos cafés ou nos *vaudevilles*, os primeiros espaços para exibições de filmes. Já o rádio não tinha imagem, mas tinha som. Trouxe para o mundo o barulho, a música, a diminuição das fronteiras, a celeridade na transmissão das informações. Assim, cada um ficou com o seu espaço.

Com a invenção da televisão a história tomou outro feitiço. A tevê foi considerada a síntese entre rádio e cinema. Juntou imagem e som, mesmo que em comum com o cinema tivesse a necessidade da câmera para existir, da imagem em movimento.

Cinema e televisão, nos primeiros anos, cresceram juntos, quase como bons irmãos. O cinema com muito mais vigor. Afinal, os números de salas só se multiplicavam em várias partes do mundo. Nos Estados Unidos, na primeira década de existência, o cinema ganhou até ambiente próprio, os *nicklodeons* (COSTA, 2006). A experiência coletiva que o cinema sempre proporcionou atraiu rapidamente milhares de adeptos. Interesse que também resultou na profissionalização e despertou os grandes

⁴ Este artigo é um desdobramento do ensaio contemplado com a Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre Conteúdos Artísticos em Mídias Digitais/Internet – 2010 e que atualmente é projeto de pesquisa no âmbito da UFPA.

investidores para este segmento. Os embriões das chamadas *majors* de hoje são exatamente deste período, seja com a *Motion Pictures Patents*, liderada por Thomas Alva Edison (1847-1931), ou com a *Independet Moving Pictures*, fundada por Carl Laemmle (1867-1939).

Enfim, o fato é que foi o cinema quem primeiro vivenciou um grande desenvolvimento. O mundo assistiu, durante os primeiros 20 anos deste meio de comunicação, ao surgimento e aperfeiçoamento de equipamentos e das técnicas de montagens que iriam influenciar de sobremaneira a forma de narrar uma história. Em 1927, veio o primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz* (USA), e também as vanguardas dos anos 20 que se opunham à forma clássica de narrar de Hollywood: Expressionismo alemão, Surrealismo, Impressionismo francês e a Construtivismo soviético.

Por outro lado, enquanto o cinema se afirmava como indústria, a televisão começou a dar os primeiros passos que, mais tarde, fariam com que estivesse na maioria dos lares do mundo. Mas foi só no final da década de 20 que os primeiros aparelhos de televisão foram colocados à venda na Europa. Na Grã-Bretanha, no dia 29 de setembro de 1929, foi liberada a permissão para um serviço experimental de televisão ao escocês John Baird (BRIGGS; BURKE, 2004). A França só assistiria a primeira demonstração pública de uma televisão em 14 de abril de 1931, realizada pelo engenheiro René Barthélemy na *École supérieure d'électricité*.

Aliás, até que se chegasse a esses marcos da história da tevê, os trabalhos foram intensos. É possível encontrar referências à pesquisa com a telegrafia na própria história da fotografia, em meados do século XIX. Ou, ainda, em 1873, quando foi observada pela primeira vez “a correlação entre o comportamento peculiar dos resistores de selênio e luz do sol”. E que nesta mesma década, um advogado sugeriu que o selênio poderia ser usado em um sistema de varredura. Ou mais: que o “escâner eletrônico, que se tornou a chave da televisão, só foi identificado por Campbell Swinton em 1908” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 178-179).

Durante os primeiros dez anos do século XX, as pesquisas para desenvolver o que viria a ser a televisão já estavam em várias partes do mundo: Estados Unidos, antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Inglaterra, Alemanha e França. Chegou a São Petersburgo, com o professor Boris Rosing, que se aplicou no desenvolvimento de um sistema de televisão que utilizava um tubo de raio catódico como receptor e para o qual pediu patente em 1907. Aliás, pesquisas que, segundo Briggs e Burke (2004), começaram na Alemanha. Mas foi um discípulo de Boris

Rosing, Wladimir Zworykin, quem patenteou “um sistema elétrico completo de televisão, em 1932” e o chamou em 1933, em congresso em Chicago, de “uma nova versão do olho elétrico”. A corrida pelo aperfeiçoamento da tecnologia acabou resultando mais tarde em um sistema de televisão totalmente eletrônico.

Apesar desta quase simultaneidade nos processos de invenção e aperfeiçoamento do cinema e da televisão, após a segunda Grande Guerra, a indústria da tevê se consolidou e o cinema entrou em crise. Nos Estados Unidos, nos anos 50 e 60, o número de espectadores de cinema passou a registrar importante queda. O número de salas também decresceu: de 19 mil que existiam nos Estados Unidos, em 1946, restaram apenas 9.330 em 1967. No mesmo período, o parque de televisores cresceu de 3,9 milhões para 55,6 milhões. O ano de 1971 é considerado o pior ano em termos de público para o cinema, nesta fase, apenas 15,8 milhões de espectadores como média semanal (CÁDIMA, 1999).

Depois desta crise, até certo ponto também provocada pela televisão, o cinema mundial, e em especial o hollywoodiano, só começou a se reerguer no final dos anos 60 e início dos anos 70, com a chamada era *blockbuster*, marcada por grandes bilheterias, como as do período catástrofe - *O destino de Poisedon* (USA, 1972), *Terremoto* (USA, 1974) – e, depois, *O tubarão* (USA, 1975), *Guerra nas estrelas* (USA, 1977), *Os embalos de sábado à noite* (USA, 1977) (MASCARELLO, 2006).

No Brasil, a história do cinema também está cheia de altos e baixos. Entre 1964 e 2000, o cinema brasileiro viveu os efeitos do Golpe Militar, enfrentou a consolidação da tevê como produto de massa, aprendeu a dividir a atenção do povo brasileiro com as telenovelas e para completar ainda teve que superar os efeitos do governo de Fernando Collor (MELO, 2009).

Se por um lado a televisão provocou tantos impactos ao cinema, por outro, ambos se reencontraram a partir dos anos 80 em um plano de grande estabilidade e equilíbrio de forças, inclusive financeiras. Entraram em processo de sinergia: uma mídia passou a alimentar e produzir para a outra e, assim, se complementaram, seja no que diz respeito à produção de filmes, lançamentos de produtos e troca de mão de obra. O exemplo maior disso é que o cinema deixou de ser produzido apenas para a sala escura e passou a atender também a televisão, os mercados de videocassete, DVD e *blue ray*. E a indústria da televisão, por sua vez, a produzir para o cinema, como é o caso da Globo Filmes, no Brasil, a partir do início dos anos 2000.

Mas enquanto as indústrias do cinema, do rádio e da televisão se solidificavam e cada uma conquistava, assim, o seu espaço, sem necessariamente uma anular a outra, o desejo de conhecimento, de criação e de superação do indivíduo nos colocou diante da existência de outra mídia tão contemporânea que todo o esforço para compreender seus efeitos e impactos está na ordem do dia.

Através do surgimento da internet comercial, no início dos anos 90, mais uma vez os meios de comunicação se afetam mutuamente, reorganizam a comunicação e fazem surgir novos suportes. De um lado isso tem resultado em transformações rápidas, principalmente no mercado financeiro que não para de movimentar milhões de dólares para produzir e criar novos produtos audiovisuais, exclusivos para a WEB. Por outro, nos permite inferir que essas mudanças que estão ocorrendo são uma demonstração cristalina que a sociedade encontra-se em permanente superação de técnicas e tecnologias, em especial na área de comunicação. Ou ainda, olhando a partir de uma perspectiva diacrônica, percebemos que não estamos soltos, mas vivemos uma espécie de contínuo processo de midiatização. Com a consolidação da internet comercial, e mais especificamente da WEB, a humanidade parece estar diante do surgimento de um novo espaço, que abriga todos os outros espaços, todas as outras mídias e suportes, mas também memórias e identidades.

Ao contrário do que ocorreu em relação ao surgimento do cinema e do rádio, ou no caso do cinema e da televisão, a internet comercial já nasceu acolhendo as mídias que a antecederam e tornou-se sinônimo de pluralidade. Converge para esta nova mídia o próprio cinema, o rádio e a tevê, e os seus diversos produtos. Também comporta a comunicação escrita e a oral e faz emergir uma nova forma de escrever, a eletrônica, que Hert (1999) definiu como *quase-oral* e que pode ser facilmente visualizada por meio das onomatopéias, *emoticons* ou *smileys*, que tanto emprestam sentimentos às conversas nos fóruns de discussão, canais de bate-papo ou emails.

Por outro lado, diferentemente da tevê, do rádio e da mídia impressa, a internet tirou o indivíduo do papel de mero leitor, ouvinte ou espectador, e o colocou também como produtor de conteúdos e sujeito de interações e vivências. Afinal, por ser cada vez mais acessível, essa nova mídia vem se transformando, ao longo desta última década, em um grande espaço de discussão, de produção e reelaboração de conteúdos midiáticos e artísticos, onde o cinema e o audiovisual têm um papel de destaque. Se alguém dúvida disso basta pensar nos incontáveis sites que surgem na WEB, diariamente, a cada segundo, produzindo e disponibilizando relevante material audiovisual.

Com isso, filmes em sistema VHS, antes esquecidos nas prateleiras empoeiradas agora reaparecem com a internet. Resultado da iniciativa de pessoas físicas de diversas partes do mundo que digitalizam seus acervos e, independente do aspecto legal, disponibilizam, sem custos, uma grande quantidade de filmes, muitos dos quais raros, que marcaram, inclusive, a história do cinema no Brasil e no mundo. Graças a WEB, estão acessíveis a quem interessar.

Por trás deste grande acervo virtual de filmes que se forma na WEB, também estão pessoas jurídicas que veem neste novo segmento uma possibilidade de bons lucros. Um exemplo são as empresas⁵ que se lançam em busca de filmes que caíram em domínio público e os disponibilizam para serem assistidos livremente na WEB, ou para baixar e salvar em DVD a preços módicos. Outro exemplo pode ser visualizado através de empresas como a *Megaupload* e *Rapidshare* que oferecem serviços para *uploads* e *downloads* de arquivos. De acordo com a assinatura para se ter acesso a esses serviços, a publicação é estimulada através da cessão de pontos, bônus e premiação, inclusive em dinheiro, para quem tiver um grande número de arquivos baixados por terceiros. Em janeiro de 2012, o *Megaupload* foi tirado do ar pela polícia norte-americana sob a alegação de violação dos direitos autorais.

Esse novo capítulo da história audiovisual relacionado à internet pode ser percebido ainda por meio de sites como o *You Tube* (www.youtube.com), que possibilita que os usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital. Sites que ao mesmo tempo são capazes de dar grande visibilidade aos trabalhos de artistas das mais diversas áreas. Só no *You Tube*, criado em fevereiro de 2005, são assistidos mais de um bilhão de vídeos por dia, segundo dados da própria empresa.

O papel que a internet assume, em especial frente ao cinema, também nos coloca diante de iniciativas de cineastas, professores, jornalistas, críticos, cinéfilos, estudantes e profissionais das mais diversas áreas, pessoas que são declaradamente apaixonadas pela sétima arte e que encontraram na WEB um canal de expressão, de criação e de compartilhamento sem precedentes. Internautas que, por sua vez, dividem o mesmo espaço com domínios de grandes produtoras de cinema, de distribuidoras, de exibidores, de órgãos oficiais e portais voltados para o segmento audiovisual.

Hoje, todos - críticos especializados, renomados, cinéfilos, curiosos, empresários, produtores - podem montar sua página na WEB, criar *blogs*, fóruns de

⁵ Dois desses sites mais conhecidos são os norte-americanos *Emol* (<http://emol.org/>) e *Public Domain* (<http://www.publicdomaintorrents.com/>).

discussão e desenvolver sistemas, para compartilhar ideias e opiniões sobre filmes e a produção cinematográfica, seja brasileira, hollywoodiana ou de qualquer outra parte do mundo. Basta querer.

A internet deu ao cinema um novo espaço e libertou a fala dos espectadores comuns que agora expressam ao mundo aquilo que pensam ou sentem ao ver um filme, por vezes sem se preocupar com qualquer rigor técnico ou teórico. Com a WEB, a crítica cinematográfica deixou de ser um privilégio de poucos que escreviam nos jornais e revistas especializadas. Por outro lado, o cinema se tornou, na internet como um todo, um dos grandes elos de união entre pessoas das mais diversas partes do mundo.

Os olhos livres de Reichenbach

Neste outro espaço, que é a internet para o cinema, um nome se destaca: o do cineasta Carlos Oscar Reichenbach Filho (1945-2012), expoente do cinema produzido na chamada *Boca do Lixo* de São Paulo e o único que sobreviveu a sua extinção (STERNHEIM, 2005). Nascido em Porto Alegre (RS), Reichenbach estreou como cineasta em 1967, com o curta-metragem *Esta Rua tão Augusta*, respondendo por uma filmografia composta por pelo menos 25 filmes, entre longas, documentários e curtas-metragens. O último filme escrito e dirigido por Reichenbach foi a *Loura Falsa* (2007). O cineasta morreu no dia 14 de junho de 2012, data em que completou 67 anos.

Reichenbach alimentou até maio de 2012, na internet, um blog que batizou de *Olhos Livres* (<http://olhoslivres2.zip.net/>). Disponibilizava uma gama de informações, entre as quais sobre seus filmes (sinopse, filmografia, fichas técnicas e, inclusive, com a possibilidade de baixar várias trilhas sonoras) e sobre produções estrangeiras esquecidas e marginalizadas pela crítica. Chegou inclusive, no dia 18 de novembro de 2011, a publicar um *post* intitulado *Inventário de Um Calvário Não Anunciado*, onde contava detalhes sobre seus problemas cardíacos e falava sobre o projeto de um novo filme *Um Anjo Desarticulado*, que contava a história de sua mãe, vinda da Estônia para o Brasil, na década de 1920. O cineasta foi um obstinado em publicizar um grande número de *hiperlinks* como se pode observar na figura 1.

5.

Finalmente estou conseguindo atualizar alguns endereços dos LINKS OLHOS LIVRES.

<http://www.olhoslivres.com/links.htm>

A sessão de "Sites de Compartilhamento Torrent" já foi atualizada. Como não utilizo mais o E-Mule e/ou similares peço aos amigos leitores que me informem à respeito de endereços desatualizados ou aqueles que "escaparam" do inventário.

Peço também que me indiquem sites e blogs de cinema que sumiram da WEB e aqueles endereços (bons, é claro!) que não foram indexados.

O e-mail específico para essa função do blog e dos links é:

olhos.livres@bol.com.br

Figura 1: Blog <http://olhoslivres2.zip.net/> de Carlos Reichenbach

Chegamos ao blog de Reichenbach ao cartografar 200 espaços de compartilhamento de informação e de interação sobre Cinema Nacional na WEB por meio de uma *webometria*. Vanti (2005) explica a *webometria* como um “subcampo” recente de estudo nas áreas da Biblioteconomia e das Ciências da Informação que articula técnicas quantitativas para análise da internet, em especial a WEB. Segundo a autora, é um sistema de estudos de relacionamento de diferentes sites na rede.

Assim, com base na *webometria*, trabalhamos, primeiro, no sentido da quantificação dos links externos ligados ao blog que escolhemos para ser o nosso ponto de partida, o blog *Filmes Brasileiros*. Desta maneira, lançamos mão dos *in-links*, ou seja, dos *links* vistos da perspectiva do sítio que é *linkado* e que provém de um *site* fora do seu domínio. Para isso, consideramos apenas os *links* externos que estavam, exclusivamente, dentro do universo de afinidades com o cinema nacional e de páginas mantidas e criadas por pessoas e/ou instituições brasileiras. Usamos um programa de *crawler* que realizou a coleta das páginas de maneira automatizada: o *Visual Web Spider*. Entretanto, mesmo com ajuda deste sistema, deparamo-nos com um *corpus* monumental. Por isso, várias escolhas técnicas foram adotadas. A fundamental foi considerar apenas os *sites* que tivessem sido atualizados pela última vez no mês de maio de 2010.

O segundo procedimento foi no sentido de realizar uma análise dos *hiperlinks*. Fragoso (2005) observa que a Análise de *hiperlink* é uma abordagem que tem como premissa considerar que os *links* “representam conexões entre pessoas, empresas, organizações, cidades ou nações, e como tal podem fornecer indicadores sobre as

relações sociais estabelecidas por atores nesses diversos níveis”. Assim, a partir dos *links* coletados buscamos, neste momento, cruzar os dados de *linkagem* com os mapas geopolíticos tradicionais para saber de que maneira estão representadas as regiões brasileiras nos espaços de conteúdo sobre cinema nacional.

Nesta fase, também lançamos mão de técnicas de Análise de Redes Sociais, para identificar vínculos entre os atores presentes nos espaços mapeados e que pudessem nos ajudar a pensar acerca do cinema nacional e das identidades regionais a partir da WEB, segundo uma compreensão de Rede Social. Recuero (2009) explica que Rede Social é definida como um conjunto de dois elementos: atores – pessoas, instituições (os *nós* da rede); e suas conexões - interações ou laços sociais. Estudar as redes sociais, segundo a autora, é observar padrões de conexões de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores. No caso do estudo de Rede Social na internet, o foco do problema está em saber como “surgem as estruturas sociais, de que tipo são e como são compostas através da comunicação mediada por computador” (2009, p. 24). Recuero pontua ainda que são considerados *sites* de redes sociais propriamente ditos aqueles que compreendem a categoria dos sistemas focados em expor e publicar as redes sociais dos atores. O “foco principal está na exposição pública das redes conectadas aos atores, ou seja, cuja finalidade está relacionada à publicização dessas redes” (RECUERO, 2009, p. 104).

A utilização de outro programa foi fundamental para ajudar a visualizar e analisar tantos os vínculos quanto os fluxos de interações. O *software* usado para criar a matriz foi o *Ucinet 6.109* e para confecção dos gráficos o *Netdraw* (<http://www.analytictech.com/ucinet/>). O *Ucinet*, explicam Normam e Velázquez (2005), é um programa que representa características similares a outros softwares que funcionam no sistema aplicativo Windows. A partir do *Ucinet* mapeamos as relações entre os atores da rede e apresentamos graficamente essas informações. Como ponto de partida, apresentamos o visual da nossa rede no gráfico 1.

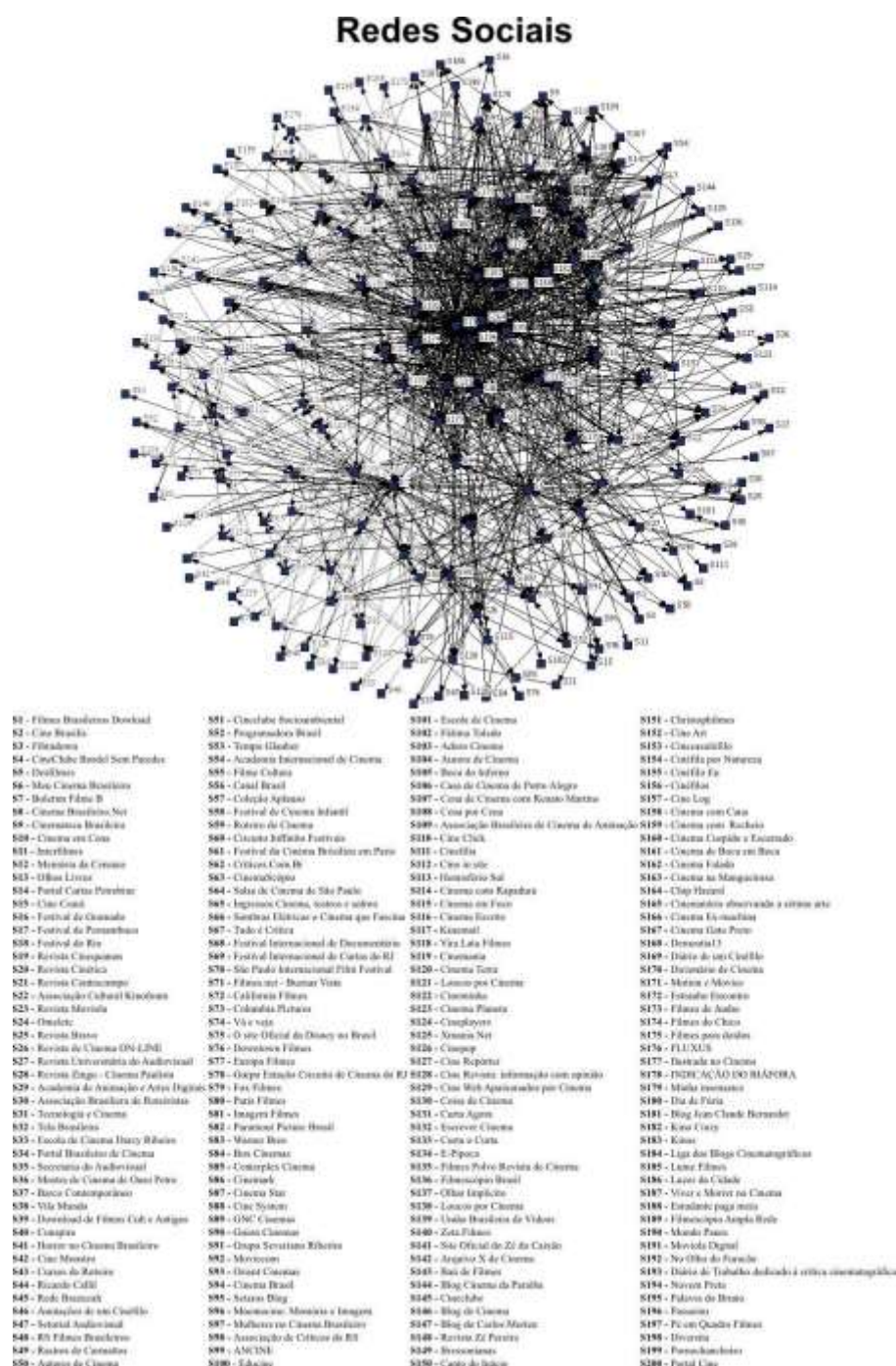


Gráfico 1: Cinema na Internet

Debruçar-se sobre esta rede representada graficamente nos colocou primeiro diante do seu Grau de Centralidade. O Grau de Centralidade (*Centrality Degree*) é dividido em Grau de Entrada e Grau de Saída. O Grau de Saída, explicam Normam e Velázquez (2005), é a soma das interações que um *ator* tem com os outros, enquanto o Grau de Entrada será a soma das interações que os outros *nós* têm com o *ator* em questão. O cálculo do Grau de Centralidade da nossa rede ofereceu a medida de popularidade de um *nó*, ou seja, de um *ator*. Este procedimento aplicado à nossa rede

demonstrou a importância do cineasta Carlos Reichenbach, através do *blog Olhos livres* (<http://olhoslivres2.zip.net/>), como um agregador ou um conector: o *ator* principal da rede social de cinema na internet no Brasil. O grau de saída de Reichenbach é de 60% (Quadro 1) e o de entrada (Quadro 2) é de quase 22%.

Quadro 1: Grau de Centralidade Reichenbach

ID	Grau de Saída	Grau de Saída Normalizado %
S13 - Olhos Livres	121	60.804

Quadro 2: Grau de Centralidade Reichenbach

ID	Grau de Entrada	Grau de Entrada Normalizado %
S13 - Olhos Livres	43	21.608

Recuero (2009) explica que os conectores são os *nós* mais centralizados e, portanto, os mais populares da rede por ter mais pessoas conectadas a ele, “e, por conseguinte, capacidade de influência mais forte que os outros *nós* da mesma rede”.

Como *ator* principal da rede social de cinema na internet brasileira, Carlos Reichenbach deixa na rede um legado digital inquestionável que passa pelo resgate e atualização de memória que se dá, por exemplo, quando o cineasta fala no seu *blog Olhos Livres* sobre o Cine Maringá (1954-1961), referindo-se como o cinema da sua infância, ou ao Cine Danúbio (1961-1962), no Rio de Janeiro, como cinema onde se apaixonou pela chanchada (figuras 2 e 3).



Cine Danúbio - no bairro do Leme, Rio de Janeiro (1961-62)
 ... Onde me apaixonei pela chanchada ...
 Foto dos arquivos de Gilberto Sarmiento



Figuras 2 e 3: Fotos dos cinemas Danúbio e Maringá publicadas no Blog <http://olhoslivres2.zip.net/> de Carlos Reichenbach

E, para além de resgatar e atualizar memórias, Reichenbach usou a internet para produzir as suas próprias memórias. Nesse sentido, é que nos inclinamos a pontuar, com base em Bergson (1999, 2006), que a internet deu ao Cinema Brasileiro – e a produção de Reichenbach ratificaria isso – a possibilidade de evocar suas memórias passadas para o presente, prolongando-as.

O ponto de vista defendido aqui, com base em tudo que produziu Carlos Reichenbach é que, para a internet, o cineasta levou memórias de outras mídias, as inter-relacionou e as disponibilizou a usuários que, em sua maioria, só conseguiram ter acesso a estes conteúdos através da rede mundial de computadores. Por outro lado, e como não poderia deixar de ser, o exemplo de Reichenbach demonstra que a internet já começa a trazer a memória de sua própria produção para interagir com a memória de outras mídias. Nesse sentido, com a internet, não só resgatamos memórias do cinema que repousavam em outras mídias, mas agora as recriamos, as reelaboramos e as atualizamos com grande vigor.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*: de Gutemberg à internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- CÁDIMA, Francisco Rui. O cinema, o público, a televisão: para uma ontologia da série e do telefilme. *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 23. Lisboa: CECL/Cosmo, 1999. Desafios dos Novos Media, Editorial Notícias
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.
- DIZARD, Wilson. *Nova Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FRAGOSO, Suely. Cibergeografia Midiática: proposta de confluência de quatro abordagens quantitativas com vistas à construção de uma metodologia quanti-qualitativa de análise da World Wide Web. In: INTERCOM, Rio de Janeiro, 5-9 set. 2005. *Anais*. São Paulo: Intercom, 2005.
- HERT, Philipe. Quasi-oralité de l'écriture électronique sentiment de communauté dans les débats scientifiques em ligne. *Réseaux*, Paris, v. 17, n. 97, p. 211-259, 1999. Disponível em: <http://www.persee.fr/showPage.do?urn=reso_0751-7971_1999_num_17_97_2171>. Acesso em: 10 out. 2007.
- LOZARES, Carlos. La Teoria de Redes Sociales. Papers. *Revista de Sociologia* nº 48, 1996, p. 103-126. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/view/25386/58613>>.
- MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.
- MELO, Ana Claudia. *O Cinema Brasileiro entre os anos de 2000 a 2009*: marcos pós-retomada e reflexões sobre a identidade regional segundo as 20 maiores bilheterias do País. Monografia (Especialização em Cinema). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). São Leopoldo, RS, 2009.
- NORMAN, Aguillar; VELÁZQUEZ, Alejandro. *Manual Introdutório à Análise de Redes Sociais*. Medidas de Centralidade. Exemplos práticos com Ucinet 6.109 e Netdraw 2.28. México: 2005.
- RECUERO, Raquel. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulinas, 2009.
- STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- VANTI, Nadia. Os Links e os Estudos Webométricos. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 34, n. 1, p. 78-88, 2005.

**ELEMENTOS DA TRAGÉDIA CLÁSSICA
EM PODEROSA AFRODITE DE WOODY ALLEN⁶**

Bene MARTINS
behne03@yahoo.com.br

Fábio LIMA
fabiolimah@yahoo.com.br

Entender os caminhos do coração, compreender a malícia e a incapacidade dos deuses que, em vã tentativa de criar um substituto perfeito, deixaram a humanidade confusa e incompleta (coro na abertura do filme).



(Frame 1 – Cena de abertura)

Da extensa filmografia de Woody Allen, selecionamos, para este estudo, *Poderosa Afrodite*⁷, 1995. Esta película intercala elementos da dramaturgia clássica ao contemporâneo roteiro cinematográfico, cuja trama apresenta contrastes instigadores possibilitando leituras diversas, em especial as voltadas aos estudos da dramaturgia e/ou da identificação de elementos da tragédia grega, inseridas nas especificidades fílmicas. Em *Poderosa Afrodite*, a presença suntuosa do coro grego contrasta com a despojada protagonista/prostituta vivida por Mira Sorvino.

O objetivo principal do texto é pontuar os momentos em que a arte secular do teatro grego dialoga com as linguagens do fazer cinematográfico – nestes tempos de entrelaçamentos híbridos em função dos trânsitos entre áreas dos saberes, conceitos e referenciais teóricos – mostrando como Woody Allen brinca com a seriedade do coro,

⁶ Woody Allen, nome artístico de Allan Stewart Königsberg, nascido em Nova Iorque, 1º de dezembro de 1935, é cineasta, roteirista, escritor, ator e músico.

⁷ Indicado ao Oscar de melhor roteiro original, 31º filme de Woody Allen, filmado nos arredores das “clássicas locações de Nova York, incluem Central Park, restaurante Roxy em Times Square, Galeria Christen Rose, no Soho etc.

em diálogos ora sérios ora irônicos; destacando, ao mesmo tempo, o quanto uma linguagem pode enriquecer a outra; e, ainda, enfatizando que a fusão e as misturas, quando bem elaboradas, são altamente positivas. A leitura destacará, principalmente, o papel do coro no filme. A opção pelo filme, além da relação explícita com teatro, se deu porque Woody Allen é um dos nossos diretores preferidos. Além disso, o cineasta admite a influência, em seu trabalho, de Ingmar Bergman, diretor sueco fundamental em nossa formação de expectadores e agora estudiosos da sétima ou oitava arte.

Um dos traços marcantes dos filmes deste diretor é a elaboração de diálogos que retratam o cotidiano de personagens sem medo de assumir suas inseguranças, manias, neuroses, expectativas e, talvez, por tratar de temas tão próximos aos seres em geral, ele permanece um dos cineastas mais respeitados e atuais, sendo um dos poucos que realiza quase um filme por ano, está entre os mais premiados. Seus longa-metragens⁸ autorais mantêm traços de uma estética *clean*, estética ou ciência do belo, aqui, entendida, não no sentido de valorar, julgar, mas no sentido de estabelecer, apresentar um conjunto de elementos cenográficos em equilíbrio e harmonia, tanto com o enredo apresentado, quanto com o contexto da obra, das condições que garantiram a produção, da atuação das personagens, da proposta do fazer cinematográfico-teatral do diretor e da equipe. A estética a que nos referimos, neste estudo, é a composição do todo, de forma econômica, sem grandes efeitos ou excessos de informações, Woody Allen prioriza a atuação do elenco em cena, as personagens e seus conflitos existenciais são os principais argumentos.

Seus filmes retratam amplo leque de questões: desde a liberdade de escolha da mulher no campo profissional ou na vida sexual e afetiva até aos conflitos de homens que se sentem fracassados, seja na vida pessoal ou profissional, além de apresentar conflitos de natureza filosófico existencial. Tais temas, recorrentes em suas obras, são porém apresentados de maneiras diversas e inovadoras. Além dos diálogos inteligentes e bem estruturados, há o cuidado com a contextualização de época, lugares, figurinos, nada escapa ao olhar atento e experiente do cineasta. Como ele atua em vários dos seus filmes, costuma brincar e ironizar seu próprio ser e seu modo de atuar. Nunca se contenta com o resultado. Ele afirma, “as pessoas sempre se enganam em duas coisas sobre mim: pensam que sou um intelectual (porque uso óculos) e que sou um artista (porque meus filmes sempre perdem dinheiro)”

⁸ Obra cinematográfica com duração superior a sessenta minutos.

Em *Poderosa Afrodite*,

O casal Lenny e Amanda decidem adotar um bebê. O pai adotivo fica louco pela criança batizada, após muita controvérsia, com o nome de Max. O menino cresce e Lenny fica impressionado com a inteligência do garoto. Decide então procurar a verdadeira mãe de seu filho. Qual não é a sua surpresa ao deparar-se com Linda Ash, uma espirituosa prostituta e atriz de filmes pornô. “*Poderosa Afrodite*” é uma hilariante comédia de Woddy Allen, que revelou a bela Mira Sorvino (Oscar de melhor atriz coadjuvante) (sinopse do filme, contracapa DVD).

Lenny e Amanda estão em um restaurante com um casal de amigos, cuja esposa está grávida. Amanda afirma, nesse momento, que quer um filho, mas não quer engravidar. Lenny não concorda. – “Adotar? Desperdiçar meus genes? São de primeira qualidade, quero passar adiante”. Vejam quantos casos por aí, “criamos um filho e aos treze anos ele nos mata com um machado. Não vamos adotar”. Ato contínuo, Amanda toma as providências para adoção de um menino. Cena seguinte, o pai encantado, passeia com o filho Max.

Ao constatar a inteligência do filho adotado, Lenny supõe que o menino herdara a genialidade dos pais biológicos. A partir desse momento iniciam-se as peripécias do devotado pai, em busca a identificação biológica da mãe de Max. A partir dessa decisão de Lenny, as interferências do coro se intensificam.



(Frame 2 – Coro)

Poderosa Afrodite traz para a cena cinematográfica elementos fílmicos não específicos, como a milenar estrutura do teatro grego, ao inserir o coro desde a abertura do filme. Tal recurso, poder-se-ia dizer, insere – aqui dando um salto na evolução e aparição de conceitos – a teatralidade⁹ na trama, e teatralidade não em oposição ao

⁹ “Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais,

cinematográfico, ao contrário, como uma espécie de suplemento no sentido derridiano, por assim dizer, pois que a filmagem em si, poderia ser finalizada sem recorrer à outra, mas, já que o fez, o fez como algo a mais, como suplemento, isto é, como aquele algo que acrescenta e aponta para a constatação de que a totalidade, em sua busca teleológica, não pode ser alcançada. Assim, por ser o suplemento “um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude”.¹⁰

Nesta película, não haveria falta, ao contrário, houve um acréscimo, uma justaposição de linguagens, cada uma com seus repertórios conceituais específicos, que, ao se entrecruzarem, propiciam um resultado altamente satisfatório. Ao utilizar esse recurso, Woody Allen enfatiza o fato de que nenhuma linguagem, nenhum elemento sígnico é completo, a ideia da cadeia de significantes e significados é reiterada. O que aponta, naturalmente, para outras leituras, outros arranjos de toda e qualquer criação artística.

As cenas de anfiteatro foram gravadas na Sicília¹¹. Na abertura, o coro dá o tom do que virá na trama:

Pobres mortais! – O bravo Aquiles morto em duelo de sangue, o imbatível guerreiro na guerra de Tróia, cujo ponto fraco era o calcanhar – única parte do corpo não banhada nas águas do Estige, rio que dava sete voltas no inferno. Até ele sucumbiu à tragédia –. Laio, o pai de Antígonas, rei de Tebas, arrancou os próprios olhos, como forma de expiação. Pobre vítima do desejo proibido, nem a mulher de Jasão saiu-se melhor, gerando vida para depois tirá-la em sua fúria de vingança. Édipo, sem saber matou o pai Laio e levou a própria mãe Jocasta para a cama, sem saber que era sua genitora (abertura do filme).

O cineasta recorre a exemplos de tragédias gregas para demonstrar o caos deixado pelos deuses para a humanidade. Dessa maneira, enuncia outra tragédia contemporânea, em *Poderosa Afrodite* – “uma história tão grega e eterna quanto o próprio destino”. As falas do coro seriam uma espécie de alerta sobre a inextrincável condição humana, a de viver em conflitos e que eles são tão atuais quanto às evoluções outras.

Ao mesclar as duas linguagens ou os elementos considerados específicos de cada uma, teatro e cinema, Woody Allen coloca em diálogo, gêneros, tempos, espaços e, acima de tudo, função diferenciada ao papel do coro. “O coro deixa o estreito círculo da

gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1964, p.58).

¹⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, 1999, p. 177.

¹¹ (http://pt.wikipedia.org/wiki/Poderosa_Afrodite (acessado em 13/08/2012))

ação para estender-se ao passado e ao futuro, aos tempos antigos e aos povos, ao humano em geral, para extrair as grandes lições de vida e exprimir os ensinamentos de sabedoria” (SCHILLER, 1968:251)¹², quais sejam, os de que não se pode brincar de ser Deus, certas ideias, é melhor não tê-las.



(Frame 3 – Lenny dialogando com o coro)

Na tentativa de demover Lenny da ideia de brincar de Deus, já que queria consertar os rumos da vida da mãe biológica do filho, o coro invoca Laio.

– Laio, pai orgulhoso, fale.

Laio – Fui feliz de ter um filho, tão belo, sagaz e corajoso que mil prazeres sua presença me concedeu.

E o que houve?

Um dia ele me matou. Fugiu e casou com minha mulher.

Coro – Pobre Édipo, rei de Tebas.

Jocasta – Meu filho realmente matou, sem saber, meu pobre marido.

E, inconscientemente levou a mim, sua adorada mãe para o leito.

(primeiras cenas do filme)



(Frame 4 – Laio)

Aqui evidenciamos mais uma bela ironia, o Corifeu, com ar especulativo, constata: – “E assim nasceu uma profissão que cobra até US\$ 200,00 por hora”.

¹² PAVIS, Patrice, 1999.

Novamente para Lenny, “Por que uma criança agora? De escanteio? – Que não seja para preencher um vazio no casamento”.

Jocasta – Deixem-me. O instinto maternal de mulher é antigo como a terra.
 Coro – Os filhos crescem e mudam-se, às vezes pra lugares ridículos, como Cincinnati ou Borse, Idaho. E nunca mais os vemos.
 Corifeu – Deviam telefonar de vez em quando.
 Laio – Há um vazio no casamento de Weinrib?
 Coro – Não dissemos isso. Foram apenas conjecturas.

Assim, são intercaladas as falas do coro, retratam a linguagem de hoje, se referem às parafernália eletrônicas, estão antenados aos novos tempos, desempenham nova função. Na tragédia grega, trata-se de um

[grupo] composto por 12 ou 15 elementos, os coreutas. Após entrarem na *orquestra*, a área de dança no teatro, cantam e dançam nesse espaço. (...) O coro trágico quase não participa da ação, limitando-se apenas a comentá-la e expressar compaixão ou outros sentimentos pelas personagens. Por outro lado, simboliza o grupo – cidade ou exército – cuja sorte está ligada às personagens (PIQUÉ, 1998, p.214).

Neste roteiro, Woody Allen acrescenta, além das funções tradicionais, o deslocamento do Corifeu, o vocabulário dos coristas, a celeridade de acordo com o ritmo dos tempos atuais, o que destoa, por sua vez, da morosidade rítmica constatada nas tragédias clássicas; Woody Allen recorreu ao coro como um recurso a mais, no sentido em que Schiller dá ao coro. Neste filme, a inserção do coro foi mais uma estratégia para envolver o receptor naquele pacto indispensável do espectador, quando mergulha nos espaços da criação artística, ele sabe que o que vê é cenicamente real, mas, ao mesmo tempo, é algo distanciado da realidade cotidiana. No filme, o coro é apresentado em espaço aberto, teatro de arena, mas o Corifeu, líder do grupo, e Cassandra se deslocam e o acompanham em outros espaços fechados também. A exemplo da cena no frame abaixo, enquanto Lenny procura sorrateiramente os documentos do filho adotado, em uma repartição pública.



(Frame 5 – Corifeu, cúmplice de Lenny)

Segundo Schiller,

o coro teve importância fundante na tragédia grega (...) logo parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens. Torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador-juíz da ação, habilitado a comentá-la, um “espectador idealizado” (SCHLEGEL). (...) este comentário épico equivale a encarnar em cena o público e seu olhar.

Schiller fala, sobre o coro, exatamente o que mais tarde dirá BRECHT a respeito do narrador épico e do distanciamento: “Separando as partes umas das outras e interferindo em meio às paixões com seu ponto de vista pacificador, o coro devolve a nossa liberdade, que de outra forma desapareceria ao furacão das paixões” (“Do emprego do coro na Tragédia” SCHILLER, prefácio à *Noiva de Messina*, in 1968, vol. 2: 252, apud PAVIS, 1999, p. 74)¹³.

O coro é – ou deveria ser – segundo Schiller, “uma parede viva com a qual a tragédia se cerca a fim de se isolar do mundo real e para preservar seu solo ideal e sua liberdade poética” (SCHILLER, 1968: 249). Na tragédia grega, trata-se de um dos recursos para acentuar o clima da tragédia; em *Poderosa Afrodite*, além disso, ele é transposto de seu contexto, aliás, o Corifeu é quem acompanha o personagem Lenny em suas buscas pelas pequenas cidades onde encontraria Linda Ash. Embora advertido por Cassandra¹⁴, outra personagem trágica, a profetisa, Lenny, obsecado pela busca da herança genética do filho e, ignorando as advertências dos lendários personagens, continua em sua procura.

É nessa chave de leitura que percebemos a função do coro no filme, ele não entra apenas para tecer comentários que envolvam o espectador, ao contrário, as falas, além de irônicas e contextualizadas para o estilo cômico – um dos traços do cineasta – não se comprometem totalmente; apresentam conjecturas, advertem, contestam, mas deixam as

¹³ PAVIS, Patrice, 1999.

¹⁴ Profetisa, filha de Príamo, conforme a Mitologia Grega.

decisões para Lenny. Afinal, ele está enredado em sua trama trágica contemporânea. Uma das diferenças entre a tragédia clássica e esta de Woody Allen é a ausência de reconhecimento de uma das peripécias, como veremos no final. Na clássica, há entre outros elementos, as peripécias e o reconhecimento¹⁵. Em *Poderosa Afrodite* somente a presença de peripécias é constante.



(Frame 6. Coro anuncia tragédia)

Lenny Weinrib diante do coro: – Corifeu: “Sei o que pensa Lenny. Esqueça. Lenny não desiste. Coro: Ó maldito destino, certas ideias é melhor não tê-las, deixe as coisas como estão. A curiosidade mata (...) nossos corações e mentes. Por favor, Lenny, não seja idiota.”.

Após muita procura e desencontros, e ignorando as advertências do coro – um dos pontos fortes do filme – Lenny segue as pistas, até encontrar a progenitora, Linda Ash, garota de programa, com alto poder de sedução, roupas provocantes, adequadas à sua profissão. Lenny, ante a surpresa e a decepção, se deixa envolver pela beleza e uma espécie de ingenuidade daquela mulher espalhafatosa, espontânea. A personagem, com seu figurino chamativo, esconde uma doçura que o cativa, fascina. Em todos os momentos, os componentes do coro o advertem dos perigos à vista; a beleza e sinceridade de Linda o fisciariam.

Destacamos, como procuramos enfatizar neste estudo, a presença do coro, como um dos elementos de origem grega constante no roteiro de *Poderosa Afrodite* que, à

¹⁵ Reconhecimento: é a passagem do não-conhecimento ao conhecimento, situação que ocorre com o fim de revelar uma aliança ou hostilidade entre personagens do drama, culminando para um estado de felicidade ou infelicidade. Ainda que haja outras formas de reconhecimento, o mais belo é o que acontece junto com a peripécia. (Aristóteles, 1981).

semelhança das tragédias gregas, representaria a voz de um povo ou de uma cidade, mas, neste caso, os componentes do coro atuam como uma espécie de mensageiros, de pré-videntes do que não deveria acontecer ou que está na iminência de acontecer, ou ainda, a consciência de autocensura do personagem que se obstina, incansavelmente, em desvendar o mistério de conhecer a mãe do seu filho adotado. Os comentários do coro põem em cena a função de criticar, alertar, ironizar as atitudes dos protagonistas. Como se vê nos diálogos entre o Corifeu e a versão alleniana de Cassandra: “*Vejo desastre. Vejo catástrofe. Pior, vejo advogados!*”.



(Freme 7 – Cassandra, previsões catastróficas).

A entrada de Cassandra em cena, mais uma referência precisa a personagens trágicos. Cassandra é filha dos reis de Tróia, Príamo e Hécuba. Deus Apolo, encantado com sua beleza, deu a ela o dom da profecia. Cassandra recebe o dom de prever, enquanto dormia junto com seu irmão gêmeo Heleno, no templo de Apolo – duas serpentes passaram a língua nas orelhas do casal de irmãos, daí adviria a sensibilidade para escutar as vozes dos deuses – e o poder de fazer profecias. Adulta, Cassandra rejeitou o amor de Apolo. O irado Deus a amaldiçoou: ninguém, jamais acreditaria nas suas previsões. Assim, desde que ela preveniu os troianos sobre o perigo do Cavalo de Tróia – cavalo de madeira utilizado pelos gregos para invadirem Tróia – Cassandra,

atada à maldição de Apolo, mais uma vez continuou a prever e a não ser ouvida, ninguém deu atenção às previsões catastróficas da profetisa.

Outro ponto forte característico da tragédia grega, na obra cinematográfica em leitura, é a utilização do roteiro de estrutura dramática constituída por início, meio e fim muito bem delineados. A costura de tais elementos é realizada, precipuamente, pelas ações dos personagens que originam seus infortúnios, pelas falas e cantos do coro. Outro recurso utilizado em algumas tragédias gregas, surge no caminho da desamparada Linda Ash, o *Deus Ex Machina* – o acontecimento de um inesperado evento, de origem providencial ou do acaso, para a resolução de uma situação conflituosa –. Linda conhece seu grande amor quando ele aterrissa, forçadamente, com seu helicóptero, enquanto a ex-atriz pornô dirige desolada porque fora rejeitada por seu ex-namorado.

Com exímia maestria, Woody Allen guia os espectadores de *Poderosa Afrodite* pelo labirinto mitológico do amor, das tragédias e catarses da existência humana e do próprio refletir sobre o sentido da vida, quando nos deparamos com a possibilidade de rirmos de nós mesmos. Nesse ínterim, o final da narrativa representa mais um dos elementos das tragédias gregas: o herói sempre sofre uma punição, não necessariamente a morte, como é o caso de Édipo Rei que, ao reconhecer os próprios atos, que o levaram a sua condição miserável de assassino do próprio pai e ao incesto com sua mãe, cega os próprios olhos. Tanto a tragédia quanto o melodrama possuíam um caráter moralizante ou formador.

Em *Poderosa Afrodite*, ao inverso, apesar de todos os esforços de Lenny para consertar a vida de Linda Ash, a resolução não se completa – e precisaria? –. Na cena final, ambos se encontram, cada um com um belo filho, sem saber que são pais de ambos. Aqui, a peripécia não teve o reconhecimento. Cada um seguiria seu rumo, felizes com os próprios filhos, embora algo tenha ficado no ar, no semblante de surpresa e indagação de Lenny. Concluímos, mostrando apenas a imagem final do filme, que, por si mesma, elucida a trama trabalhada e não resolvida.



(Frame 8 – Peripécia sem reconhecimento)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 1981.

BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 1964.

DERRIDA. *Gramatologia*, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIQUÉ, Jorge Ferro. *A tragédia grega e seu contexto*. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/18998/12312>> Acesso em 29 ago 2012.

SCHILLER, prefácio à *Noiva de Messina*, in 1968, vol. 2: 252, apud PAVIS, 1999. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Poderosa_Afrodite (acessado em 13/08/2012))

Filme:

Poderosa Afrodite (Mighty Aphrodite)

Direção: Woody Allen

Elenco: Mira Sorvino, Helena B. Carter, F. Murray Abraham, Olympia Dukakis...

Ano: 1995

AS JANELAS DA ALMA NÃO TÊM GRADES, E MESMO SE TIVESSEM...¹⁶

Cecília BARRIGA
cecigarre@yahoo.fr

Assistir ao filme *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, com nosso olhar interior, se torna um fascinante exercício para um novo “ver-olhar-enxergar”: repartir com todos os órgãos do corpo as novas consequências deste olhar. Isso implicaria naturalmente mudanças de atitude a partir deste olhar.

O presente artigo oferece três momentos de leituras reflexivas, focadas na tríplice sugestão do filme: visão/não-visão, a máquina como continuidade dos olhos e o terceiro olhar. O curso da escrita, a partir da reflexão sobre o filme, resgata o movimento da contação de histórias, propondo um navegar de olhos de leitores ávidos, com três portos de chegada e contemplação: mostrando o filme, no qual se conta a proposta da obra, da miopia ao olhar, Ver-o-Peso de cada olhar, quando o artigo daria vazão a relatos dos entrevistados e outros artistas, seguindo uma linha que entrelaça a essência do olhar da alma a sentidos como emoção, imaginação, afeto e amor.

No mito de Mapinguari, todo mundo tem um olho: brota o som da ideia de mudança a partir dos cuidados com a terceira visão: ou se é guardião e monstro de si mesmo, atento, vigilante, ou se mundiando na defesa da janela de sua própria alma, para repartir.

Estudos contemporâneos sobre o *Olhar* retomam uma assertiva intrigante acerca da reflexão da própria identidade humana: *Os olhos são a Janela da Alma*. As janelas da alma não têm grades e, mesmo se tivessem, não iriam bloquear a percepção do que se vê no mundo, mesmo por meio de sombras, como no *Mito da Caverna* de Platão. Sobre o olhar também se entende que

Dentre os órgãos dos sentidos do homem, aquele que tem sido considerado com especial interesse no que concerne ao processo de simbolização é o da visão, o mais agudo de nossos sentidos, segundo Cícero (...) não será exagero dizer que a simbolização começa com os olhos. (...) Santo Agostinho considerava que os olhos são a porta de entrada do mundo. São Tomás de Aquino, que conferiu lugar especial aos olhos e ao olhar em sua estética teocêntrica, acreditava que a visão é o maior dos sentidos para a aquisição do conhecimento. Os olhos, portanto, através da visão, reúnem o tesouro desse conhecimento gerador de símbolos (LOUREIRO, 2007, p. 13).

¹⁶ Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Dr. Joel Cardoso e Dr^a Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

Há tempos, a humanidade se questiona quanto à funcionalidade do olho, acreditando que ele seja muito mais que um pequeno “globo aproximadamente esférico, de diâmetro em torno de dois centímetros e meio, revestido por uma camada em parte opaca (a *esclerótica*), em parte transparente” (AUMONT, 1993, p.13). Leonardo da Vinci (*apud* CHAUÍ, 2002, p.01) se intrigava com capacidade de um espaço tão reduzido dar conta de absorver as imagens do universo. Antoine de Saint-Éxupéry (1999, p. 72), no célebre *O Pequeno Príncipe*, diz que “o essencial é invisível aos olhos” e Flora Davis (1979, p. 76) no seu livro *A Comunicação não-verbal*, acredita que os movimentos oculares podem expressar a personalidade, além de transmitir atitudes e sentimentos.

A produção cinematográfica brasileira cujo título é *Janela da Alma*, dirigida, em 2002, por João Jardim e Walter Carvalho, é concebida a partir de diferentes pontos de vista sobre o conceito de olhar. A tessitura narrativa do filme foi produzida a partir de dezenove depoimentos, entre eles, relatos sobre o conceito de olhar de uma artista plástica, uma atriz, quatro cineastas, dois escritores, três estudantes, um fotógrafo, um músico, um neurologista, dois poetas, um professor de literatura e um vereador.

Janela da Alma traz no roteiro a identidade dos próprios cineastas. Já que João Jardim e Walter Carvalho também declaram os seus elevados graus de miopia. Entrelaçando diversas narrativas, os diretores apresentam de certa forma, suas próprias trajetórias de vida, com o uso de óculos, nas entrelinhas dos relatos de seus entrevistados. Jardim, na busca de produzir um filme sobre miopia, convidou Walter Carvalho, um dos grandes fotógrafos brasileiros da atualidade, para a concepção de sua ideia, mas a parceria evoluiu de tal maneira que resultou num filme sobre o olhar.

Observa-se que os entrevistados possuem certo grau de miopia (assim como os próprios diretores), estrabismo ou cegueira. Eles ajudaram a conduzir as entrevistas buscando responder ao seguinte questionamento, conforme relatou Walter Carvalho (*apud* RIBAS, 2003, p.65): “que tipo de personalidade – escritores, cineastas, fotógrafos – tinham formado na vida, a partir dessa miopia, dessa necessidade de enxergar com óculos?”. A particularidade do olhar, consequência de como tal deficiência é compreendida por quem olha, está presente em cada relato dos entrevistados no filme.

Enxergar o mundo e a si mesmo através do enquadramento de óculos ou de uma câmera, através de áudiodescrições – ruídos, silêncios, cheiros ou toques – é uma experiência pela qual todo o ser humano passa, cria e ganha, quando respeita e se aproxima da condição de seu próprio olhar, do que este olha e, da imagem que o olha e

procura ser olhada. É um exercício incessante olhar e ser olhado pelo que se olha. Georges Didi-Huberman (1998, p. 31), a partir da leitura e reflexão dos escritos de James Joyce, compreende que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. Acredita-se ser este o ofício do olhar, principalmente, dos artistas e das crianças: ver e ser vistos pelos vazios que nos olha.

O cinema é uma forma atual e tecnológica de contar histórias. A tessitura narrativa de *Janela da Alma* remete o público ao espírito da contação de histórias. Segundo Celso Sisto (2001, p. 25), “o que se oculta e vai sendo revelado aos poucos é próprio [não só] do jogo [mas] também da linguagem”. Mais adiante, ele discorre sobre a arte de contar histórias:

E é exatamente do fascínio de ler que nasce o fascínio de contar. E contar histórias hoje significa salvar o mundo imaginário. Vivemos, em nosso tempo, o império das imagens, quase sempre gerais, reprodutoras e sem individualidade. Essa reprodução desenfreada, operada por uma série de meios de comunicação, em muitos casos, impede o livre exercício da imaginação criadora. O espaço que sobra para o destinatário influir no produto é quase nenhum (SISTO, 2001, p. 31).

Assim, *Janela da Alma* vai se mostrando aos poucos a partir dos três seguintes momentos: visão/não-visão, a máquina como continuidade dos olhos e o terceiro olhar. O relato de cada entrevistado apresenta-se de forma fragmentada e entrelaçado a uma progressão de imagens em movimento, ora focadas, ora desfocadas, suscitando, no público, esse prazer de descobrir e alinhar, gradativamente, a totalidade da história narrada pelos entrevistados individualmente e, também, pelo conjunto de todos. O filme preocupa-se também em fazer uma reflexão ao exacerbado apelo de imagens com que o ser humano se depara diariamente, sem poder absorver de maneira contemplativa o sabor de cada uma dessas imagens ou da conjuntura de várias delas.

Ver-o-Peso de cada olhar...

A escritora paraense Heliana Barriga (1998, p. 03) discorre sobre o ato de criação de seu livro *Balada de Frutas – Ecologia e Erótica*: “O que estava escrito era salada de frutas e eu li balada. Foi um achado, um ganho poético.”. O ganho poético a que a autora se refere foi proporcionado pelo seu elevado grau de astigmatismo. Em conversa, Barriga diz que enxerga melhor quando está feliz e emocionada, e precisa de lentes quando retorna à dura realidade. Enxergar com óculos é uma maneira de camuflar os olhos da

alma criativa da artista, que se liberta quando a própria autora se liberta dos aros e amarras de seus óculos.

O antigo ditado já dizia: se aprende com os erros; mas quando se privilegia o olhar poético do poeta ou da criança, entende-se que se inventa com os erros. Gianni Rodari (RODARI, 1982, p. 35) acredita que “em cada erro existe a possibilidade de uma estória” e que “o erro pode revelar verdades escondidas”. Errar é relativo, pois para os poetas, os erros são vistos como valiosos ganhos poéticos. Uma palavra vista com os olhos de criar pode soar como um erro, mas é ela que dará vazão, ou melhor, visão, a novas possibilidades de escrita e de leitura. Os escapes das palavras e das imagens, vistas por estes olhos, estão presentes, principalmente em poemas, músicas e nas brincadeiras de crianças. É com o terceiro olho, o qual possui o olhar da sensibilidade e da ludicidade, que o ser humano reinventa a si mesmo e às suas vivências.

Novamente em conversa com a artista Heliana Barriga, compreende-se que o poeta revisita as imagens de sua própria memória para reinventá-las em histórias a contar. Ao olhar o mundo com o terceiro olho, o olho interior, o poeta revive sua alma de criança. Com este olhar, o olhar da criança que há em si, o poeta compreende a própria função da poesia, pois segundo Johan Huizinga (2010, p. 133), “para compreender a poesia precisamos ser capazes de enxergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.”.

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, ressalta no filme *Janela da Alma*, que enxerga mais com o seu sentimento primitivo do que com os olhos de enxergar. Para criar, o poeta transfigura a realidade a partir de sua imaginação e acredita que esta é a principal ferramenta do artista. A imaginação, segundo ele, é que transfigura o mundo.

Transfigurar o mundo remete ao conceito de *conversão semiótica* proposto por Paes Loureiro. Este conceito para o teórico designa uma “passagem modificadora da qualidade dos signos, (...) como resultado de alteração da dominante em um contexto cultural ou passagem a outro contexto” (LOUREIRO, 2007, p. 36). Enxergar o mundo é algo inerente à construção cultural do olhar, pois, para Caldas (1999, p. 30) “o real do olhar é o imaginário de cada sociedade”. Paes Loureiro (2007a, p. 11) acredita que “o homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido a sua existência”.

No longa-metragem, Oliver Sacks, neurologista britânico, acredita, a respeito do olhar, que é guiado pela emoção humana e pelas experiências vivenciadas pelo homem ao longo da vida:

O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossa cultura, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes. (...) Todos nós somos criaturas emocionais. E creio que todas as nossas percepções, as nossas sensações e experiências são carregadas de emoção, de uma emoção pessoal. Acredito que a emoção fique por assim dizer, codificada na imagem. Curiosamente às vezes, a emoção pode se separar da imagem. As pessoas que têm esse problema, denominado Síndrome de Capgras, podem deixar de reconhecer o marido, a esposa, os filhos, e passam a acreditar que estão sendo enganadas. Elas dizem: “você não é o meu marido, você se parece com ele, mas é uma imitação. Você não é o verdadeiro. Você tomou o lugar dele (Janela da Alma).

Sacks diz que o que acontece nesse caso é que os sentimentos de ternura e de familiaridade desaparecem. Acredita-se que o que vemos está relacionado ao que sentimos, portanto, segundo o neurologista, o reconhecimento visual existe, no caso dos portadores da Síndrome de Capgras, mas não o emocional. Ele continua e diz que, nesse caso, a pessoa mergulha em plena contradição e é forçada a concluir que está sendo enganada, que é vítima de uma peça. É importante lembrar que a base que constitui o nosso ser é emocional para entender que, segundo Sacks, o reconhecimento, a memória visual e toda forma de percepção devem estar inseparavelmente ligados à emoção e, quando a memória visual, estaria desconectada da emoção correspondente e, nesse caso, uma grave crise nervosa pode ocorrer. O neurologista ressalta que o ato de ver e também de olhar, não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas, também, o invisível. De certa forma, segundo ele, é o que chamamos de imaginação.

A cineasta e roteirista belga, Agnès Varda, viúva do também cineasta Jacques Demy, confessou aos diretores de *Janela da Alma* o seu sentimento durante o processo de filmagens do filme *Jacquot de Nantes*. Com o filme, Varda homenageia o amor que sente por Demy e diz que a visão é alterada por sentimentos fortes. No filme, a cineasta relata o seguinte:

Lembro-me de ter pensado “Estou fazendo toda essa ficção sobre Jacques e ele está aí, vivo e talvez por pouco tempo”, pois ele estava doente. E pensei, como quando queremos fazer algo por alguém dizemos: “Fiquei próxima tanto quanto possível de quem sofria”. E para um cineasta, estar próximo quer dizer estar realmente próximo. Então, eu filmava o que todos viam, seu rosto, seus braços, suas mãos, nada de especialmente íntimo como, por exemplo, tomar um banho em casa. Mas a maneira como filmei seus braços, suas mãos e seu

rosto de perto, de muito perto, chegando à textura desse homem, a pele, pode se ver cada pelo como se entrássemos dentro de sua pele, de muito perto. Acho que só tive esta visão devido ao medo de perdê-lo. E o perdi, ele morreu, seis meses depois da filmagem. (...) Acho que ninguém teria sido capaz de realizar este filme exatamente da maneira como eu o fiz. Como já disse, a visão é alterada por sentimento, por sentimentos fortes (Agnès VARDA).

Ao chegar perto da pele de Jacques, Varda inova o olhar da câmera, resgata o que é de mais primitivo no olhar humano, o afeto. Todo o carinho, afeto, atenção, amor e até a impaciência que esta mulher sentia pelos trejeitos do marido, ela os conserva na tela, transmitindo, com afeto, sensibilidade.

O cineasta alemão Win Wenders destaca que a maioria dos homens é capaz de ver com os ouvidos, como, também, com o cérebro, com o estômago, com a alma. Este pensamento faz lembrar expressões como “veja o que diz” e “olha” ao invés de “escuta”, empregadas constantemente na linguagem coloquial ou ao telefone. “Amor à primeira vista”, “mau-olhado”, “ponto de vista”, “olhe aqui”, “ver para crer”, “não olhe para trás”, “olho-gordo”, “o pior cego é aquele que não quer ver”, “fura-olho”, “ter o olho maior que a barriga”, “Ver-o-Peso” e “fazer vista grossa” são outros exemplos de expressões que destacam as diversas transmutações que dispensamos à temática do olhar em nosso cotidiano, bem como a sua importância em nosso discurso oral, num sentido conotativo. Mencionamos constantemente o olhar, mas a percepção e a consciência de sua frequência em nosso discurso oral são raras.

Win Wenders crê que os homens veem, em parte, com os olhos, mas ressalta, que não exclusivamente. Conta que tentou usar lentes de contato, aos de trinta anos de idade. Mesmo enxergando bem com elas, tinha a necessidade de buscar pelos óculos. Wenders, sem o enquadramento destes, sentia-se como se visse demais. Com os óculos, a visão tornar-se-ia, para ele, mais seletiva. Ele confessa que não queria ver tanto, que queria ver de forma mais contida, por isso preferia o uso de óculos. O cineasta lembra de sua infância e relata que

o que mais me agradava nos livros era o fato de que aquilo que eles nos davam não se achava apenas dentro deles, mas o que nós, crianças, adicionávamos a eles é que fazia a história acontecer. Quando crianças, podíamos realmente ler entre as linhas e acrescentar-lhes toda a nossa imaginação. Nossa imaginação realmente complementa as palavras. Quando comecei a assistir aos filmes, era assim que eu os via. Queria ler entre as linhas, e, na época, isso era possível. (...) Atualmente, os filmes são totalmente fechados, enclausurados. Não há mais espaço para inserir o sonho. A maioria

dos filmes contemporâneos não nos deixa mais nenhum espaço. O que você é o que você recebe. Não é preciso introduzir neles os próprios sonhos: chegam prontos (Win WENDERS).

Além dos espaços permitidos à imaginação nas histórias infantis, há os grandes espaços em branco nos livros: espaços que fazem das crianças-leitoras verdadeiros ilustradores. Heliana Barriga (2008, p. 04), no seu livro *Acredite quem quiser*, destaca que “um livro de poemas deve ter muitos espaços em branco, [como] diz Mario Quintana. [Isso far-se-ia necessário] para as crianças e adultos desenharem muitas coisas”. O poeta ressaltava, ainda, a sua felicidade pelo fato de o seu livro ter muitos ilustradores. Não desvalorizando o foco diferenciado de uma história em quadrinhos, vale lembrar que, nesse tipo de literatura, os desenhos já aparecem todos prontos, narrando, na sequência proposta, a história concebida pelo autor.

Segundo Win Wenders, os homens veem tantas coisas fora de contexto. O cineasta continua:

A maioria das imagens que vemos são vistas fora de contexto. A maioria das imagens que vemos não tentam nos dizer algo, mas nos vender algo. Na verdade, a maioria das coisas que vemos, revistas, televisão, tentam nos vender alguma coisa. Mas a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado, como uma criança, ao se deitar... ela quer ouvir uma história. Não é tanto a história que conta, mas o próprio ato de contar uma história cria uma segurança e conforto. Acho que mesmo quando crescemos nós amamos o conforto e segurança das histórias, qualquer que seja o tema. A estrutura da história cria um sentido. E nossa vida, de maneira geral, carece de sentido. Por isso temos uma intensa sede de sentidos (Win WENDERS).

Falar de publicidade é, de certa forma, falar de televisão. Falar em poesia é ir ao caminho avesso a toda imagem que, segundo Win Wenders, não objetiva nada além de vender produtos. O poema concreto do poeta e filósofo paraense, Antônio Juraci Siqueira (2004, p. 18), *A Teia do Poema*, ilustra e brinca sobre o olho apresentado pelas considerações de Win Wenders: o olho que assiste ao excessivo apelo publicitário descartado incessantemente aos olhos do homem, diariamente. Este, o olho avesso ao olho que lê e enxerga o poema:

A TEIA DO POEMA

Antonio Juraci Siqueira

Na teia do poema cabe tudo:
 aranhas
 vagalumes
 lobos
 pássaros
 e a lâmina – cristal
 di
 la
 ce
 ran
 te
 de um olho que vê tudo
 e não TV.

Um homem que deixa o seu olhar ser incessantemente guiado pelo excessivo apelo dos atuais objetivos publicitários apresentados na maior parte da atual programação televisiva, deixa, segundo o poeta, de ver o próprio homem. É um olho que se engana pensando ver tudo, menos ao próprio homem. É o que também ocorre nas redes sociais na internet. Pessoas se *curtem*, virtualmente. Elas se conhecem, se veem, diariamente na tela, mas raramente conhecem e *curtem* os próprios vizinhos. Elegem fotografias aos olhos dos outros. Nessas redes, não há espaço para o grotesco, para a beleza da feiura real de cada um. Nelas, há uma busca excessiva pela perfeição e pela felicidade inverossímil de, como se ouve dizer, “propaganda de margarina”.

Mais adiante, o cineasta discorre sobre a necessidade que o homem moderno tem de querer possuir excessivamente as coisas:

(...) temos muitas coisas em excesso nos dias de hoje. A única coisa que não temos o suficiente é o tempo, mas a maioria de nós tem tudo, em excesso. E ter tudo em excesso, significa que nada temos. A atual superabundância de imagens, significa, basicamente, que somos incapazes de prestar atenção. Somos incapazes de nos emocionarmos com as imagens. Atualmente, as histórias têm que ser extraordinárias para nos comoverem. As histórias simples, não conseguimos mais vê-las (Win WENDERS).

Walter Lima Jr., cineasta brasileiro que alfabetizou o seu olhar pelo cinema, pelo olhar da máquina, também destaca o seu pensamento sobre a simplicidade de criar: “A perfeição da 5ª Sinfonia de Beethoven... simples, substantiva, a única coisa que poderia ser: o irredutível”. Na sua simplicidade, o que para Lima Jr. não significa desleixo, o cinema é uma arte que se propõe a ser vista e ouvida. Há, na sétima arte, a necessidade primeira, de fomentar uma experiência sinestésica no âmbito visual e auditivo, por parte do espectador, como também de reflexão nos vazios e escapes das palavras, imagens e pensamentos ao longo da narrativa cinematográfica. O cinema é uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva. O cinema é uma prática social. Segundo Teixeira (2008, p. 24), “os *shoppings* e neles os locais designados para assistirmos aos filmes, o cinema, são construções também simbólicas para olharmos e sermos olhados”.

Munsterberg destaca a seguinte consideração acerca do ato de assistir a filmes:

Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significados, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação (MUNSTERBERG *apud* Teixeira, 2008, p. 21).

Novamente sobre a arte de contar histórias, Celso Sisto (2001, p. 34) ressalta que “aprender uma história para contar é como construir um filme”. Construindo um filme, os diretores também desempenham o papel de contadores de histórias. Mas o filme *Janela da Alma* vai além, pois cada entrevistado também assume este papel. Os relatos dos dezenove entrevistados tecem uma narrativa sobre os diferentes pontos de vista sobre o conceito de olhar. Segundo Calvino (*apud* BEDRAN, 2010, p. 60), o cinema mental da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização das sequências. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema- e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela “interior”.

“A linguagem pode renunciar a toda mediação de sentidos e ainda assim é linguagem” (BURBER, 2009, p. 35). No filme, Evgen Bavcar explica que, para ele, “linguagem e imagem estão ligadas, isto é, o verbo é cego, mas é o verbo que torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens. Graças ao verbo, temos as imagens”. Vejamos o que ele diz:

Mas vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos, porque atualmente vivemos em um mundo que perdeu a visão. A TV nos propõe imagens prontas e não sabemos mais vê-las, não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada. Eu também tenho uma pequena TV e assisto-a sem enxergar. Mas há tantos clichês que não é preciso que eu veja, fisicamente para entender o que está sendo mostrado. Às vezes, verifico por telefone, telefone para alguém e me dizem: “Sim, tem razão, é isso que está acontecendo”.

De Mapinguari, todo mundo tem um olho...

O *Mapinguari* é um dos mitos indígenas da Amazônia. Este ser mitológico possui um único olho situado no centro da testa. Este aspecto sugere uma relação com o relato do músico Hermeto Pascoal, em *Janela da Alma*: “A gente vê mesmo não é pelos olhos, é por aqui (apontando o terceiro olho, no meio da testa), e a gente escuta tudo é pela nuca e não pelos ouvidos, que é por onde a gente ouve apenas as coisas técnicas”.

O terceiro olho a que o músico se refere é o olho responsável pelo pensamento e pela reflexão, ele é ferramenta que possui a sensibilidade, o afeto e a imaginação que guiam os olhos de enxergar. Quando o homem abre o seu olho interior, o terceiro olho, ele se abre para si e para o mundo, com um olhar mais próximo do real de sua construção cultural e intelectual. Mas quando persiste em deixá-lo fechado, não somente ele se fecha para o mundo, mas o seu corpo inteiro também se fecha num casulo de alienação de si e negligencia as possibilidades de crescimento intelectual e sensível que são propostas no mundo das imagens, ideias e vivências sensoriais. O terceiro olho é o responsável pela criatividade, pela construção artística, pela afetividade e pela personalidade.

Conta a lenda que o *Mapinguari* decepa as cabeças dos homens e as come. Quando o homem fecha o seu terceiro olho para a leitura sensível do mundo, ele se autodestrói, deixa de ser humano. Torna-se o monstro de si mesmo (comporta-se tal qual o *Mapinguari*), ao decepar a própria cabeça pensante. Este fenômeno está presente na relação atual entre a televisão e o telespectador, como também nos programas jornalísticos e nos filmes que não abrem espaço para a imaginação do espectador. Quando o homem permite adestrar-se pela mídia, ele fecha o seu terceiro olho e, em consequência, fecha também a janela de sua própria alma. Este monstro-homem, de um olho interior no meio da testa, escuta sua floresta com a delicadeza de sua nuca e

caminha em seus silêncios em busca de belas imagens, que sofre para tê-las e reparti-las com os demais homens.

Para fugir do trágico caminho, o homem ao acender uma lâmpada, tipo um vagalume, sobre a palavra cultura, deverá buscar reconhecer que esta é a sua mãe, em seguida, outro vagalume se iluminará sobre a palavra conhecimento, e buscará o homem, reconhecê-lo como seu pai. Como em um filme antigo, que dá espaço para os sonhos da gente, como falou, também no longa-metragem *Janela da Alma*, o cineasta Win Wenders. O homem, para não tornar-se monstro de si mesmo e não decepar a cabeça pensante, deverá reconhecer Isaac Newton, Darwin, Leonardo da Vinci, Picasso, Joana D'Arc, São Francisco de Assis, Balzac, Narciso, Eros, Madre Tereza de Calcutá, Pixinguinha, Vinícius de Moraes, Heliana Barriga, Antonio Juraci Siqueira, Maria Lúcia Medeiros, Max Martins, como também, João Jardim, Walter Carvalho, Hermeto Pascoal, José Saramago, Paulo César Lopes, Antonio Cícero, Win Wenders, Evgen Bavcar, Carmela Cross, Marieta Severo, João Ubaldo Ribeiro, Walter Lima Jr., Oliver Sacks, Manoel de Barros, Arnaldo Godoy, Majuit Rimminen, Agnès Varda e tantos outros exemplos de humanidade, afetividade e criatividade, como os irmãos de seu terceiro olho.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 15ª ed. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- BARRIGA, Heliana. *Acredite quem quiser*. Belém: Cromos, 2008.
- BARRIGA, Heliana. *Balada de Frutas – Ecologia e Erótica*. Belém: Edição Independente, 1998.
- BEDRAN, Beatriz Martini. *Ancestralidade e contemporaneidade das narrativas orais: A arte de cantar e contar histórias*. 2010 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Prof. Dra. Martha D'Angelo. 129 p.)
- BORGES, Fabrícia Teixeira. *Olhares de mulheres: um estudo a partir do filme Janela da Alma*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- BURBER, Martin. *Do diálogo ao dialógico*. Tradução de Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história: para ler a história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- DAVIS, Flora. *A Comunicação não verbal*. 7ª Ed. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Summus, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Nunes. São Paulo: editora 34, 1998.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 6ª Ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JANELA da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2002. 1 DVD (73 min), color.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica na arte e na cultura*. Edição Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.
- RIBAS, Maria Cristina. *Depoimentos à meia-luz: a Janela da Alma ou um breve tratado sobre a miopia*. Revista Alceu, 3(6), p. 65-79, 2003.
- RODARI, Gianni. *A Gramática da Fantasia*. 9ª Ed. Tradução de Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.
- SAINT-EXUPÉRY. *O Pequeno Príncipe*. 47ª Ed. Tradução de Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- SIQUEIRA et al. *Luz: Malta de Poetas Folhas & Ervas*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. Chapecó: Argos, 2001.

O ESPECTADOR CINEMATOGRAFICO NA BELÉM DOS ANOS DE 1920

Eva Dayna Felix CARNEIRO

eva_dayna@hotmail.com

A trajetória do cinema, entre outros caminhos, vincula-se ao espectador. O espectador interpreta e atribui significados de acordo com a sua subjetividade, por conta disso não podemos afirmar que exista apenas um significado absoluto em cada obra, nem que exista uma plateia homogênea e passiva, haja vista que, as mensagens são interpretadas livremente por cada um dos que a recebem. Desse modo, os espectadores imprimem às cenas assistidas, significados que podem fugir daquilo que é previsto e planejado pelos exibidores. Neste olhar sob o espectador das salas de cinema de Belém da segunda década do século passado, o que se privilegia é o seu papel ativo, não como mero receptor, mas como interlocutor da mensagem fílmica. É esse espectador-interlocutor quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos.

Na década de 1920 em Belém, assim como em boa parte do país, a estética e gestos de atores como Rodolfo Valentino, Tom Mix e Harold Lloyd, serviram de inspiração para muitos homens da cidade. Os três atores citados representam diferentes noções do ser masculino. O “Amante”, o “aventureiro”, que carrega em si uma masculinidade selvagem e o “herói cômico”. Apesar do reconhecido sucesso de “O amante”, representado pelo ator Rodolpho Valentino, entre os frequentadores do colunismo social local, Harold Lloyd e Tom Mix representavam melhor o ideal estético e comportamental a ser seguido¹⁷. Tom Mix, mais do que estimular hábitos de consumo ligados à moda, como fora o caso de Lloyd em Belém, infundia, através dos filmes que estrelava diferentes interpretações sobre a natureza marajoara.

A recepção da noção de masculinidade proposta pela imagem de Tom Mix é antes de tudo uma ação que está localizada geográfica, social e culturalmente. A forma como o estereótipo do caubói é recebido nos cinemas de Belém é, em grande medida, também um reflexo das construções ideológicas, vivências e visões de mundo dos

¹⁷ Morin caracteriza o herói do amor como um jovem “inicialmente fatal” e de “traços efeminados” (MORIN, 1989, p. 08). O que nos remete ao caso de “um espirituoso editorialista do *Chicago Tribune*”, que condenava a “efeminação dos homens americanos”, colocando a culpa em Rodolfo Valentino (CAWTHORNE, 2004, p.71.). Se por este motivo, não se sabe, mas o fato que é na cidade de Belém dos anos de 1920, entre o público masculino, aquele ator era, dentre os três citados, o menos citado nas notas de jornais e revistas da época, sendo ele constantemente lembrado muito pelo deslumbramento que causava nas moças da capital paraense.

próprios espectadores. Por conta disso, se para alguns aquela imagem delineava um ideal a ser combatido, posto que representava traços de uma cultura que nos era estrangeira, para outros, as cenas de aventura, o contato com a natureza permitiam que se identificassem naquelas imagens, elementos comuns na região amazônica. Estas diferentes formas de compreensão do texto fílmico são reflexos do caráter heterogêneo do público.

Nem sempre as teorias de recepção no campo cinematográfico priorizavam o caráter heterogêneo do público, e o aspecto comunicativo-receptivo que é a ele hoje empregado. Esta reflexão começou a ganhar destaque a partir de fins da década de 1970/80. Como bem lembra Fernando Mascarello, é a partir deste momento que se produz uma heterogeneização das concepções de espectador, cujo exame da relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, passam a ser historicizados, contemplando-se a diversidade encontrada nos momentos de produção e de recepção. Foram, inclusive, estes preceitos que deram base para as formulações da “audiência ativa”¹⁸.

Neste olhar sob o espectador das salas de cinema de Belém da segunda década do século passado, o que se privilegia é o seu papel ativo. Ativo não no sentido rígido de um opositor ao passivo, em uma “antítese heroica do habitual zumbi”, como o ironizava Daniel Dayan. Não pretendo aqui endossar o sistema binário que punha de um lado o “bom” espectador, ativo e crítico e do outro o “mal”, passivo e distraído; mas de

¹⁸ Fernando Mascarello destaca que, na década anterior predominavam as perspectivas da homogeneidade. Segundo ele, na maior parte da década de 70, o espectador era compreendido como uma entidade abstrata e passiva, somente a partir dos anos 80 na esteira de uma ruptura teórico-metodológica contextualista, produziu-se uma heterogeneização das concepções de espectador. Cf: MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico**. ECO-PÓS- v. 7, n. 2, Agosto-Dezembro 2004, pp. 92-110. Para Egle Muller Spinelli, foi no decorrer dos anos de 1970 que a semiologia começou a se constituir como uma teoria piloto no campo do cinema. Sobre esta, Jacques Aumont, destaca que a primeira semiologia consagrou-se a partir do “modelo da linguística estrutural”, na qual prioriza-se a linguagem cinematográfica e seus códigos, desconsiderando o sujeito espectador. Cf: SPINELLI, Egle Muller. **O Papel do Espectador Cinematográfico**. Trabalho apresentado ao TLC – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, 2006. Verificar também, AUMONT, Jacques et. alii. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. Daniel Dayan também destaca a atenção dada pela semiologia dos anos de 1960/70 ao público, destacando que aqueles trabalhos se voltavam para a descrição formal dos textos propostos pelas mídias, sem, no entanto, se preocupar com os destinos que lhes reservavam seus destinatários, centrando-se única e exclusivamente nas estratégias de significação manifestadas por tais textos. Por vezes quando alguma destas pesquisas dedicava interesse pelo receptor, o fazia analisando a posição de um receptor ideal. “de um receptor de alguma forma dedutível do texto do qual ele será a imagem vazia, e se contentar com essa análise” (2009, p. 65). Cf: DAYAN, Daniel. **Os mistérios da recepção**. IN: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paul: Ed. da UNESP, 2009.

um público que reagia de diferentes maneiras aos signos a que eram expostos, tanto em discordância quanto em aceitação aos símbolos que eram visualizados no “*écran*”.

O modelo texto-leitor¹⁹ apresenta-se como uma importante contribuição teórica para a compreensão da relação entre as plateias e o que é assistido. Sob esta orientação, não é a psicologia do espectador individual, nem pura e simplesmente o texto fílmico o principal objeto da pesquisa, mas sim, a natureza da relação entre texto e leitor. Este modelo de interpretação tem na sua origem importantes diálogos com os debates sobre literatura. Foram através daqueles diálogos que se configuraram novas chaves de interpretação para os estudos da espectralidade. O filme passa a ser compreendido como um texto²⁰, este, como lembra Dayan, concebido como “conjuntos discretos de signos regidos por leis discursivas, qualquer que seja a natureza do material significativo”²¹.

O espectador, por seu turno, é visto não mais como mero receptor, mas como interlocutor da mensagem fílmica, cujo papel, como destaca Spinelli, é de “alguém a quem uma proposta é dirigida e de quem se espera um sinal de entendimento”²². Da mesma forma, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété identificam que o sentido vem do leitor, do analista. É esse espectador-interlocutor quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos²³.

Deste modo, a recepção é entendida como uma produção de sentidos, na qual, o espectador é aquele que interage com o filme imprimindo-lhe significados próprios. Os

¹⁹ Segundo Daniel Dayan, este modelo, que procura criar um ponto entre a proposição midiática que constituem os textos e os processos interpretativos aplicados ao público, teria surgido em fins da década de 70. Para ele, este modelo de pesquisa sobre a recepção é marcado por uma combinação de “análise textual e pesquisa empírica, semiologia e sociologia do público, teoria literária e ciências sociais”. Este autor destaca ainda alguns problemas deste modelo de interpretação, sendo eles: as ambiguidades metodológicas e as extrapolações precipitadas com base em resultados parciais. *Op. cit.* P. 65.

²⁰ Para Christian Metz, texto seria um conjunto de mensagens que sentimos que devem ser lidos como conjunto. É um sistema lógico particular de um determinado número de códigos, capaz de conferir valor às mensagens. Segundo ele, o texto organiza as mensagens de um filme em dois eixos, cuja completa interação, é o significado pleno do texto: a) Sintomático: as mensagens encontram-se ligadas uma após a outra na cadeia do texto. “o que combina com o quê”. b) Paradigmático: aparece durante a narração do filme, mas não depende dessa narração. “o que combina com o quê”. É importante lembrar que, para Metz, ao contrário do que é pensado pelo modelo texto-leitor, o filme enquanto texto, pré-existe ao trabalho e intervenção do analista, o trabalho deste sendo, justamente, a construção de um sistema que possa organizar e explicitar a lógica do discurso fílmico, torná-lo inteligível. Cf: ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

²¹ DAYAN, *op. cit.* p. 65.

²² SPINELLI, *op.cit.* p. 6.

²³ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

significados dos filmes não são meramente dados, mas construídos²⁴. Neste sentido é inegável a importância da historicização da recepção, uma vez que os sentidos empregados ao texto fílmico estão também relacionados ao contexto em que a recepção se efetua. Não devemos esquecer, como adverte Pierre Francastel, que o espaço fílmico deve ser reconhecido pelo seu caráter psicológico e social e que a visão fílmica é uma visão refletida, que pressupõe um poder de discriminação que não é meramente físico, mas psicológico e cultural²⁵. O espectador é, nos dizeres de Jacques Aumont, um sujeito de definição complexa, com muitas determinações diferentes, até contraditórias, o que acaba por intervir na sua relação com uma imagem²⁶.

Mesmo acreditando que existem constantes trans históricas e até interculturais na relação entre espectador e imagem, Aumont revela que, para além da capacidade perceptiva, “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modeladas pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)”²⁷. Estes elementos podem, inclusive, balizar as redes de significações, posto que a nossa capacidade interpretativa é submissa aos nossos limites internos. Entendidos estes limites como o dos “registros culturais disponíveis ou indisponíveis as diferentes comunidades interpretativas”²⁸.

O filme, por se tratar de uma linguagem e de uma ilusão, tem como pressuposto para a sua leitura, a imaginação e a memória: “Não é porque a câmara nos oferece o espetáculo de imagens sucessivas, em vez de imagens resumidas, que o papel da memória surge na visão plástica, e o da imaginação diminui. Qualquer signo exige, para ser lido, um esforço de reconhecimento. Só a imaginação torna vivo um quadro ou um filme”²⁹.

Em consonância a isso temos que, qualquer percepção implica em uma sucessão de registros de elementos, efetuada ao longo do tempo. Quando se assiste a uma película e se identifica com algo nela posto, “essa identificação assenta no facto de a obra nos interessar na medida em que nos faz recuperar o nosso passado”, ela depende de uma “combinação da participação e da memória”³⁰.

²⁴ Dayan pondera que, a recepção permanece tributária do leque limitado dos textos oferecidos à interpretação haja vista que, “a recepção não exerce efeito senão e unicamente sobre os textos difundidos”. *Op. Cit.* P. 67.

²⁵ FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

²⁶ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP; Papyrus Editora, 1993.

²⁷ *Idem*, p. 77.

²⁸ DAYAN, *op. cit.* p. 67.

²⁹ FRANCASTEL, *op. cit.* p. 173.

³⁰ FRANCASTEL, *op. cit.* p. 181.

Sobre esta relação entre rememoração e memória interferindo na percepção das imagens, Ernst Gombrich, no estudo das imagens artísticas, destaca duas formas de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração. Nestes termos, o reconhecimento pode ser entendido através de uma relação de identificação entre a imagem e o espectador, ou seja, identifica-se na imagem algo que se vê ou pode ser visto no real³¹. Fica evidente aqui a importância do conhecimento para o reconhecimento da imagem, no entanto, é importante destacar ainda, as expectativas do espectador, que podem através daquele contato transformá-las ou fazer emergir outras. Não é apenas reconhecer a imagem, mas, confrontá-la com dados icônicos precedentes, que estão, de certo modo, guardados na memória. Assim, o reconhecimento está diretamente ligado à rememoração³².

Estes encaminhamentos teóricos nos ajudam na compreensão da importância central da figura do espectador para a história do cinema, posto que a história deste não se faz apenas através dos signos fílmicos. Haja vista que, se a significação não está colada à obra, mas existe principalmente através da construção daquele que a interpreta, o espectador tem uma relevância crucial. Para Gombrich, é ele quem *faz* a imagem. Da mesma forma, penso que as interpretações sobre o cinema não podem ignorar a importância das plateias.

A recepção cinematográfica, em Belém dos anos de 1920, ganha diferentes contornos de acordo com as plateias que liam o texto fílmico, posto que os filmes, pelo fato de serem “recebidos” de maneiras distintas, adquirem diferentes identidades e funções sociais³³. O público que lotava as salas de projeção na Belém dos anos de 1920 era formado por inúmeros rostos, histórias individuais e subjetividades, ele era formado por uma “massa” heterogênea e por vezes “antagônica”. Tanto donzelas da alta sociedade de Belém, quanto prostitutas de luxo, importantes coronéis, vigilantes da boa conduta e inescrupulosos “bulinadores” de mulheres, poderiam sentar-se lado a lado naqueles espaços. No entanto, cada um destes sujeitos atribuía significados particulares

³¹ Segundo Ernst Gombrich, o trabalho de reconhecimento aciona não somente as propriedades básicas do sistema visual, mas ainda, de capacidades de codificação. GOMBRICH, Ernst. *apud*. AUMONT, Jacques, *op. cit.*

³² GOMBRICH, Ernst. *apud*. AUMONT, Jacques, *op. cit.*

³³ Segundo John Thompson, uma das características primordiais dos meios de comunicação de massa é a disposição a princípio de uma pluralidade de receptores, o que lhe dá um caráter público, aberto, disponível aos diferentes. Segundo esse, ela estabelece uma dissociação estrutural entre a produção das formas simbólicas e a sua recepção. A recepção, por seu turno, é definida pelo fluxo estruturado de mensagens no qual a capacidade de intervenção ou de contribuição dos receptores é limitada. Cf. THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social de mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ao que havia sido assistido, dando àquelas imagens atribuições específicas, que repercutiriam de diferentes maneiras na sua vida prática, ou em cada mundo real individual. De diferentes maneiras, o cinema colaborou para a construção de novas formas de se perceber os papéis sociais das mulheres, homens, crianças, família, entre outros.

Os filmes que chegavam a Belém nos anos de 1920, vindos de diferentes países, mas principalmente dos Estados Unidos, eram consumidos de diferentes maneiras pelas plateias que lotavam as salas de projeção. A Igreja Católica, instrumentada através do jornal *A Palavra*, de maneira recorrente fazia uso da análise dos filmes, na tentativa de um controle moral sobre aqueles que assistiam às fitas. Filmes com cenas de beijo, divórcios, violência eram elementos suficientes para que aquele jornal os classificasse como “inconveniente”, “mal”, “péssimo”, ou de uma forma mais direta “não deve ser assistido”.

Paralelo a isso, eram frequentes nas páginas das revistas de mundanismo local, a presença de mulheres que se pintavam como Theda Bara, que consumiam sapatos Pola Negri da sapataria Pelicano, que se vestiam e falavam como os artistas da tela, homens que imitavam ou juravam ser iguais aos artistas do *écran*. Uma questão se impunha diante desse confronto de opiniões: De que forma o cinema colaborou para a construção de novas formas de se perceber estes papéis sociais?

Os anos de 1920 marcam um período de pujança dos cinemas em Belém, com a consolidação de uma rede fixa de salas de projeção. O êxito desses espaços de exibição só fora possível porque havia aqui um grande número de pessoas que se identificavam com o que era nele vinculado. A consolidação desses espaços de lazer não seria explicada apenas pelo prazer do novo, do fantástico, nem tampouco poderia ser justificada pura e simplesmente pela superação de julgamentos e censuras aos “valores modernos” e consequente aderência cega a esses “novos modelos”, desleixadamente copiados, que eram divulgados pelas estrelas do *écran*. Em oposição a isto, as ideias e mudanças comportamentais antecederam o objeto fílmico, e este só tem significado à medida que é reconhecido e internalizado por aquele que a “recebe”.

A vida na capital paraense era marcada por todo um universo de estímulos que contribuíam para a divulgação das representações sociais referendadas pelo cinema. Os simples atos de se maquiar, comprar sapatos, fumar um cigarro, poderiam também estar impregnados de símbolos. O cinema passou a fazer parte do cotidiano da cidade. Das conversas de bar, das revistas, da rotina dos jornais, da moda, das ruas através dos

anúncios nas fachadas das salas de exibição, de produtos e quinquilharias que circulavam no ambiente urbano. Mulheres e homens, independentemente do grupo social a que pertenciam, não estavam isentos desse contato com os produtos simbólicos e materiais fabricados pela indústria cinematográfica. O que leva a crer que até mesmo os mais pobres poderiam encontrar naqueles símbolos fílmicos elementos que lhe permitissem identificações.

O cinema na capital paraense, tal qual ocorrera em outros lugares, estimulou a criação de hábitos, costumes e o surgimento de padrões de consumo. Esse padrão de consumo pode ser observado em anúncios de cigarros, sapatos e roupas publicados nos jornais e revistas paraenses, identificados com os artistas da tela. O consumo dessa cultura cinematográfica, no entanto, extrapola os objetos acima citados. Gestos, formas de olhar, o gosto por tipos físicos específicos são também produtos consumidos pelo público que os assiste. Possivelmente, para alguns espectadores, a fim de uma afirmação de identidade, não era suficiente fumar os cigarros “Tom Mix”, era preciso ir além, era preciso olhar e gesticular como ele.

“Imitava-se” uma estrela do cinema, porque aquele ícone despertava desejos e disposições psíquicas íntimas. A natureza imitativa dos valores e modelos divulgados pelo cinema é, assim, limitada pelos gostos e anseios individuais. Os filmes colaboraram para a divulgação de toda uma rede de símbolos e hábitos que foram, por alguns, ressalvo que não de maneira cega e passiva, incorporados à vida cotidiana. O jeito de andar, de se vestir, de se portar socialmente foram alguns desses elementos.

O diálogo do cinema com as representações sociais de gênero estava presente nos novos olhares sobre o comportamento masculino. Neste cenário, que em alguns espaços era o de afirmação constante de uma identidade masculina, do homem “naturalizado” como o ser dominante, o cinema também irá repercutir interferências. Um dos caminhos mais evidentes, em que se deu este diálogo com os filmes, foi nos hábitos de consumo, na moda, nos novos olhares sobre a região. A forma como os homens se vestiam passou a incorporar uma série de elementos que caracterizavam bem sucedidos personagens dos filmes mudos.

Tom Mix era a “figura simpática”, que chamava atenção por conta de “todo o americanismo de seus saltos, de sua agilidade, de seus recursos atléticos”³⁴. Entre seus atributos físicos, não possuía nada que lembrasse os traços finos e delicados de

³⁴ Belém Nova, 01/08/1925, nº 41, sem paginação.

Valentino. Também em oposição à estética do *Amante*, antes da insistência de Max Factor, Tom Mix achava pouco másculo maquiar-se e fazia questão de gravar seus filmes de “cara limpa”³⁵. Talvez por conta disso seja lembrado aqui, mais por suas habilidades com o laço, sendo um “caubói insinuante”, do que propriamente pela sua beleza. O que gerou, inclusive, uma galhofeira nota em *A Semana*, dizendo que, se as moças namoravam, cinematograficamente, o “turbulento Tom Mix”, “é preciso publicar lhes os retratos, os traços biográficos, as anedotas, tudo”³⁶.

Tom Mix era filho de um lenhador, nasceu na Pensilvânia em 1880. Abandonou a escola ainda nos primeiros anos de ensino. Entre 1911 e 1917 participou de mais de uma centena de faroestes. Após este período, ele foi contratado pela Fox, passando a protagonizar filmes melhor elaborados, o que lhe rendeu a fama de caubói mais famoso do cinema mudo. Mix deixou o cinema em 1935 e faleceu cinco anos depois em um acidente de automóvel³⁷.

Másculo, ele encarnava o heroico caubói. Mesmo denunciado como produto fabricado pela Fox, ele possuía realmente grande habilidade com cavalos, chegando, inclusive, a tornar-se campeão norte-americano de rodeio, por conta de suas acrobacias com cavalos³⁸. Foram essas habilidades que lhe renderam muita fama em Belém. Naqueles anos, Tom Mix era o maior representante do estilo faroeste. Neste estilo, o tema central é a civilização do agreste, “dominando a natureza, os marginais e os selvagens”. Atuam como elementos icônicos, “os fortes e as grandes fazendas isoladas, cidades pequenas com um *saloon*, uma cadeia e uma rua”, que serve como cenário para os tradicionais duelos entre o “vilão” e o “mocinho”³⁹.

A masculinidade do caubói americano inspirou muita gente por aqui, independente do gênero e idade. O estilo faroeste, com a discussão de uma natureza selvagem por ser dominada, também teve reflexos na vida prática de alguns espectadores, principalmente sobre a Ilha do Marajó. Cancela nos lembra que naquele início de século, várias famílias da elite de Belém possuíam propriedades na ilha. Essas propriedades serviam principalmente para atividades criatórias. Algumas famílias

³⁵ CASTRO, *op.cit.* p.286.

³⁶ *A Semana*. JUDEX. 01/ 05/ 1920, nº 109, v. 3. Sem paginação.

³⁷ Mais sobre Tom Mix. Cf: SABADIN, *op.cit.*

³⁸ Tom Mix era filho de um lenhador, nasceu na Pensilvânia em 1880. Abandonou a escola ainda nos primeiros anos de ensino. Entre 1911 e 1917 participou de mais de uma centena de faroestes. Após este período, ele foi contratado pela Fox passando a protagonizar filmes melhor elaborados, o que lhe rendeu a fama de caubói mais famoso do cinema mudo. Mix deixou o cinema em 1935 e faleceu cinco anos depois em um acidente de automóvel. Mais sobre Tom Mix. Cf: SABADIN, *op.cit.*

³⁹ BERGAN, *op. cit.* p. 174.

tradicionais, como Chermont, Bezerra, Lobato, Miranda, Pombo e Monard, eram proprietárias de “grandes áreas de criação de gado, engenhos de açúcar e olarias, nas diversas localidades da Ilha do Marajó”⁴⁰. Essa região servia também como espaço de lazer para as famílias de proprietários que residiam em Belém.

As aventuras de Tom Mix domando uma “natureza selvagem” popularizaram o estilo caubói nas vestimentas, ao menos entre aqueles mais abastados que se aventuravam em “perigosos” passeios pela ilha do Marajó, no que entendiam ser o estilo *Far-West*. A semelhança das vestimentas destes aspirantes a aventureiros e o caubói do *écran* está em detalhes como as inconfundíveis botas, lenços e chapéus, mas, para os leitores mais desatentos da revista *A Semana*, que não conseguiam identificar naqueles signos, ficava a certeza exposta nas legendas, de que se tratava de um *Far-West Marajoara*.

Tom Mix imprimiu marcas no cotidiano, principalmente, daqueles que conviviam com a natureza marajoara, seja através das vestimentas ou da forma como se via a própria natureza, em que até o ato de montar-se em um cavalo é tido como uma aventura. A matança de jacarés, “os terríveis anfíbios” da ilha do Marajó, também mereceu destaque como uma das cenas do *far-west* marajoara, que se justificava pelos enormes prejuízos dados aos fazendeiros daquela região⁴¹. Ele esteve presente ainda no consumo dos cigarros, que levavam o seu nome e que, de certo modo, associavam aquele que o utilizava com a masculinidade “selvagem”, estereotipada na imagem do caubói.

Mas nem todos em Belém se interessavam por afirmar sua “modernidade” posando de caubói marajoara. Havia, também, aqueles que criticavam a adoção de hábitos norte americanos. Era o caso do Padre Dubois. Ele dizia que, “Harold Lhoyd impôs a moda dos óculos enormes, com aros de tartaruga, adaptados pela mocidade na França, Itália e Bélgica, onde ninguém reparou no ridículo de tais holofotes”⁴². Assim como Dubois, muitos acreditavam que o cinema era também uma forma de “idiotizar a juventude”. Que ele, através dos seus mecanismos de sedução, “induzia” os jovens a adotar uma série de hábitos alienígenas a sua cultura. O cinema Hollywoodiano, de onde o estilo faroeste é um dos seus principais representantes, foi por aqui apontado como o mais eficiente nesta função de “corruptor de almas”.

⁴⁰ CANCELA, Cristina Donza. *Famílias de elite: transformação da riqueza e alianças matrimoniais*. Belém 1870-1920. *Revista Topoi*, v. 10, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 24-38.

⁴¹ *Belém Nova*, 30/09/1927, sem paginação.

⁴² *A Palavra*. DUBOIS, *Cinema....*Belém, 26 de abril de 1928, ano XVII, nº. 1719.

Lembrando as observações de Figueiredo sobre a relação dos literatos paraenses com a semana de arte de 1922, quando nos informa que por cá aportava uma vanguarda marcadamente europeia, e que a França continuava sendo o “epicentro cultural do mundo civilizado”, que eram, por aqui, muito comentados o expressionismo alemão e o futurismo italiano⁴³, fica evidente que o antigo olhar de admiração que se tinha pela Europa, ainda estava presente nos anos de 1920. E de lá, da Alemanha, Itália, França e Inglaterra, se esperava filmes, segundo o padre Dubois, que “enobrescessem os espectadores”, que “os filmes europeus sejam mais instrutivos e menos selvagens do que as obras yankees”⁴⁴.

O olhar dicotômico sobre as produções norte-americana e europeia, não era privilégio dos paraenses, assim como aqui, em Recife, tendia-se a atrelar o cinema europeu a uma produção artística e classificar o americano como aquele ligado ao aspecto industrial. Luciana Araújo indica que a crônica especializada do Recife, já nos anos de 1950, abordava este tema, que era recorrente, remontando a segunda metade dos anos de 1920, através da revista *Scena Muda*, sem acrescentar nada de novo⁴⁵. Tanto os críticos de Recife, atentando para o período, quanto à revista citada e o jornal paraense, criticavam as produções americanas. O comercialismo de Hollywood, filmes frívolos e padronizados eram algumas das críticas lançadas aquele produto.

Havia, por parte de alguns espectadores, grandes ressalvas em relação às produções norte-americanas. No jornal *A Palavra*, essas ressalvas ganhavam tons de ácidas críticas aos valores morais (ou imorais) expostos naquelas películas⁴⁶. Dos Estados Unidos, se dizia que era “de onde nos vem esses filmes horripilantes de podridão moral”⁴⁷. De fato, O jornal católico *A Palavra*⁴⁸, que circulava em Belém no período em estudo, era de responsabilidade da arquidiocese de Belém, que desempenhava, através daquelas páginas, uma espécie de censura moral ao que se estava assistindo pela cidade. Assim como acontecia em várias partes do país, a igreja

⁴³ FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁴ *A Palavra*. DUBOIS, *Cinema...* Belém, 26 de abril de 1928, ano XVII, nº. 1719.

⁴⁵ ARAÚJO, Luciana. **A crônica de cinema no Recife dos anos 50**. Recife: FUNDARPE, 1997. P. 96.

⁴⁶ A presença de uma imprensa de caráter católico, que imprimia classificações e julgamentos morais sobre as fitas exibidas, também puderam ser sentidos na cidade de Fortaleza. Na qual, o jornal *Correio do Ceará*, insistia na condenação de cenas, como as que continham o nu feminino, sugerindo, para a preservação dos espectadores, que fosse criado cores classificatórias para os filmes em exibição. Cf: VALE, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁴⁷ *A Palavra*, Belém, 27 de janeiro de 1927, nº. 1593, p. 05.

⁴⁸ Tratava-se de um Jornal religioso de publicação bissemanal, “órgão dos interesses da sociedade da família”, ele era redigido por Paulino de Brito e Alfredo Chaves, circulando entre os anos de 1910 a 1941. Cf. Jornais Paraoaras: catálogo. Belém: SECULT, 1985.

interferia na relação do público com o cinema⁴⁹, que, através do referido jornal, o classificava como “veículo difusor de imoralidade”. De maneira recorrente, aquele periódico fazia uso da análise dos filmes, na tentativa conter a presença de “distintas famílias” na exibição de filmes considerados “imorais”. Filmes com cenas de beijo, divórcios, violência eram elementos suficientes para que aquele jornal os classificasse de maneira negativa.

O jornal *A Palavra*, era, localmente, o instrumento da igreja católica, utilizado como meio de divulgação de seus julgamentos sobre o cinema. A igreja católica, como ressalta José Ribeiro, sempre teve uma grande preocupação com os meios de comunicação social⁵⁰. Desde os seus primórdios, o cinema mereceu atenção do clero e das associações católicas. Chegou-se no ano de 1928, através do Congresso de *L'Union Internationale des Lingues Feminines Catholiques*, ocorrido em Haia, a ideia de construção de um organismo internacional que “tivesse como objetivo agrupar as iniciativas católicas no domínio do cinema e confrontar as suas experiências”⁵¹. Foi, também, por força das manifestações católicas que, antes mesmo daquele Congresso, em 1924, a censura cinematográfica foi oficializada no Brasil. Iniciou-se naquele ano a classificação moral dos filmes, pelos católicos, isto ocorria seguindo a orientação papal⁵².

No jornal *A Palavra*, não diferente do que vinha ocorrendo em outros estados, criou-se, o hábito de classificar os filmes que estavam sendo rodados nas salas da capital como “inconveniente”, “mau”, “péssimo”, ou de uma forma mais direta “não deve ser assistido”⁵³. Até mesmo o sedutor Rodolfo Valentino não fora poupado da censura cristã. O filme “*Monsieur Beaucaire*” de 1924, que narra à história do Duque Chartres contrariado com os insultos de um amor não correspondido, foge para a Inglaterra, lá se disfarçando de M. Beaucaire, um barbeiro que através de ameaças ao Duque de Winterset é apresentado a uma jovem por quem se apaixona, mas que, por achar que ele era um simples barbeiro, não corresponde aos apelos do jovem. Somente

⁴⁹ Márcio Inácio da Silva destaca que, em Fortaleza, o jornal de orientação católica *O Nordeste* assumia este papel de censor moral dos filmes e que a preocupação da igreja católica era tanta, com que se assistia que se chegou a criar naquela cidade salas de cinema de propriedade da própria igreja como fora o caso dos cines: Pio X, São José e União dos moços católicos. SILVA, *op.cit.*

⁵⁰ RIBEIRO, José Américo. O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

⁵¹ RIBEIRO, José Américo. *Op.cit.* p. 157.

⁵² *Idem, Ibidem.*

⁵³ Essa classificação pode ser encontrada no jornal *A Palavra* em toda a década de 1920.

depois de um tempo é que ela, finalmente, descobre que ele é um nobre e tenta reconquistá-lo⁵⁴.

Este enredo aparentemente simples, baseado no romance de Tarkington Booth, cujo enredo não apresenta cenas mais extravagantes, além dos beijos apaixonados dados pelos protagonistas, em nada lembrando as confusões amorosas da amante do rei Luis XV, “*Madame du Barry*”, que muito sucesso fez em Belém, interpretada por Pola Negri⁵⁵, não livrou-se do olhar censor daquele periódico, que não o deixou de censurar, classificando-o como “inconveniente”. Não eram apenas as cenas de beijos ou de “esfregações indecorosas” que mereciam crítica daqueles censores: os desvios de caráter também eram suficientes para se converter em alvos de um olhar crítico. O fato de o personagem de Valentino ter se valido de ameaças, para conseguir ser apresentado à mulher por quem estava apaixonado, já era, por si só, motivo suficiente para receber aquela classificação⁵⁶. As normas de conduta e o comportamento moral dos atores na tela eram objeto de análise do jornal *A Palavra*, que demonstrava uma preocupação recorrente quanto às influências do cinema na educação dos pequenos.

Como já afirmado, o cinema na capital paraense, tal qual ocorrerá em outros lugares, estimulou a criação de hábitos, costumes e o surgimento de padrões de consumo. Esse padrão de consumo pode ser observado nos anúncios de cigarros, sapatos e roupas publicados nos jornais e revistas paraenses, identificados com os artistas da tela. O consumo dessa cultura cinematográfica, no entanto, extrapola os objetos acima citados. Gestos, formas de olhar, o gosto por tipos físicos específicos são também produtos consumidos pelo público que os assiste. É bem verdade que o cinema constituiu um importante sistema de poder simbólico, no entanto, os sentidos que produziu, entendendo o homem como sujeito social participativo, variavam de acordo com as especificidades de grupo ou indivíduo. Neste sentido, o estudo da história do cinema se insere em uma história social da cultura, pois a construção de representações, significados simbólicos são elaborados a partir dessa interação entre sujeitos sociais e de suas práticas cotidianas.

⁵⁴ *Monsieur Beaucaire*. Direção: Sidney Olcott. Estados Unidos: Paramount Studios, 1924, DVD.

⁵⁵ “*Monsieur Beaucaire*”. Ano 1924, foi baseado no romance de Tarkington Booth e filmado em Paramount Studios em Nova York, foi produzido e dirigido por Sidney Olcott e estrelado por Rodolfo Valentino. “*Madame du Barry*”, produção de 1919, foi dirigido por Ernst Lubitsch, escrito por Norbert Falk e Hanns Kraly, foi estrela por Pola Negri, Emil Jannings e Harry Liedtke.

⁵⁶ *A Palavra*, Belém, 27 de janeiro de 1927, nº. 1593, p. 05.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.
- ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 96.
- ARRUDA, Ângela. *Teoria das representações Sociais e teorias de gênero*. Cadernos de Pesquisa, n. 117, p. 127-147, Novembro de 2002.
- AUMONT, Jacques et. alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP; Papirus Editora, 1993.
- BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CANCELA, Cristina Donza. *Famílias de elite: transformação da riqueza e alianças matrimoniais*. Belém 1870-1920. *Revista Topoi*, v. 10, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 24-38.
- CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.
- CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema* / Ruy Castro; org. Heloisa Seixas. SP: Cia das Letras, 2006.
- CAWTHORNE, Nigel. *A vida sexual dos ídolos de Hollywood*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). *Cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estud. av. vol.5 nº 11 São Paulo Jan./Apr. 1991.
- DAYAN, Daniel. *Os mistérios da recepção*. IN: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.
- FERRARESI, Carla Miuccci. *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade na elaboração das sociabilidades paulistana na São Paulo dos anos de 1920*. 2007, 475. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001, 315. Tese - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico*. ECO-PÓS- v. 7, n. 2, Agosto-Dezembro 2004, pp. 92-110.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo*. 2ª ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. RJ: Forense, 1969.

MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cultura de massas e representações femininas na Paulicéia dos anos 20*. Rev. bras. Hist. v.19 n.38 São Paulo 1999.

RAGO, Margareth. "As mulheres na historiografia brasileira". In: SILVA, Zélia Lopes da. (Org.). *Cultura histórica em debate*. São Paulo: EDUNESP, 1995. p. 81-93.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3ª ed. SP: Summus, 2009.

SCHVARZMAN, Sheila. "Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Unicamp, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: _____ (Org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.

SPINELLI, Egle Muller. *O Papel do Espectador Cinematográfico*. Trabalho apresentado ao TLC – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social de mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

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

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema: Cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

MEMÓRIA E FICÇÃO: O DESEJO DO FIM DA HISTÓRIA NA POÉTICA DO CINEMA

Fernando Arthur de Freitas NEVES
e-mail: fafn@ufpa.br

Através da linguagem da expressão pública da imagem nos é revelada as razões das possibilidades de demonstrar os sentimentos que embebedam a experiência da elaboração da produção, direção, atuação e plástica dos filmes, tanto quanto a recepção que, também, é filtrada ou amplificada pelo modo como captamos e reagimos à compreensão de seus significados.

A ferramenta da interpretação, como modo de interrogar o mistério, a experiência e mesmo a existência, tem sua significação quando confrontada com o tempo histórico dos acontecimentos vividos, bem como de suas constantes assimetrias, à medida que a narração vai exercendo seu próprio significado, como insculpindo um valor sobre a interpretação, ou uma variação de tempo na execução da obra musical, até alcançar uma forma nova na condição de exprimir esta condição de interpretação. O filme, como linguagem, tem, antes, um sentido de pertencimento na configuração do signo do outro devido ao contraponto que se estabelece, de imediato, entre a exibição e a assistência da plateia.

As interpretações mudam e permanecem em luta, característica da tentativa de inundar, para além da ambiência histórica, a própria noção da teoria da história que é revelada na história. Esta condição manifesta da interpretação oferece significação ao tempo vivido na experiência humana e nas mentalidades constituídas sobre estas. O acento vai tornando-se mais verossimilhante ao percebermos como a captura da imagem quer reter o sentido da produção final da imagem sob a forma desta organização expressa na narrativa. Só investindo na descoberta deste arsenal a empalidecer a imagem conseguimos superar a mera inversão dos sentidos da significação, para revelar a direção como processo concreto de luta pela explicação, sem ficar refém da interpretação como mais um fenômeno.

Podemos dispensar a narrativa retilínea para esse empreendimento. A alternativa de Cortázar, em *Jogo de Amarelinhas*, persegue a senda de desarticular a trama na qual o leitor sente o pulso do narrador. Tal execução ocorre de forma semelhante na *História dos Treze* de Balzac, quando encontramos o sentido, quando as tramas displicentemente são atraídas ao enlevo provocado pelas opções do enredo. A

ideia não é desmontar a narração, elo de representação e ligação com os acontecimentos e as imagens produzidas sobre estes, mas, antes, instigar o expectante na perspectiva de ele propor um hipertexto de seu acervo, para tornar dialética a experiência de decifrar a película.

O mistério da linguagem está na revolução da experiência da interpretação como decifração da interpretação da experiência da revolução e não no incômodo de adaptar-se ou aderir à revolução. O percurso de Guinzburg, em *Olhos de Madeira*, foi desacostumar a interpretação para alcançar a revelação, retomando o imperador romano Marco Aurélio, ao reconhecer outra direção para o dado de realidade, quando reconhece outra conotação para um prato de comida como "o cadáver de um peixe ou de um porco". Este não é um exercício de lógica ou metafísica, mas de experiência imposta pelo sujeito ao conferir significação para a realidade e a si.

Esta liberdade foi subtraída constantemente da película. Ela deixa de encerrar uma significação para comprimir um sentido de experiência do autor como descoberta sua e da produção por via da interpretação, mais até que a experiência. *Ana Luiza Varella Franco* tomou de empréstimo a seguinte representação de Walter Benjamin:

uma interpretação, com efeito, faz surgir conexões que são atemporais e, entretanto, elas não são desprovidas de importância histórica. As mesmas 'potências', que no universo da revelação (quer dizer da história) se fazem temporais de um modo explosivo e extensivo, surgem no universo do mistério (é aquele da natureza e das obras de arte) sob modo intensivo [...] (FRANCO, 2011, p. 21).

Se esta foi a catapulta contra a razão instrumental, o sentido da visão tem as sensações distorcidas pelo *zoom* da câmera enquanto o expectador tende a acomodar-se com ritmo da composição, moldado por uma harmonia a ligar ao modo expresso da vida, seja ele real ou imaginário. Estas representações dialogam, no circuito da cultura, com os sentidos das experiências ao fazer associações históricas, independente das referências dos acontecimentos. A associação foi intensificada para realizar-se como desejo de melodia.

O cinema torna-se contrafactual por condição, contudo, se há um mar de especulação por navegar, como fica patente na crítica dos cânones históricos, estes não dispensam as linhas de força inscritas na constituição do campo que se quer retratar. A recusa à contrafactualidade *in limine* não encerra as muitas possibilidades presentes no campo quanto às expectativas dos sujeitos ante suas intervenções concretas orientadas pelas paixões e análise das forças em disputa para demonstração da imagem ou do texto.

Pretendo, aqui, exercitar a experiência de confrontar o imaginário, mais que uma história imaginária ou história alternativa sobre os processos de reflexão e crítica, sobre a intervenção do cinema na composição do imaginário e das mentalidades a respeito das vocações do regime do socialismo real.

Corporiedade da imagem

Após a Segunda Grande Guerra, a confrontação dos regimes, capitalista no ocidente e socialista no leste, empreendeu uma medição de forças bastante renhida em quase todos os campos. A vitória não parecia assegurada, mesmo com algumas conquistas científicas redundando em bens materiais pudessem ser destacadas como ícones da dianteira, na prática, o que houve foi um revezamento da liderança. Cada lado, por seu turno, tinha dificuldade em admitir alguma ultrapassagem, mas o lançamento do satélite Sputnik em 1957 colocou em evidência a pretensão do socialismo real em oferecer a redenção material sem a exploração gerada pelo lucro capitalista; em paralelo a superação moral do combate à desigualdade social.

Concomitante a esta realização, a filmografia soviética já havia emplacado uma teoria do cinema, como atesta uma produção cinematográfica de vulto que remonta a Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, teoria que logo seria replicada com técnicas e parâmetros na indústria capitalista de cinema. As adaptações costumeiras, feitas da literatura, foram eclipsadas pelo drama da paisagem fixada nas telas. Sem concorrência na indústria de entretenimento, o processo educacional foi valorizado e utilizou essa tecnologia ao bradar valores morais e civis do estado soviético. Se esta característica é sempre apontada como denúncia, nem por isso se pode olvidar o quanto a máquina de propaganda do capitalismo soube postar seus valores mobilizando esses recursos.

Pode soar estranho, hoje, relatar ser este um privilégio do socialismo, o uso do cinema como fomentador de consenso, chegando a afirmar ser um direcionamento do governo bolchevique, desde a revolução de 1917, ao criar suporte à produção cinematográfica para consolidar o projeto de revolução internamente; por suposto, também parece ser difícil admitir que estas peças tivessem livre acesso no terreno do capitalismo, como ficou demonstrado pela ausência, nas salas sob controle do capitalismo, à difusão destas mesmas películas. A propagação desse repertório, na maior parte das vezes, foi apresentado em sessões de sindicatos e associações operárias, como parte da tática de disseminação da causa operária, porém sempre vigiadas pelo estado capitalista.

Eisenstein converteu-se em ícone do cinema por ter projetado na tela, de forma inusitada, a revolução. A inovação foi captar a poética da narrativa daquele estado de torpor diante do nascimento da ideia. Converter a ideia em movimento, mobilizando a energia e alma do humano, na série de planos sequenciados ao fazer rugir um leão de pedra (des) naturalizando a contingência da matéria, dotando-a de vontade própria ante os acontecimentos. Se tudo está em revolução, por que não a interpretação? Amesquinha-se a sintaxe de *Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *A Greve* ou *Alexandre Nevski*, como mera vulgarização da ideologia socialista e dos feitos da União Soviética. Estes serviram, em momentos bem distintos, para autodefesa russa como atesta *Alexandre Nevski*, diante da ameaça nazista sobre o território russo, contudo, até neste colosso, a verve da revolução continuava ativa ao suscitar uma percepção na qual os elementos da vida camponesa são reunidos no inverno e dele se alimentam para defender-se. Esta plástica de dobrar pedra e quebrar gelo é amalgamada nas faces de homens e mulheres pobres, insurgindo-se no século burguês, dizendo em voz alta – estamos aqui, apesar dos nossos governos e dos outros.

Diante desta proclamação, a exaltação do coletivo sobre o indivíduo devasta a angústia singularizada do drama, nos moldes tradicionais e agiganta a multidão moderna, no plano principal da história da tela.

Vertov discorre sobre a narrativa causal, para dar sentido pela edição simbiótica do olho humano ao olho da câmera em busca do cinema verdade; acredito serem duas vertentes da captura da estética materialista de Della Volpe cujo sentido quanto a capacidade de conhecimento totalizante requer a identificação por meio da crítica da linguagem específica e da obra de arte. Este arranjo acredita ter superado a ideia de intuição de Lukács e da afirmação da contraposição entre ciência e arte, quando esta última goza de pressupostos particulares erigidos na tradição idealista para justificar a ascendência estética sobre a investigação e a cosmovisão inerentes à obra de arte. Assim, tanto o texto como a imagem sofrem, ou por outra, revelam um modo de pensar mediado pelo lugar social, tanto quanto das opções feitas para criar juízos de valor. Alcançar a explicação significa reencontrar-se com a teoria e a prática até então separadas no idealismo. Eis o cinema verdade em toda sua plenitude.

Quando a crítica materialista de Della Volpe irrompeu sobre Lukács, o primeiro procurou habilitar a relevância da presença histórico-cultural do objeto de arte em relação às formalidades da interrogação dos significados e suas referências. São essas mediações do esforço da linguagem específica que dão corpo à semântica do cinema

revolucionado com a experiência soviética. Wilson Pereira ocupou-se com a demonstração da rinha no terreno, sobretudo da literatura, mas acredito ser relevante traduzir este debate para o cinema, usando o método materialista-histórico para confrontar a interpretação, a compreensão e a explicação da expressão artística em fluxo, com o universo das experiências humanas e suas representações, imagens e ideologias. Tudo isso não implica ceder terreno à ortodoxia cuja premissa seria subordinar a crítica da arte à ciência; antes requer uma crítica à noção idealista de separação *in totum* da arte do modo de conhecer da ciência.

A forma de conhecer impressa na película também mobilizou as vivências, as negações, as esperanças, as decepções, os desenhos, as fantasmagorias, os recortes e os sinais, frutos da cultura e da história inscrita na geometria do espaço de experiência, sentidos de seleção próprios do tempo. Não é apenas a mensagem ou o enredo do texto: há que se levar em conta a forma e a linguagem na aproximação com o tecido social a moldar o caráter materialista, é preciso ir à técnica através da qual foi erigida a expressão vívida da película, para encontrarmos a revolução como método de interpretação, ao invés de nos acomodarmos na interpretação da revolução a partir do sentido assumido na narrativa.

Esta é uma operação da filosofia da práxis, ao descortinar os dogmas da apreensão estética como uma operação intelectual destituída da condição social sob a qual foi erigida, portanto, não é a condição inata do gênio a desvendar o real, mas as interrogações sobre como foram mobilizados os recursos semânticos que conferem significados aos conteúdos. Uma vez mais citamos Wilson Pereira (1982,63) para resumir esta superação:

A estética marxista tem sido comumente um exame dos temas e visões do mundo. Inaugura-se enfim com Della Volpe uma viva preocupação com a dialética entre meios expressivos (formas, técnicas, materialidade dos signos, estruturas) e significações a serem fixadas e transmitidas (pensamentos, idéias, concepções do universo, tendências ideológicas (PEREIRA, 1982, p. 63).

Foi esta construção de Eisenstein sobre a percepção, condição ativa da intervenção consciente, na captura da direção do plano sobre o signo revelado em suas películas. Noutra experiência, ulteriormente desenvolvida, captamos a técnica de Vertov ao fazer do olho um sujeito pelo qual expressa a narrativa, identificando as passagens e refluxos do tempo. Tal alternativa estará, posteriormente, presente em Glauber Rocha, como observa Carolina Cantarino numa nota, “*Uma câmera na mão e uma idéia na*

cabeça! Era só isso mesmo?”⁵⁷ Ela rejeita a visão idealista cristalizada como verdade sobre o imprevisto e *insight* na confecção da proposta, quando, na prática, encerra um produto oriundo das escolhas do cineasta brasileiro, fundadas em pesquisa sobre os materiais capturados no plano de filmagem, comportando, de maneira incisiva, a denúncia política, usando o recurso estético da crueza do ambiente para modelar e editar a composta na narrativa, tendo, por fio condutor, o problema do homem-matador.

Voltemos aos russos. De autoria de Valentin Ezhov e direção de Grigóri Tchukhrai, *Balada de um soldado*, renova o cinema soviético ao projetar a resistência dos valores socialistas a enfrentar a máquina de guerra nazista sobre o solo russo, reúne identidade nacional à identidade da vida figurada na contraposição à guerra. A narrativa segue um trilho, o trem que volta para casa era o mesmo que leva as tropas ao *front*. Tal como fizera a URSS, ao transferir para o oriente toda sua indústria pesada, para não virar presa de guerra do nazismo, também populações camponesas foram trasladadas ao leste, lugar, por excelência, da comunidade camponesa russa, cuja realidade do coletivismo, matéria-prima do socialismo, quis exultar.

Colado à experiência do Sputnik, o filme de 1959, encanta, à época, o mundo ao retratar o retorno à idílica *mir* russa, quando recebe seu Odisseu/Alyosha, depois de ter enfrentando as agruras da guerra. Sua união, na viagem com o Shura/Penélope, é também para novamente perder-se, dividindo a ração do exército, um pouco melhor com que vivia a maioria dos soviéticos, simula as muitas solidariedades efetuadas graças à guerra. Pela porta do vagão, em sua viagem mítica, retemos na memória os enquadramentos da paisagem como no *praxinoscópio*, antigo aparelho de projeção de imagens. Promessas são renovadas, embarcado no trem, segue para defender aquele paraíso rústico, entrementes, livre do terror empreendido pelo nazismo. Alyosha e o trem comungam a sorte de estarem em movimento, portanto, se recusam ser aprisionados e por fim imobilizados.

Imaginário meu

A falência do socialismo foi, talvez, mais sentida cá do que lá. As vitórias da ciência, no lado soviético, confirmavam muitas certezas sobre a fantástica vitória utópica da experiência humana de um terço da humanidade, como prognosticara Hobsbawm, até sermos despertados pela Perestroika e Glasnost, ao perder a fruição das últimas gotas do

sistema, quando, prostrado, o regime soviético viu entre desertores e detratores a revanche da ilusão como plasmada por Nikita Mikhalkov em *O Sol Enganador*. Outras obras com seu selo apresentam características de rejeição do regime, como, por exemplo, as ácidas elaborações *Olhos Negro* e *Anna dos 6 aos 18*, mas com *O Sol Enganador* temos a revelação das muitas formas da manifestação da luta de classes superposta com a constituição da burocracia soviética.

Depois da estreia da revista *Olho da História*, Elis Braga resenhou a produção do cineasta colocando-o entre os formandos do Instituto de Cinema de Moscou. Há, sem dúvida, uma linhagem a ser defendida, uma vez que ela teve que sobreviver entre muitas prioridades do regime para poder ter reconhecida a sua qualidade. Depois da *débâcle* soviética, teve acesso aos recursos franceses e emplacou sua visão do stalinismo sobre a sociedade no período de 1930, quando a eliminação física e moral foi o método para consolidar o poder, via centralização burocrática, da organização do estado operário. A beleza da narrativa foi reconhecida e premiada com o Oscar de melhor filme estrangeiro de 1994.

A visão maniqueísta de bem e mal é bastante vibrante, fazendo pender a simpatia do expectador em relação ao personagem Kotov, herói da revolução, e sua família, perseguido pela nomenclatura. A satisfação das elites conquistada com a revolução é retratada nas férias numa *dasha* (residência de verão), enquanto o cotidiano da maioria dos operários e camponeses russos é ignorado. De modo seletivo, a *entourage* de Stalin subtraía a possibilidade de ameaça àquele projeto de poder denominado por Lukács de culto à personalidade. O fictício Kotov emulava Kirov, Bukharin, Zinoviev, Kamanev, Trotsky e tantos outros. É possível constatar, no filme, uma crítica somente ao stalinismo, descuidando do acirramento entre os caminhos da revolução representado por estas lideranças. O método de assegurar o poder não foi outro, senão o poder levado ao extremo de uma polícia secreta contra os inimigos reais ou presumidos.

O recurso de uma bola de fogo, a vaguear dentre a metanarrativa, serviu de marco da luz destruindo as sombras. Este exemplo esteve presente na pintura da revolução francesa de David a Goya, mas esta mesma luz libertadora foi o instrumento da corrente de repressão que se seguiu. A arte cede espaço à violência. A função de manipulação dos variados aspectos da vida conforma o corpo para a sociedade totalitária descrita por Arendt. O cultivo incessante à personalidade foi a ferramenta para soldar uma sociedade profundamente desigual, pois as elites mudaram, mas não

seus valores. O equívoco foi atribuir apenas a Stalin e seus asseclas esta alternativa, como se outros dirigentes não ambicionassem deter o controle do estado naquele tempo, ou mesmo em nosso tempo, como podemos observar na estrutura de poder em ação na Rússia pós-soviética.

Retornando alguns fotogramas

Quando vi *Montanhas Azuis*, filme com o roteiro de Revais Cheivili, e direção de Eldar Shengelaya, o Muro de Berlim já havia caído e a *débâcle* do socialismo real já estava plasmada. O filme trouxe à baila o engessamento da burocracia na União Soviética vivenciado longamente que, usando o recurso da figuração, narra as peripécias de um escritor, ao tentar fazer com que seu livro, cujo título era *Montanhas Azuis*, fosse publicado por uma das editoras estatais. A alternativa de publicá-lo como avulso, em edição de fundo de quintal, era opção muito pouco recomendável diante da censura do regime autoritário, tanto quanto a possibilidade de alcançar algum reconhecimento estético seria de pouca valia para um escritor iniciante naquelas plagas.

O drama, assim interpreto esta narrativa, descortina as veleidades do regime como metáfora do edifício que abriga a editora, com problemas na estrutura sempre a ranger, insinuando haver algo a desestabilizar aquela construção. Depois de muitas promessas dos editores sobre a avaliação do livro, este nunca conseguiu um leitor franco, capaz de emitir uma crítica séria à peça em exame, senão por um crítico incidental que o leu, ao folhear o manuscrito retirado de uma lata de livro pelo faxineiro. Este último reúne no mesmo personagem, o crítico e o faxineiro, pois, de fato, o único a efetivamente confrontar a obra, discursa com propriedade sobre o âmbito da questão, tratando o texto como uma aventura dentro dos quadros de estilo conformados na crítica literária de então, particularmente, ao captar a referência da literatura de ficção segundo o gosto russo, antes deste assumir as características soviéticas.

Se no filme os editores, que também são escritores, críticos ou ensaístas, representam como estes haviam desistido do regime político, conformando-se em repetir os cânones para ajuizar a importância de qualquer obra, independente do vigor que tais obras pudessem conter. Apesar disso, encontrou vida inteligente ainda existente, prova-o a crítica feita. Contudo, a sociedade continua alimentando a burocracia. Todos acreditam não haver possibilidade de mudança na estrutura existente, similar ao próprio prédio que não para de dar sintomas de sua falência.

Obviamente causa estupor ter, entre os empregados da editora, um engenheiro de minas. Pareceria mais adequado este se ocupasse com a gestão da extração de minérios. Se ele fosse o crítico literário, não haveria inconveniente, entretanto, assinala a anarquia em que se tornou o zeloso regime de planejamento econômico crítico da organização capitalista, ao alocar expertises bem distantes da esfera de trabalho apropriadas como enfatiza a ficção. Próximo ao raio de influência da *nomenklatura*, os escolhidos para as funções de estado estavam mais alinhados com as diretrizes do regime, ao invés das necessidades eleitas socialmente e não apenas politicamente, como advoga a democracia de massas, segundo os cânones liberais. Há uma cumplicidade de todo sistema produtor de mercadorias, seja ele capitalista ou socialista, em considerar a constituição do modo de consumo graças à estrutura sensorial, notadamente na visão por esta funcionar como um vetor do consumo, na prática, uma apropriação imediata proporcionada pelo contato com a imagem, gerando, dessa maneira, uma maior concorrência na disputa pela imagem, notadamente no cinema.

A escrita russa, crítica da burocracia, faz-se evidente como crítica de costume, redigida na latrina, debaixo de um frio medonho, os percalços do cotidiano são compaginados como memória de uma discussão no trânsito a serem, posteriormente, consumidas na literatura, palco e telas. Com efeito, humor e tragédia obrigam-se a compreender a matéria prima da condição humana continua, independente da direção da explicação, quase se contentando em repetir a enfadonha série dos acontecimentos consumidos pela rotina. Finda a revolução, somente a multiplicação de versões justapõe-se às interpretações sem acontecimentos ou fatos, tão somente desejos e ilusões a comporem o enredo, quando o suspense se impõe e todos são obrigados a abandonar o prédio ruindo. A reconstrução do prédio será debaixo da mesma atmosfera sem luz. 1983, o socialismo real tenta reinventar-se, mas não foi suficiente, a esfera cinzenta do passado não mobilizava capacidade afetiva ou de justiça econômica para defendê-lo, seu ocaso era iminente.

Fim da história

A percepção das mudanças no regime socialista, vigente no leste europeu, desde a Segunda Grande Guerra, vinha sendo exibida em muitos materiais de publicidade, como testemunha a imprensa ciosa de indicar o ocaso ainda não determinado, mas previamente confirmado pela certeza da incapacidade de manutenção da adesão à crítica do sistema produtor de mercadoria. Esta característica está no nascimento do recurso

que projeta a própria noção de pós-modernidade, hoje vulgarizada como a crítica da razão ocidental ou razão instrumental. Obviamente, esses enquadramentos sofrem os efeitos do *marketing* político, gerando uma série de agregados para moldarem um infinito campo de experimentação, sem o questionamento à prática política dos regimes quando têm de defrontar a efetiva confiança no arquétipo da organização social da sociedade, sobretudo quando a dimensão estado se sobrepõe frente à capacidade dos coletivos e indivíduos.

A primeira vez que ouvi falar de pós-modernidade foi no pequeno auditório da reitoria da Universidade Federal do Pará na década de 1980. Naquela ocasião, Nádia, minha namorada, ouvia um russo a se pronunciar sobre a condição ininterrupta entre espaços comerciais dos produtos e os espaços de narrativa, fazendo de um e de outro um discurso homogêneo como forma de experimentação e exercício da vida. Sempre me interrogo, por que não assisti aquela conferência? Sei a resposta, por hora, fico obrigado a responder que a dimensão dos indivíduos tendeu a perder sua condição de totalidade humana para projetar sua existência na caixa de ressonância das palavras, tal como a imagem da sombra desprovida do objeto que se interpunha à luz. Este esvaziamento retoma o problema de como criamos identidade com as mensagens e imagens dos objetos, ao desconstruir a tentativa de sentido oferecido por aquele agente de enunciação, capaz de estabelecer os parâmetros de seu próprio sentido sobre os significados revelados⁵⁸ na película, sobretudo.

A avalanche de muitas identidades sobre um mesmo sujeito/coletivo fez com que houvesse uma percepção do rápido descarte destas identidades, segundo os critérios de utilidade concernentes à expectativa destes, quando apreciam o objeto de arte no instante da assimilação. O desejo de apresentar a crítica ao regime soviético e aos demais países do leste europeu colocou em evidência a informação que desacreditava a opção do regime em disputa com o capitalismo. Esta operação não conseguiu demonstrar o quanto as identidades, antes a pairar sobre o indivíduo/coletivo, passam à condição de sob o indivíduo/coletivo informando, à efetiva absorção do sistema de valores expressos pela condição nacional, como ficou manifesta na desagregação dos regimes socialistas do leste europeu, cujo exemplo mais significativo foi o fracionamento da Iugoslávia revelado na película *UNDERGROUND*.

⁵⁸ Tomo emprestado o termo revelação no sentido apontado por Walter Benjamin ao expressar em sua filosofia denotando um sentido messiânico inscrito em sua reviravolta com a história positivista carregada de determinismo.

A oportunidade obtida pelo socialismo como regime foi menosprezado devido à incompreensão da baixa adesão ao conjunto de valores socialistas, quando estes não foram definitivamente autoinfundidos pela cultura da organização social. Tornou-se lugar comum afirmar ser o cinema vetor ideológico, no qual o imaginário foi transformado pelos soviéticos em peça de adesão ao regime. Esta é uma acusação falsa, pois a parcialidade fica patente quando observamos que o cinema, como indústria, seguiu o caráter da estrutura constituída a partir do investimento estatal, embora possa ter seus contrapontos, a espinha dorsal não é de um cinema crítico frente ao regime a lhe sustentar. A indústria americana de cinema joga ao lado dos valores dando sustentação a eles, chega ao ponto de sublimar a experiência da guerra do Vietnã, ao retratar um personagem destituído de autocrítica, para validar sua visão de vitória como muitas reencarnações de *Rambo*.

Há algum tempo, tenho perseguido a noção de homem unidimensional descrito por Marcuse. Este autor deslinda a condição humana em muitos fragmentos destituídos do sentido de experiência humana totalizadora. Stuart Hall nos proveu um estudo sobre como essa “descentração” das identidades tenderam a ocupar o centro da existência humana, o próprio autor confessa sua simpatia pelo significado desta opção para um projeto humano cuja capacidade de aceitação e tolerância torna-se uma meta política. Obviamente os reclamos de participação e cidadania vêm sendo ratificados e valorizados por estas iniciativas. A este dilema respondo com a explicação sobre a interpretação de *Good Bye, Lenin!* Filme alemão de 2003, com direção de Wolfgang Becker que, de modo nostálgico, finaliza um período de Comédia Humana de minha contemporaneidade. Berlim vive a excitação da quebra do muro e as passagens por *Karl-Marx-Allee* e *Plattenbauteno* saltam do medo para alegria, quando os poucos a sustentar o regime são convencidos serem minoritários ante a avalanche daqueles que renegaram abertamente o socialismo real, redundando no desarme completo das forças e a imediata unificação da Alemanha sob hegemonia capitalista.

Afetos rompidos pelo muro são reencontrados, de modo doloroso, manifestando naqueles que ficaram para trás na República Democrática Alemã, *nominata* oficial do regime, um desprezo cujas repostas foram da melancolia ao extraordinário aceite do “socialismo de caserna” vivendo de rações. Eram poucos os serviços de consumo se comparados à oferta disponibilizada pelo capitalismo. Além de suportar a vigilância constante dos organismos de repressão como a STASI, polícia secreta, coisa abjeta tipo CIA e congêneres; contentar-se com as conquistas do estado, sem ser necessariamente

as das necessidades da psique dos indivíduos, fato rememorado pela presença do primeiro alemão no espaço, Sigmund Jähn, tal como Gagarin a reforçar a noção da superioridade material e moral do regime. Lênin continuava a representar o outro, porém não o inimigo, mas o ideal de superação proletária sobre a cultura individualista, presente como colossos nas praças de todo leste europeu.

Muitos aspectos da nova ordem pós-queda do muro são apresentadas como *clichês* e modas de consumo típicas daquilo que é apreciado no ocidente, e logo transformado em ícones sobre a derrocada do socialismo; sobre os escombros do regime uma onda de mercadorias aquece a voraz vontade de consumo, superpondo-se a parte expressiva da memória recente, só aqueles muito velhos têm pouco a festejar. Inversamente, a juventude vive as muitas potências inscritas no sistema produtor de mercadorias. Estas tendências não chocam, senão pelo afeto interno nas famílias desagregadas pelo *muro*.

Acordando de um coma, Christiane (Katrin Sass) permanece no *socialismo de caserna* graças às peripécias do filho, Alex Kerner (Daniel Brühl), temendo pela saúde desta, ao ver as drásticas mudanças ocorridas desde a reunificação. Seu ímpeto procura atenuar esta passagem repondo, em seu redor, a mágica do socialismo real, enredando-se no ocidente e vencendo a este. Por *contrafactualidade*, os acontecimentos têm seu sinal invertido como a fuga das populações do oeste para o leste, motivada por uma crise econômica sem igual, ou domínio recém-estabelecido pelos trabalhadores ao expropriarem as fábricas.

Estas modificações abrangem todo leste, portanto a bolha crida por Alex precisa ter fim, pois não há como manter aquele universo paralelo por muito mais tempo, sendo obrigado a parar o plano de filmagem em um último fotograma, criando uma interpretação para esta figuração usando a montagem do noticiário no qual anuncia o reencontro da Alemanha.

O despertar de Christiane precedeu o preparado por Alex ao ver pessoalmente o descarte da velha sociedade no mobiliário antigo da DDR ladeado pelas *logomarcas* do capitalismo engendrado no cotidiano de Berlim. O tormento da família foi acrescido pela perda das últimas economias guardadas em casa ao invés do banco, quando perdem a possibilidade de trocar a moeda, marco alemão oriental pelo forte marco alemão ocidental; naquele instante, uma defesa inesperada de Alex sobre a antiga moeda demonstra as outras perdas ainda a serem vivenciadas e não apenas as delícias tão

esperadas e anunciadas pelo capitalismo. Por fim, a estátua de Lênin suspensa por um helicóptero sentencia um prognóstico da derrota de uma era.

Outro cinema

As interpretações são escolhas dentro do campo de experiências e das perspectivas do imaginário. Se os segredos não são revelados na película, não ficamos obrigatoriamente inertes, disputamos os seus desdobramentos em exercícios mentais e processuais como o presente ensaio, cujo intento é oferecer uma explicação à metalinguagem do cinema sobre o socialismo real.

Os juízos de valor em causa são o falseamento da experiência soviética e do socialismo real pelo cinema, a tradição soviética de cinema teria se deixado subordinar pelos ditames do estado, e o financiamento do portfólio de produção era expressivo. Outros limites merecem discussão, por agora, saliento: As interpretações têm se sobressaído aos acontecimentos, às vezes, obstruem a apresentação da cadeia de acontecimentos, tanto quanto a composição de fatos na constituição do enredo. Esta operação não é somente ideológica, ela revela a opção em montar fantasmagoria no seio da narrativa, disputando a direção horizontal, espiral, vertical, perpendicular ou qualquer outra forma de expressão do significado; por esta via, a cultura material é forçada, e mesmo rompida, para dar sentido àquela referência do imaginário transmutada ao plano real. Este exercício pode ser testemunhado quando retrata Stalin como um agente totalitário, em meio a uma estrutura burocrática, não está incorreto, contudo, esquecem ter sido ele tão amado quanto odiado, em seu enterro milhares de pessoas morreram tentando despedir-se do campeão do socialismo real; a compreensão do cinema soviético só existiu devido ao seu nascimento imerso na revolução, portanto, as referências sobre a textura da imagem revelam a consciência da intervenção ao confiar na expressão de seus significados, seria como acrescentarmos ao *feliniano* ao não muito pronunciável *eisensteiniano*, por ali estar constituída uma técnica semiótica sobre a narrativa como percebeu Della Volpe; a noção de recursos fartos já não empolga ninguém, embora houvesse o desejo de massificar determinadas películas para fortalecer o regime, este não dispunha de finanças suficientes para ampliar seu acervo de oferta, resultando em muitas disputas por orçamentos ínfimos para assegurar a produção e exibição.

Pós-produção

As imagens serão explicadas segundo as conveniências da assistência, da produção, do estado, da ambientação, de modo similar ou diverso. Serão muitas as recaídas pedindo outra interpretação, inércia ou compreensão de narrativas sobre narrativas, levando-nos ao consumo até o enfado, desconectado no presente, de qualquer compromisso em revelar a verdade sobre a experiência humana, tão somente representá-la como arquétipo da imagem, sem jamais alcançar a crítica.

Obviamente, os autoenganos podem ser produto de nossas paixões, partilhadas pela ânsia de não ter o destino de queda sobre nós mesmo, obrigando-nos constantemente a produzir convencimentos sobre o éden. Destes sonhos somos despertados abruptamente pela vida, por ser mais pungente a exigir intervenção sobre as figurações em nosso redor independentes das interpretações em revolta.

Eisenstein ainda nos provoca com *O sentido do Filme*

A questão é que os criadores de numerosos filmes, nos últimos anos, “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais: o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa foi freqüentemente omitido nas obras de alguns proeminentes mestres do cinema, que realizam vários gêneros de filme (*EISENSTEIN*, 2002, 12-13).

REFERÊNCIAS

CANTARINO, Carolina. Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça! Era só isso mesmo?. Cienc. Cult. [online]. 2007, vol.59, n.1, pp. 51-51. ISSN 0009-6725.

DELLA VOLPE, G. *Esboço de uma história do gosto*. Trad. Manuel Gusmão. Lisboa: Estampa, 1973.

FRANCO, Ana Luiza Varella. "Walter Benjamin – contemplar, rememorar e revelar: atividades críticas messiânicas". *Analógos XI* (2011), 20-28.

HAWTHORN, G. *Plausible worlds - Possibility and understanding in history and the social sciences*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

PEREIRA, Wilcon Jóia. Della Volpe crítico de Lukács. **Trans/Form/Ação**, Marília, 2012. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731982000100004&lng=en&nrm=iso. access on 19 July 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731982000100004>.

STAROBINSKI, Jean. 1789: Os emblemas da razão. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

**O DISCURSO DE PROGRESSO DA REGIÃO AMAZÔNICA NO
DOCUMENTÁRIO/FICÇÃO *IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA* (1974)⁵⁹**

Geovane Silva BELO
geovanebelo@hotmail.com

Este trabalho analisa como o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974) capta as contradições entre o discurso de progresso da região amazônica e os problemas sociais locais, alguns ampliados no espaço a partir da intensificação das forças de exploração. O que se deu principalmente na década de 1970, período de iniciação do PNI, plano de integração nacional, o qual tinha como meta inicial a construção da Rodovia Transamazônica. O documentário/ficção dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna apresenta um gênero híbrido (ficcional e científico), o que contribui para uma abordagem cultural que não se limita ao discurso artístico, tem também um papel de registro histórico e de colaboração às investigações sociológicas e antropológicas realizadas sobre e na Amazônia.

A região amazônica, assim como a Índia e a África, foi durante muito tempo vista apenas sob uma ótica bucólica e primitiva; os estrangeiros seriam, até hoje, os desbravadores de seus mistérios. “A Amazônia (...) não foi descoberta, sequer foi construída; sua construção se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes” (GONDIM 1994, p. 9). Tais versões, observáveis desde o Brasil colonial, desprezavam (e ainda descartam) evoluções históricas, econômicas e sociais do lugar. Até a década de 1970, sobretudo, não havia um discurso que postergasse essa concepção emblemática de Amazônia como paraíso perdido. A região era vista como um espaço inexplorado, apesar dos traços de urbanização e arquitetura, principalmente nas capitais como Belém, herdados do período da extração do látex na *Belle Époque*⁶⁰.

A ideologização a respeito do ambiente amazônico como território inabitado, com abundância de recursos naturais, principalmente de madeira, com terras de sobra, tornou-se um sinal favorável ao discurso de manipulação do governo ditatorial liderado

⁵⁹ Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Joel Cardoso e Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

⁶⁰ O dinheiro gerado pela comercialização da borracha foi muito importante para a reestruturação urbana de Belém, especialmente a partir do ano de 1897, que marcou o início do governo de Antônio Lemos (1897-1911) este intendente promoveu uma renovação estética e higienista da cidade e de seu porto que é denominada belle époque paraense.

pelo presidente Emílio Garrastazu Médici⁶¹. Em tese, o que se preconizava era o anseio de desbravar, ocupar e explorar a região. Como ilustra os dizeres de uma placa incrustada no tronco de uma grande árvore: “Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o Sr. Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa arrancada histórica para a conquista deste gigantesco mundo verde”⁶². O projeto fazia parte do PNI (Plano de Integração Nacional), instituído pelo Decreto lei 1.106 em 16 de junho de 1970 que objetivava, entre outras, “deslocar a fronteira econômica, e, notadamente, a fronteira agrícola, para as margens do rio Amazonas” e “reorientar as emigrações de mão-de-obra do Nordeste, em direção a vales úmidos da própria região e à nova fronteira agrícola” (BRASIL, 1970, p. 31).

A nova fronteira agrícola de que trata o Decreto é a Amazônia, vista à época como um vasto território com potencial econômico, mas ainda pouco descoberto. O documentário-ficção *Iracema, uma transa amazônica* apresenta o registro artístico e histórico de alguns dos impactos que a construção da Transamazônica trouxe para as populações da região. Jorge Bodansky, Orlando Senna e Wolf Gauer realizaram um filme que, pelo registro histórico e pelo olhar adverso à campanha persuasiva de ocupação da Amazônia, tornou-se uma obra de grande relevância para o cinema nacional. Em oposição à propaganda oficial da ditadura, que exibia, como já enunciado, um país em expansão, a câmera sensível do documentário-ficção canalizou algumas problemáticas que a Transamazônica traria: a vasta proporção de áreas desmatadas e a corrupção na venda de madeira; as queimadas com o intuito de abrir grandes espaços para criação de pasto e também para construção urbana; a escravização do trabalho principalmente do índio e do caboclo; a prostituição infantil às margens da rodovia. “A ideia inicial dos diretores era registrar os estragos ambientais e sociais que um projeto caro à ditadura - o da rodovia Transamazônica, até hoje intransitável em boa parte do ano - causou à região” (NIGRI, 2011)⁶³.

No filme, a personagem Iracema (Edna de Cássia) e Tião representam olhares em confronto: o olhar da Índia (a visão do nativo) e o do branco (a do explorador), ainda

⁶¹ Emílio Garrastazu Médici (1905 —1985) foi um militar e político brasileiro, presidente do Brasil entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974. Obteve a patente de General-de-Exército. Foi o quarto presidente nascido no século 20. Disponível em <http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/governo-medici-1969-1974-milagre-economico-e-a-tortura-oficial.jhtm>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

⁶² “Arrancada para conquistar o gigantesco mundo verde”, matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, 10 de outubro de 1970. Disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_10out1970.htm. Acesso em 22 de novembro de 2011.

⁶³ Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

assim ambos canalizam, numa leitura sensivelmente humana, a força destruturadora do empreendimento governamental que alardeava a possibilidade de fortuna para as pessoas e, contraditoriamente, intensificava os problemas locais do Amazônida e da Amazônia. Para Tião, o progresso justificava as consequências danosas do projeto. O desmatamento era salutar para a comercialização da madeira e para exploração agrícola. O risco seria compensado pelo crescimento da economia e as implicações da devastação da floresta seriam abonadas pela melhoria da qualidade de vida do povo brasileiro.

Esse artigo pretende romper parcialmente com o historicismo, propor uma revisão ao discurso de prosperidade pregado durante a construção da Transamazônica, ampliar e intensificar o olhar crítico sobre esse momento histórico, mas a partir da análise do corpo em cena, do documento fílmico, uma releitura do recorte temático no filme artístico-científico, *Iracema, uma transamazônica* (1974).

O discurso de progresso da região amazônica no documentário/ficção *Iracema, uma transamazônica* (1974)

Nesse documentário-ficção, notamos o emprego do signo verbal e visual de modo criativo, o título *Iracema, uma transamazônica* já carrega a ambiguidade que insinua os desequilíbrios na construção da estrada e, alegoricamente, alude à prostituição das mulheres da região. O filme narra o percurso da jovem Iracema (Edna de Cássia), menina cabocla de 14 anos que se prostitui e se amasia por algum tempo com o motorista Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio). Tião transportava madeira ilegal da Amazônia para São Paulo, seu caráter e mobilidade em cena denota a alienação gerida pela perspectiva do vasto crescimento do Brasil a partir do PNI. Os dois personagens seguem numa viagem pela Transamazônica. Esse trajeto é o argumento que os diretores encontraram para captar as imagens à beira da rodovia e construir uma obra audiovisual provocadora, que questionasse a alocação maçante do PNI. “Apesar de ser obra de ficção, serviu também ao intuito dos diretores de registrar depoimentos dos moradores, ou passantes da região, cumprindo a função de um documentarista esperto, com um inequívoco tom provocador.”⁶⁴ (NADER, 2010).

As falas, as ações do caminhoneiro revelam a manutenção do imaginário que se pretendia outorgar, de um país a caminho do progresso. Entretanto, a relação de Tião com Iracema é impositiva, fastidiosa, sua voz está sobreposta, seu falar é grosseiro, enxerga como rude e precária a vida da índia, de todos habitantes nativos, estes tem de

⁶⁴ Disponível em <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/120/>. Acesso em 20.12.2011.

estar à disposição dos interesses do explorador, cuja função aqui seria mais nobre, salvífica. Esse ato performático nos permite repensar criticamente a visão de progresso e, principalmente, de como se constrói e se sustenta a mentalidade discriminatória, hierarquizante do desbravador diante dos “desbravados”. A devastação que se observa no filme é também, por extensão, a da pessoa humana. Iracema é submissa, sua voz pouco se mostra, sua relevância para Tião é somente libidinosa. No imaginário coletivo, o Amazônida é, normalmente, um personagem mítico, movido por uma mentalidade exótica, pouco civilizada; a Amazônia é o lugar ainda não desbravado; nela, há mistérios e riquezas inumeráveis. O governo ditatorial se apropriou ainda mais desse imaginário. Sabemos que há uma confluência de efeitos e imagens geradas em todo pensar, o imaginário é uma abstração que não se desvincula amplamente da realidade, das identidades e da memória, mas as dissuade. Revela-se, muito especialmente, como um lugar de “*entre saberes*” (DURAND, 1996, p. 215-227).

O imaginário é, sobretudo, resultado do conjunto de representações movidas pelo consciente coletivo a fim de conjecturar emblemas. Para viabilizar e consolidar seus interesses políticos de convencimento através do PNI, a presidência elaborou o planejamento das metas de integração: PDAs, Planos de Desenvolvimento da Amazônia. Essa metodologia ideologizante pretendia alicerçar que o Brasil era o país do futuro, que se situaria entre as potências mundiais, porque, nesse momento de sua história, estava organizado e, diferentemente das demais repúblicas, tinha nas mãos as riquezas da Amazônia:

a Amazônia tornou-se um objeto específico de políticas de planejamento. Planejar, em oposição ao imprevisto (sinônimo de atraso), também se tornou um dos verbos mais conjugados, na época, em Brasília. Assim, surgiram os *Planos de Desenvolvimento da Amazônia*, os PDA's,³ que além das rodovias, enfatizava a necessidade de implementação de projetos de colonização, a redistribuição de terras desocupadas e a promoção das agroindústrias (SERRA e FERNANDEZ, 2004, p 112).

O poder coercitivo das campanhas do PNI se fortaleceu no imaginário coletivo, principalmente pela relevância dada à imagem de que a Amazônia era um império perdido. “Com o slogan ‘terra sem homens para homens sem terra’, o presidente Emílio Garrastazu Médici decide estimular a ocupação da Amazônia. A ideia é atrair e

transferir 100 mil famílias que viviam em zonas de tensão social nas regiões Nordeste e Sul do país”⁶⁵.

Esse slogan, que assegura que a Amazônia é uma “terra sem homens”, reforça e incorpora a visão estereotipada de que a região é um cenário não povoado por homens civilizados. Esses recursos persuasivos queriam mobilizar habitantes de outras regiões e os próprios Amazônidas a aderirem à missão de ocupar, perscrutar e fazer emergir um novo futuro para o Brasil.

O excerto publicitário “Brasil: ame-o ou deixe-o”⁶⁶, estampado no para-brisa do caminhão do personagem Tião (Paulo César Pereio), ilustra o forte poder apelativo, emocional das campanhas e o ufanismo que, em síntese, disfarçava as consequências e as não declaradas motivações do movimento em prol do “crescimento”.

Tem que ter estrada por que não adianta nada plantar pra burro, colher, produzir e ficar parado na frente da casa com a mercadoria não é? Tem que jogar pra frente. Por isso que eu digo que, construindo uma estrada aqui vai tudo melhorar. Agora eu não sei também direito como é que vai ficar. Eu sei que só pode ir pra frente. Esse Brasil agora só vai daqui pra frente. Que nem diz aquela velha frase: “Ninguém segura esse país” (BODANZKY e SENNA, 1984, s/p).

É visível nessa fala que os paraenses aderiram ao projeto do PNI. Doravante, para explorar a Amazônia e extrair dela seus recursos, seria necessária uma verdadeira mobilização nacional, não só local. No para-brisa do caminhão de Tião Brasil Grande, além do excerto “Brasil, ame-o ou deixe-o”, havia o emblema “Ninguém pode fugir do destino”. Esta última frase apelativa, categórica e fatalista simboliza a mobilização que se desejava incutir no imaginário coletivo: o brasileiro não podia fugir da missão que era a ele relegada: empreender e integrar seu país.

O governo Médici então fomentou a ideologia da prosperidade associada à ocupação, ou seja, haveria muito emprego e terra disponíveis para quem estivesse disposto a habitar a Amazônia. Tião Brasil Grande é o personagem icônico que incorpora esse argumento. Nele, há a predominância do imaginário e da contradição construídas a partir dessa concepção. Esse discurso uníssono foi assimilado e difundido pela massa popular. Muitos brasileiros, sobretudo os nordestinos, aderiram ao

⁶⁵ Disponível em <http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/infografia-timeline.html> Acesso em 22 de dezembro de 2011.

⁶⁶ Cf. CASTELFRANCHI, Yurij. *Poeiras e esperanças na Transamazônica de hoje*. Disponível em <http://www.comciencia.br/200404/reportagens/07.shtml>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

argumento por desinformação e, também, pela falta de perspectiva de suas respectivas regiões acometidas pela forte seca de 1970. "A seca intensa que atingiu o Nordeste em 1970 causou a migração de cerca de 3,5 milhões de pessoas, fator de provável grande influência na decisão de se construir a Transamazônica" (HALL, 1978, apud SMITH, 1982, p 13).

o plano [PNI] buscava solucionar dois problemas relativos à integração nacional; o primeiro, da colonização da Amazônia, a qual se desejava explorar economicamente e ocupar, e o segundo, dos fluxos migratórios, causados entre outros fatores, pela disparidade de oportunidades oferecidas entre as regiões do Nordeste e Sudeste (LOUREIRO, 2010, p. 5).

Esses efeitos são consequências da globalização, “sua tendência cultural dominante é a homogeneização” (HALL, p. 59). A relação de Tião com os Amazônidas denota uma desumanização do outro. Não há valorização da alteridade, o outro, para o caminhoneiro, tem de se mover a serviço dos “ideais” de seu país. Tião é a personificação do caráter alienante e desregulador das relações de alteridade. A postura desse personagem é idiossincrática, anula o outro como ser de uma cultura específica, forçando-o ao movimento de adequação ao global. “[Globalização] é marcada ainda pelo desarraigamento irregular das relações sociais e por processos de destradicionalização” (GIDDENS, apud HALL, 2006 p.58).

O nome do personagem, Tião, é forte, viril, indicativo de trabalho, seu codinome “Brasil Grande” é a própria confirmação de sua função representativa no meio social. O seu caminhão carrega adesivos emblemáticos, alguns versificam sua força de trabalho; outros, seu caráter. Para cada mulher com a qual Tião transa em suas empreitadas pela floresta, um novo adesivo é anexado ao veículo. Iracema significa apenas mais uma dessas suas experiências afetivas, descompromissadas, furtivas e efêmeras. No caminhoneiro, não há compadecimento ou respeito na interlocução ou na interação: ele representa e incorpora não só a voz, como, também, a ação dominante. Iracema não pode permanecer na boleia do caminhão daquele que congrega o "legado" desse país. Tião, metonimicamente, simboliza o próprio país que repele Iracema; ele representa uma força que anula a identidade do ser nativo por sua condição humana, pela sua localidade e retira dela seu vigor, tornando, numa visão mais ampla, a vida ainda mais decadente.

Iracema, uma transa amazônica apresenta algumas cenas da festa religiosa do Círio de Nazaré em Belém do Pará. Uma das vozes dessa festa de 1974, ano de

gravação do filme, alude à mentalidade de crescimento, todavia apresenta uma ressalva diante do empreendimento; é observável a temeridade, o locutor oscila entre a expectativa e a consternação diante do PNI:

os pioneiros da avançada pelas matas adentro, num esforço de integração nacional, num esforço de aproveitamento das riquezas naturais desta terra ainda virgem, nós sentimos a esmagante grandeza do empreendimento, nós advertimos o medo perante o mistério dessa natureza nunca até hoje explorada, sentimos o vacilamento das nossas vontades humanas quando nos defrontamos com os problemas das consequências do nosso agir, buscamos resolver o dia a dia e o futuro, ó, Mãe de Nazaré. Damos mão de todos os meios para alcançar o máximo de resultados e o desperdício de energia e ameaça de desequilíbrio. O canto das vitórias de hoje, ó virgem de Nazaré, mistura-se com a prece humilde de nós, os representantes perto de vossa Berlinda e da multidão que se perde pelas florestas, Santa Maria, Rogai por nós (BODANZKY e SENNA, 1981, s/p).

O discurso religioso, na evocação feita à Virgem de Nazaré, apropria-se dos anseios do plano de integração. Outrossim, se a terra é também virgem para o nativo, é porque o imaginário de terra inexplorada, aberta a grandes descobertas, obtenção de lucro e geração de empregos, é assimilado, também, no pensar local e transmutado num apelo místico dos paraenses. Essa fala, aliada às imagens dos romeiros na procissão, são registros que reafirmam no filme seu caráter documental. A captação deste momento é referencial, não passa pelo desdobramento laboratorial do escritor; a voz do locutor não é performática, é um registro histórico de como a Igreja e a sociedade Belenense aderem e mascaram críticas ao Plano de Integração Nacional. A tese que o governo defendia era a de que, com a criação da Rodovia Transamazônica, haveria incentivo para o acesso às terras da Amazônia, isso possibilitaria o desenvolvimento da região, o que, por conseguinte, alavancaria o progresso do país: "A região amazônica, com bom suprimento de água e baixas densidades populacionais, que se tornaria acessível através da Transamazônica, podia ser vista como válvula de escape para os movimentos migratórios do Nordeste" (SMITH, 1982, apud LOUREIRO, 2010, p 5).

Há, no documentário-ficção, uma incursão dos personagens pela Amazônia. Inicialmente, a viagem de Iracema até a capital mostra o ambiente frágil, precário, desumano em que vivem os ribeirinhos, alheios a qualquer forma de progresso. Um barquinho estabelece a ligação física característica da região e, a partir dele, se veem faces marcadas pela miséria, pelo isolamento, surge o som das rádios locais, que falam das festas, mandam recados, tocam músicas. Esse era, à época, o único veículo de mídia

capaz de conectar as pessoas que vivem às margens dos rios. A chegada de Iracema a Belém, fica marcada, inicialmente, pela perplexidade diante do ambiente urbano; o cenário é o das feiras, do Mercado Ver-o-Peso, há muita gente, muitos pescadores e vendedores de todo tipo de especiarias. Depois de alojada numa palafita, as roupas de Iracema são substituídas, ganham cores, brilho, o rosto é fortemente maquiado, essa nova e ostensiva visibilidade denuncia sua nova condição de moça promíscua. Neste convívio, Iracema começa a projetar novas viagens, agora a outras regiões com uma colega, elas almejam o sucesso. A fala da acompanhante nos leva a imaginar a fabulação que permeia o imaginário das moças na capital paraense ao tematizar viagens:

Viajar é uma beleza. É porque você nunca saiu daqui, a hora que você sair daqui você vai ver como é que é bom, aí você não quer mais ficar. Agora plantada aqui é que eu não vou ficar de jeito nenhum (...) Eu vou, mas eu to indo pra voltar, não vou também me enterrar por lá porque eu não sou disso não, meu negócio é viajar, é correr as terras (...) E tu, o que tu pretende fazer, tu vai ficar aqui enterrada (...) Tu não sabe o que é bom, se tu vê aí todo esse pessoal na revista. Eu também vou sair na revista, vou entrar pro *show* dos artistas, tu vai ver (BODANZKY e SENNA, 1984, s/p).

Iracema, num contraponto que se instaura naturalmente, não é mais a índia romântica de José de Alencar, é, agora, a moça prostituída, que ignora até mesmo seu estado de degradação físico-emocional. Iracema não presencia nenhum *show* dos artistas em seu trajeto pela Transamazônica. Ao contrário, o cenário com que se depara é de desolação, de pobreza, de miséria, suas experiências no meio social são degradantes. A arbitrariedade e a agressividade dos homens com os quais se relaciona outorgam a ela um triste papel: o de mulher condicionada ao fracasso, à baixa humana. É esse o olhar que predomina no filme de Bodansky e Orlando Senna: a lente que apresenta a força hierarquizante de um ideal que empurra ainda mais os moradores locais para a miséria e nulificação humana.

Documentário/Ficção: captação da realidade e função social da representação

Os diretores do filme Jorge Bodansky e Orlando Senna, criativa e ousadamente, inovaram a estética cinematográfica brasileira ao mesclar os gêneros documentário e ficção. Essa fusão revela a integração entre o papel meramente estético e o científico da arte. Tal hibridização reafirma a escolha da obra como objeto de investigação desta pesquisa com o intuito de fomentar uma discussão do objeto artístico como modelador de uma função social de representatividade. Para Claude Lévi-Strauss (1997), a arte atua

em seu pensamento como um operador estético, uma ferramenta de pensar. A apropriação do artístico é transmutada em ciência. Lévi-Strauss, em suas incursões no terreno da arte, deixa de vê-la como mera reflexão sobre si mesma, “*método de composição tão perfeitamente assimilado que se torna quase um modo de pensamento*” (1997, p. 13). O sentido que esse teórico atribui ao espaço amazônico, como território novo, lhe é concedido pela pintura: o olhar da paisagem como quadro que orienta na organização de um conceito sobre o ambiente.

As primeiras cenas do documentário-ficção *Iracema, uma transa amazônica* mostram a vida de ribeirinhos da região de Igarapé-Mirim no Pará. Retratam seu modelo de vida rústico, precário, bem como a dificuldade de acesso à capital Belém do Pará. O rio é a única via de escoamento de gente e de mercadoria. Surgem, na tela, indígenas que utilizam o açaí como produto de escambo, retiram-no e trocam-no por cachaça ou pequenas quantidades de outros alimentos. De início, a lente de Bodansky mescla as performances, a construção do ficcional, e o verossímil do ser, da ação naquele ambiente. Dessa forma, não é possível ao espectador definir, com exatidão, no corpo imagético da película, uma linha divisória entre o representativo e o real.

Para Clifford Geertz, o *Conhecimento local* (2006) “traduz” temáticas que comumente desafiam as hipóteses antropológicas, seja pelo fato de parecerem “naturais”, ou pertencentes ao senso comum, seja porque são encaradas como algo ocidental por excelência, nesse caso, a arte. A assimilação e transposição do local que Bodansky sugerem a construção de um gênero híbrido em *Iracema*: busca-se ir além do científico (o documental) e redimensionar o representativo (o ficcional). Desse modo, os espaços que separam arte e vida, figuração e referência são minimizados. O que se pretende é uma aproximação entre o artístico e o científico, a quase desaparecimento dessa linha tênue que coloca de um lado a arte e do outro a realidade.

A produção se tornou um clássico não somente pelo forte conteúdo de denúncia, mas pela originalidade de sua linguagem. A inovação se deve principalmente ao fato de o roteiro criar sequências nas quais os atores se aproximam de pessoas reais sem deixar claro que se trata de uma encenação. Quando dialoga de improviso com Tião Brasil Grande, por exemplo, um madeireiro de verdade acredita que o personagem é mesmo um caminhoneiro do Sul e atribui a presença da câmera à realização de uma reportagem⁶⁷ (NIGRI, 2011).

⁶⁷ Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>

Geertz retoma a questão de "como indivíduos de uma cultura são capazes de penetrar o pensamento de indivíduos que pertencem a outra" (2006, p. 223), com o propósito de delinear as bases de uma "etnografia do pensamento" concentrada não em inventariar as diferenças e, sim, em tomá-las como parâmetro de elucidação. É essa consciência que norteia os diretos desse filme. O papel investigativo passa por um filtro que pretende ser elucidativo, que quer ousadamente fazer um registro imagético que, por si mesmo, já é a voz lançada no caminho da consciência ou da re-conscientização. Esta análise não pretende elencar e apresentar as críticas que o filme elabora ao sistema político da época, até mesmo porque os diretores não pretendiam fazer uma obra de contestação consciente a um objeto definido. Há, sobretudo, no audiovisual, uma projeção do local diante do global, que coloca em choque o ser amazônida, o de dentro, tido como pouco civilizado, e o ser explorador, ou seja, o de fora, julgado como racional, como civilizado.

As histórias sobre a Amazônia, muitas envolvidas por mitos ou estereótipos, estão indissociavelmente entrelaçadas com o simbólico. O cinema, embora só possa existir através do simbólico, não se reduz apenas ao símbolo. A palavra relatada e a imagem que se configura no e do mito constroem o imaginário social, mediante efeitos discursivos de sentido, representações de identidade, o que permite ao indivíduo afirmar a sua existência no mundo.

Há, no Brasil, principalmente na época retratada pelo filme, um sistema de exploração da terra e do ser humano marginalizado que o governo pretendia dissimular. No período de produção desse documentário-ficção, muitas obras artísticas (filmes, músicas, peças publicitárias, programas televisivos) contribuíam, a maioria financiados, para a manutenção dos ideais do governo. Paradoxalmente, *Iracema, uma transa amazônica* caminhou exatamente na direção contrária, porque foi a campo e trouxe para o cinema a denúncia, a realidade crua, o que se pretendia omitir, o descaso humano, a região desestruturada, sem condições de oferecer oportunidades de mobilidade social. Por essa razão, a obra de Bodansky e Orlando Senna foi proibida, embora tenha circulado em salas sob o signo da ilegalidade. A adesão das obras de arte aos ideais do PNI intensificaram ainda mais a o imaginário de progresso do Brasil com a Transamazônica e dificultou a formação de panoramas reais de identidade social. Nessa concepção, a identidade pode se conectar à noção de imaginário, segundo Hall,

todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas ‘geografias imaginárias’ (Said, 1990): suas ‘paisagens’ características, seu senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (2006, p 71-72).

Jorge Bodansky não quer incutir, no espectador, um olhar apenas local, mas um panorama muito mais próximo da realidade, propõe um trajeto antropológico, todavia sem ruptura com a categoria de objeto artístico. A convergência da realidade representada com a realidade factual não propõe uma visão externa do estrangeiro sobre o nativo - que se permite categórica e cria zonas de distanciamentos sociais entre o pesquisador e o pesquisado, entre o documentarista e o documentado, entre o artista e o objeto transmutado em arte - pretende, simplesmente, perfazer imagens sobre a Amazônia em questão, mostrar as afetações da ação construtiva e, ao mesmo tempo, destrutiva de progresso na vida das pessoas envolvidas no projeto da Transamazônica.

Considerações finais

Jorge Bodansky e Orlando Senna usaram a viagem de Iracema e Tião como método para traçar um percurso visual: o olhar dos personagens são lentes que canalizam e observam uma Amazônia criticamente afetada pela exploração e avessa ao discurso de prosperidade econômico-social propagado pelo governo. Tião Brasil Grande é figura emblemática do que se propalava como progresso, por essa razão é o ser em ação que melhor concentra as contradições entre o discurso e sua inaplicabilidade em terras Amazônicas. “O personagem de Pereio é a representação da adesão ao governo da época, ou pode ser encarado como o próprio governo.”⁶⁸ (SÁ, 2010). Tião oferece uma carona à Iracema. A viagem era o elemento chave de que os diretores necessitavam para elencar as imagens que denunciavam a ampla devastação da estrada e o descaso em que viviam os indivíduos inseridos no sonho de um Brasil forte, grande e consolidado, de mais oportunidades, com mais qualidade de vida à população. Tião Brasil Grande é o Brasil, é o personagem instaurado no meio como ser-estado, detentor do poder que nos surge na simbiose do caminhão e do dinheiro que rege as leis ou a manipulação, o que dá direito a homens de explorarem outros homens. Nele, vigora a concepção de

⁶⁸ Disponível em <http://panchoufpe.blogspot.com/2010/05/iracema-uma-transa-amazonica-por-paulo.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2011.

esperteza embutida no brasileiro capaz de justificar atividades ilícitas como meio de enriquecimento. Em uma das cenas, Tião fala com um madeireiro e afirma "onde tem madeira, tem dinheiro".

Do filme, proibido pelo governo até 1980, emergem argumentos que contrariam o que se pregou sobre a Amazônia e a realidade observável dos problemas da região na época e, em parte, até hoje. *Iracema, uma transa amazônica* não pretende lançar um olhar diferente do que se pregou nas campanhas de ocupação: quer questionar o discurso, apresentar uma realidade em conflito, dura, mas romantizada no imaginário coletivo. Para gerar um poder maior de persuasão na população e consolidar seus interesses políticos, o governo se apropriou do imaginário de uma terra inabitada para consolidar outro imaginário: o de uma região-nação apta e sedenta de progresso. O que torna o argumento do filme de Bodansky e Senna atemporal é, sobretudo, seu papel de denúncia. O filme continua atual, posto que desmatamento, trabalho escravo, grilagem, extração ilegal de madeira e improbidade administrativa são problemáticas que assolam, com maior força, a Amazônia de ontem e, ainda, a de hoje. A população, alheia às negociatas e privilégios do poder público, mingua, sem condições dignas de vida coletiva.

A degradação da personagem Iracema, quando surge nas últimas cenas da tela, desdentada, num vilarejo ainda mais remoto, é uma amostragem dura de uma pessoa que, acometida pelas experiências de um ambiente hostil, perde a beleza, a honra e a esperança. O que não impede Brasil Tião Grande de abandoná-la mais uma vez à própria sorte. O desdém deste personagem retrata o poder hierarquizante do explorador que não se compadece da mulher prostituída, humilhada.

Obviamente, os diretores do filme pretendiam ironizar, através das personagens Tião e Iracema e das imagens documentais, uma realidade passível de contestação. Tião representa os métodos apelativos empregados pelo governo para consolidar um imaginário, o filme não está a serviço da divulgação dessa ideologia, mas acaba, fatalmente, por contestá-la. Contrastam claramente com a ideia de prosperidade, os depoimentos coletados, os acontecimentos ficcionais e verídicos, o cenário desolador. Isso confirma que o filme pretende reeducar o olhar de quem concordava com o discurso de crescimento proposto pelo PNI e incorporado ao imaginário coletivo do país.

É possível através de *Iracema, uma transa amazônica* alterar parcialmente os métodos historicistas de leitura do discurso de progresso pregado pelo Plano de

Integração Nacional e propor uma releitura, não uma ruptura, quanto ao olhar crítico que a história mantém sobre a construção da Transamazônica. A arte pode atuar como meio de ampliação do saber local e global, pode, sobretudo, tornar-se um método de compreensão mais arguto e sensível dos acontecimentos sociais, capaz de concentrar melhor as repercussões da história na vida humana.

REFERÊNCIAS:

Arrancanda para conquistar o gigantesco mundo verde, Folha de São Paulo, 10 de outubro de 1970. Disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_10out1970.htm. Acesso em 22 de novembro de 2011.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRASIL. Presidência da República. Metas e bases para a ação de governo. Brasília, 1970.

BRASIL. Departamento Nacional de Estradas de Rodagem. Transamazônica. Brasília, 1972.

CASTELFRANCHI, Yuri. Poeiras e esperanças na Transamazônica de hoje. Disponível em <http://www.comciencia.br/200404/reportagens/07.shtml>. Acesso em 26 de setembro de 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GEERTZ, Clifford. *A Arte como um sistema cultural*. In: O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2006, pp. 142-181.

GONDIN, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: *O pensamento selvagem*. Tradução Tania Pellegrini. 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

LOUREIRO, Bernardo Pacheco. *O Plano de Integração Nacional de 1970 e as rodovias na Amazônia: o caso da região amazônica na política de integração do território Nacional*. USP, 2010.

NIGRI, André. *Iracema, uma transa amazônica – Clássico do Mês*. Disponível em Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/iracema-transa-amazonica-classico-mes>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

Regularização fundiária na Amazônia Legal. Populismo de Médici. Disponível em <http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/infografiatimeline.html>. Acesso em 22 de dezembro de 2011.

Regularização fundiária na Amazônia Legal. Ocupação da Amazônia. Disponível em <http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/infografia-timeline.html>. Acesso em 22 de dezembro de 2011.

SÁ, Fernando de. *Iracema, uma transa amazônica*, 2010. Disponível em <http://panchoufpe.blogspot.com/2010/05/iracema-uma-transa-amazonica-por-paulo.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2011.

SERRA, Mauricio Aguiar e FERNÁNDEZ, Ramón Garcia. *Perspectivas de desenvolvimento da Amazônia: motivos para o otimismo e para o pessimismo*. In: *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 13, n. 2(23), jul./dez. 2004, p. 112.

SMITH, Nigel J. H.. *Rainforest Corridors*. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 1982.

FILMOGRAFIA

BODANSKY, Jorge e ORLANDO, Senna. *Iracema, uma transa amazônica*. 1974/80. (BODANZKY e SENNA, 1984, s/p).

MURAT, Lúcia. *Olhar Estrangeiro*. 2006, STV – Rede Sesc Senac de Televisão, BRA, 70min.

TEATRO, IMAGEM E VANGUARDA NO FILME *VESTIDO DE NOIVA*

Joel CARDOSO

joelcardosos@uol.com.br

Luiz Guilherme dos SANTOS JÚNIOR

lguilherme@ufpa.br

Literatura e Cinema: posicionando a câmera

A adaptação para o cinema de obras largamente conhecidas do público e quase sempre vinculadas à literatura canônica, além de corresponder a um desejo de legitimação das práticas artísticas do novo meio, que também no Brasil almejava o prestígio de que gozavam as artes consagradas, como o teatro, a literatura e a pintura, constituía um excelente mecanismo para compensar a limitação de seus recursos narrativos (Marinyze Prates de OLIVEIRA, 2004, p.62).

O artigo propõe uma incursão por alguns textos cinematográficos, cujas origens, num primeiro momento, advêm do universo da Literatura e, num segundo momento, do repertório dramatúrgico. Deter-nos-emos, no entanto, com mais vagar, na análise do filme *Vestido de Noiva*, dirigido por Joffre Rodrigues, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, empreendendo uma viagem intertextual que vai do texto literário ao texto fílmico, passando por relações que envolvam diálogos entre cinema, psicanálise e Vanguardas Europeias, com ênfase nos estudos de Sigmund Freud e nas propostas estéticas do Surrealismo e do Expressionismo.

Em certos contextos, o cinema é considerado por muitos estudiosos da imagem, como a “sétima arte”. Ele se relaciona com todas as demais artes, incorporando-as à sua linguagem, interferindo em todas as demais com uma grande autonomia. De maneira (nem sempre muito) harmônica, o texto fílmico se desdobra em sons, imagens, palavras, movimento, luzes, dramaticidade etc. O cinema, agora mais do que nunca, incorporando sempre novas tecnologias, apresenta-se como uma das linguagens mais modernas e dinâmicas no cenário das artes visuais. Sendo arte, é, também, indústria. As artes se correspondem, se inter-relacionam, se interpenetram, se namoram e, por vezes, também se repelem, se estranham.

Sabemos que, a rigor, não podemos conceber uma delimitação rigorosa entre os signos visuais e verbais. No âmbito da representação, palavra e imagem dialogam incessantemente. As imagens captadas pelo olhar, concebidas na imaginação, só são apreendidas, traduzidas e decodificadas, em nosso interior, pela palavra, pelo discurso. Signo e símbolo, por sua vez, a palavra, num processo ininterrupto, suscita, explica e

provoca imagens. Na esfera da representação cinematográfica em nosso país, muitos filmes nacionais partiram da literatura para criar novos textos e interpretações estéticas, apesar da predominância de discursos que procuram reafirmar a pureza das artes ao ponto de achar que sempre o texto literário é maior ou soberano diante de qualquer contraposição ou transposição que se proponha, inclusive as possíveis traduções, transposições ou adaptações de textos literários ou poéticos para a sétima arte. Contudo, de acordo com Bella Jozef,

A adaptação cinematográfica não consiste em encontrar equivalentes lingüísticos, expressivos ou artísticos ao texto fílmico. Ela faz do texto um reservatório de instruções nas quais o cineasta mergulha livremente (a autoria), tratando de modo cinematográfico essas instruções. O romance afirma-se por sua literariedade, e o cinema, por uma voz fílmica singular em sua especificidade (JOZEF, 2002, p. 145).

São, Literatura e Cinema, artes autônomas, porém essencialmente narrativas, o que acaba por aproximá-las naturalmente. Quando falamos de literatura e cinema no Brasil, é importante ressaltar que a nossa cinematografia, desde a sua gênese, sempre esteve muito ligada à literatura. No período denominado *Cinema Novo*, esse encontro se tornou mais forte. No decorrer dos tempos, textos literários importantes foram utilizados para compor as tramas na sétima arte. Quando o cinema se apropria ou se inspira em textos literários canônicos, sempre a sétima arte paga, por essa aventura, um preço muito alto. Neste caso, a cobrança, as exigências, o grau de expectativa em relação ao texto cinematográfico, por se inter-relacionar com um texto anterior já sobejamente conhecido, são sempre muito maiores.

Desde Pero Vaz de Caminha, com sua *Carta*, primeiro documento escrito sobre o nosso país, o cinema tem bebido, à exaustão, nas águas que compõem o nosso repertório literário. Tendo como ponto de partida esse documento inicial, o filme *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, é um exemplo. A narrativa fílmica deixa-se conduzir ao som da belíssima trilha sonora de Heitor Villa Lobos. *Anchieta José do Brasil* (1978, de Paulo César Saraceni) transporta para as telas a vida e obra do jesuíta missionário, enquanto que, no Barroco brasileiro, a figura do Padre Antonio Vieira inspirou o filme *Os sermões* (1988/90, de Julio Bressane). A figura de nosso “Boca do Inferno” foi reverenciada com o filme *Gregório de Matos* (2003, de Ana Carolina), que traz como ator o poeta Wally Salomão. A partir de então, muitos dos nossos grandes mestres da arte da palavra foram explorados pelo Cinema.

Avancemos, pois, cronológica e quase didaticamente. Do período romântico, temos as transposições para o cinema das obras de José de Alencar, com inúmeras versões (1911, 1916, 1920, 1926, 1950, 1979, 1996) para o romance *O Guarani* (que também se fez ópera, sob a batuta genial do maestro Carlos Gomes,); temos, ainda, *Senhora* (1976, de Geraldo Vietri); *Lucíola, o anjo pecador* (1975, de Alfredo Sternheim); *Iracema* (1915, 1931, 1949, 1979, esta última, de Carlos Coimbra), *Ubirajara* (1975, de André Luiz Oliveira). Ainda na prosa, a obra de Joaquim Manuel de Macedo nos legou o musical *A moreninha*, protagonizada pela então iniciante Sônia Braga. Ainda do Romantismo, temos o belíssimo filme *Inocência* (1949, de Luiz e Fernando de Barros e 1983, de Walter Lima Jr.), baseado em obra de Visconde de Taunay, com destaque para Edson Celulari no papel Cirino e Fernanda Torres vivendo o papel título. No Realismo e Naturalismo, movimentos concomitantes em nosso país, que tiveram lugar na segunda metade do século XIX, convém lembrar Aluísio Azevedo com sua obra capital, *O cortiço* (1945 e 1978, de Francisco Ramalho Jr.), vertida para o cinema, com Beth Farias interpretando a irreverente Rita Baiana. De Machado de Assis, o maior nome do período realista, temos: *Capitu* (1968, de Paulo César Saraceni); *Memórias póstumas de Brás Cubas* (duas versões, Júlio Bressane e André Klotzel), *O enfermeiro, Azylo muito louco* (versão livre de *O alienista*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos), *A cartomante* (duas versões, de 1974, com Itala Nanci e Maurício do Valle, e a mais recente, de 2004, com Déborah Secco e Luigi Baricelli, com direção de Wagner Assis e Pablo Uranga); *Dom* (2003, de Moacyr Góes); *Quincas Borba*. Pelas mãos do cineasta Sérgio Bianchi, *Quanto vale ou é por quilo* é uma livre adaptação do conto machadiano "Pai contra filho", em que seu diretor atualiza de forma crítica e irônica a escravidão no Brasil.

Lima Barreto, escritor que historicamente se situa no que se convencionou denominar de Pré-Modernismo em nossa literatura, inspirou, no cinema, *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1988, dir.: Paulo Thiago, com Paulo José protagonizando o controverso herói nacionalista) e, ainda, *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972, Luís Sérgio Person).

O Modernismo no Brasil, para efeitos didáticos, foi dividido em três fases distintas. No seu primeiro momento, o Modernismo literário, que proporcionou uma revisão histórica dos conceitos de arte e de estética, no Brasil, Mário de Andrade, figura basilar não só para a literatura, mas para as artes em geral, nos legou *Macunaíma*, que, em 1969, sob a batuta de Joaquim Pedro de Andrade, ganhou a sua versão na sétima

arte, com o fenomenal Grande Otelo no papel do herói sem nenhum caráter. Ainda da obra do escritor paulista se destaca o filme *Lição de Amor* (1975, Eduardo Scorel), inspirada no romance *Amar, Verbo intransitivo*, romance inspirado nas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, no momento em que o legado do pensador europeu é estudado com mais afinco no Brasil.

O segundo momento do nosso Modernismo, mais pródigo, denominado de regionalista por valorizar sobretudo os aspectos regionais desse nosso imenso país, temos em Graciliano Ramos, talvez a figura mais significativa dessa fase. De sua obra, seca, áspera, um retrato das mazelas do nosso país, principalmente, no que se refere ao Nordeste, à seca, à opressão dos mais fortes em relação aos mais fracos, aos desfavorecidos da sorte, temos *Memórias do Cárcere* (1984, Nelson Pereira dos Santos), um relato biográfico da prisão do escritor na Ilha Comprida, Rio de Janeiro, com uma atuação memorável do ator Carlos Vereza, no papel do escritor. *São Bernardo* (1972, Leon Hirsman), sua obra mais densamente concebida em termos de elaboração de personagens, foi magistralmente lida pelo Cinema. *Vidas Secas*, de 1962, é um caso à parte: a montagem realizada por Nelson Pereira dos Santos flagra, por meio da película, um Nordeste sem perspectivas econômicas, mas, ao mesmo tempo, densamente poético, no uso equilibrado do preto e branco e de movimentos de câmeras em planos muito bem dirigidos. Filme modelar que é referenciado tanto no Brasil como no exterior.

A saga da cultura baiana tem, talvez, em Jorge Amado o seu representante maior. Muitas foram as obras que serviram de ponto de partida para o cinema. Entre elas, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976 e 2009); *Gabriela* (1983, de Bruno Barreto); *Tieta do Agreste* (1996, de Cacá Diegues); *O amuleto de Ogum e Tenda dos Milagres* (1974 e 1977, ambos de Nelson Pereira dos Santos); *Quincas Berro D'Água* (2010, de Sérgio Machado); *Capitães da Areia* (2011, de Cecília Amado). De Raquel de Queirós, vale lembrar *O quinze* (2007, de Jurandir Oliveira). Ao lado de Jorge Amado, José Lins do Rego é um dos nossos grandes contadores de histórias. Nome significativo para o romance regionalista, com uma vasta obra, propiciou, para o cinema, a transposição de *Menino de Engenho* (1965, Walter Lima Jr.) e *Pureza* (1940, de Chianca de Garcia). De Érico Veríssimo, o cinema se apropriou de *O Sobrado* (1956, de Walter Gerooge Durst), *Olhai os lírios do campo* (filme argentino de 1947), *Um certo Capitão Rodrigo* (1971, de Anselmo Duarte), *Ana Terra* (1972, de Durval Garcia) e outros.

Dos poemas narrativos de Carlos Drummond de Andrade, dois deles foram pretexto para transposições cinematográficas: *O vestido* (2003-4, de Paulo Thiago) e *O padre e a moça* (1966, de Joaquim Pedro de Andrade). Vinicius de Moraes, além de ter sua trajetória de vida cinebiografada, nos legou *Orfeu de Carnaval* (1959, filme francês de Marcel Camus); *Orfeu* (1999, Cacá Diegues), filmes, um brasileiro e outro francês, transpostos para a tela grande a partir de sua peça teatral.

Da terceira fase do Modernismo literário no Brasil escritores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, também forneceram textos para o Cinema. Da primeira, temos, *A hora da estrela* (1985, Suzana Amaral) e *O corpo* (1991, Alfredo Orós). Do mestre Guimarães Rosa, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965, Roberto Santos); *Sagarana, o duelo* (1974, Paulo Thiago); *Mutum* (2007, Sandra Kogut); *Outras histórias* (1999, Pedro Bial) entre outros títulos.

Isso sem contar com as cinebiografias que deram ao cinema pretexto para não só homenagear, mas, também, por em cena figuras capitais da arte literária. *Cruz e Souza, o poeta do desterro* (1998, Sylvio Back) é um excelente exemplo. Vinícius de Moraes (2005, Miguel Faria Jr.) e Carlos Drummond de Andrade (*O poeta de sete faces*, 2002, de Paulo Thiago) também foram exemplarmente cinebiografados.

Escritores falecidos recentemente ou contemporâneos, em sintonia com a sétima arte, tiveram seus textos traduzidos para a tela grande. Entre eles, Caio Fernando Abreu, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Ana Miranda, Frei Betto e muitos outros.

Teatro E Cinema: [En]Cenações

IRMANDADE
Sou homem: duro pouco
e é enorme a noite.
Mas olho para cima:
as estrelas escrevem.
Sem entender compreendo:
Também sou escritura
e neste mesmo instante
alguém me soletra.
Octavio Paz
(em tradução de Antônio Moura)

Tudo se faz ou se torna linguagem, ou melhor, linguagens. Texto entre textos, somos seres da e na palavra. A palavra nos abarca, nos confere identidade, nos torna legíveis ou ilegíveis. Na contemporaneidade, os textos migram. Saem do seu nicho

original, buscam outras formas de representação. Percebemo-nos no olhar do outro. As linguagens, os signos, os símbolos se entrecruzam intermitentemente.

O texto dramático, embora concebido para a representação, pode ser lido e estudado como texto literário. O cinema, a exemplo do que ocorre com a Literatura, sempre bebeu nas águas da dramaturgia. Estruturados na arte da representação, Teatro e Cinema compartilham enredos, procedimentos, posturas, técnicas.

Nem sempre um texto teatral, quando vertido para o cinema, se viabiliza a contento. Há, para cada arte, características inerentes a ela, que, num outro meio, numa outra linguagem, perdem a sua funcionalidade. Porém, de acordo com Sábato Magaldi,

O realismo cinematográfico, sobretudo depois que se passou a falar na tela, absorveu o diálogo espontâneo, natural, cotidiano sem prejuízo dos avanços dos cortes, das elipses dos *flashbacks*. O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramatúrgica de Nelson tenha nascido na observação de espectador cinematográfico. Se a Sétima Arte não teve pudor de assenhorar-se de procedimentos teatrais, a recíproca não mereceria condenação (MAGALDI, 1992. p. 43).

No Brasil, é longa e polêmica a tradição de se buscar no teatro textos para a composição e representação de filmes. De 1951, *Terra é sempre terra*, peça de Abílio Pereira de Almeida, sob a direção de Tom Payne, ganha as nossas telas. Em 1953, época áurea das chanchadas, *A família Lero-Lero*, texto de Raymundo Magalhães Jr, com direção de Alberto Pieralisi, faz sucesso nas telas de nossos cinemas. Em 1959, foi a vez de *Cala a boca, Etelvina*, filme que teve como origem a peça homônima de Armando Gonzaga, que alcançaria um retumbante sucesso na interpretação de Dercy Gonçalves. Ainda de 1959 é o filme *Moral em Concordada*, drama dirigido por Fernando de Barros, adaptado do texto teatral de Abilio Pereira de Almeida. *Um edifício chamado 200*, peça assinada por Paulo Pontes e Jose Renato, teve sua versão cinematográfica em 1973, dirigida por Carlos Imperial.

Nelson Rodrigues é um caso à parte no cenário teatral do nosso país. Com a irreverência que lhe era peculiar, Nelson Rodrigues escreveu dezessete peças. Embora haja temas comuns que perpassam a sua obra toda, Nelson Rodrigues era avesso às repetições de fórmulas de sucesso. Seu primeiro grande texto, divisor de águas do teatro brasileiro, *Vestido de Noiva*, foi aclamado pela crítica, ao utilizar uma cenografia inovadora e com uma iluminação muito próxima da técnica expressionista de compor os cenários, daí a proximidade da peça de Nelson Rodrigues com o cinema de vanguarda alemão (Expressionismo).

Porém, ousadamente, a peça que se seguiu, na trajetória do autor, *Álbum de Família*, era completamente diferente do texto anterior. Evitando deliberadamente o modelo que o consagrou, a nova peça era tão radicalmente diferente do que o autor produzira anteriormente, que amargou 21 longos anos de proibição pela censura obtusa e ferrenha da época. Polêmicas, inovadoras, contundentes, agressivas, densas, pelo menos, dez dessas peças foram vertidas para o cinema. Para o bem e para o mal, muito se tem escrito sobre essas adaptações. Mesmo quando não escrevia para o teatro, a verve da dramaturgia estava presente na escritura do autor. As crônicas policiais, tiradas da dura realidade cotidiana, eram pretexto para o exercício da composição teatral. Vistas mais minuciosamente, a série de crônicas de *A vida como ela é* mostra como os textos jornalísticos migraram para a escritura e tessitura da dramaturgia do autor.

Assim, dos textos rodrigueanos vertidos para o cinema, merecem menção, quer pelo conteúdo, quer pela forma, *Toda nudez será castigada* (1973, Arnaldo Jabor), *Bonitinha mas ordinária* (filmada três vezes: 2009/2012, Moacyr Góes; 1981, Braz Chediak; 1964, J. P. Carvalho), *Os sete gatinhos* (1980, Neville D'Almeida), *O beijo no asfalto* (duas versões: 1980, Bruno Barreto, 1966, Flávio Tambellini), *Perdoa-me por me traíres* (1983, Braz Chediak), *A falecida* (1965, Leon Hirszman), *Vestido de Noiva* (2006, Jofre Rodrigues). E ainda, *Asfalto Selvagem* (1964, J. B. Tanko); *O Casamento* (1975, Arnaldo Jabor), *A dama do loteação* (1978, Neville D'Almeida), *Engraçadinha* (1981, Haroldo Marinho Barbosa), *Meu destino é pecar* (1952, Manuel Pelufo), *Traição* (1998, Arthur Fontes, Cláudio Torres e Jose Henrique Fonseca), *Gêmeas* (1999, Andrucha Waddington); *Boca de Ouro* (duas versões: 1963, Nelson Pereira dos Santos; 1990, Walter Avancini), filmes que advieram de contos, romances, crônicas de Nelson⁶⁹.

Mas não só de Nelson Rodrigues se alimenta o cinema nacional: temos em Plínio Marcos uma obra também polêmica, que rendeu ao cinema títulos como *Navalha na carne* (duas versões: 1969, Braz Chediak; 1997, Neville D'Almeida), *Dois perdidos numa noite suja* (também com duas leituras cinematográficas: a primeira de 1970, dirigida por Braz Chediak e a segunda, de 2002-3, dirigida por José Joffily); *Querô* (obra cuja transposição é mais recente, de 2006, sob a direção de Carlos Cortez); *Barrela* (de 1990, direção de Marco Antonio Cury).

⁶⁹ Vide, a respeito, Joel CARDOSO, no estudo *Nelson Rodrigues, da palavra à imagem*, obra em que o autor faz um levantamento das obras de Nelson Rodrigues transpostas para o Cinema, no período compreendido entre 1950 e 2000.

As comédias, gênero leve que já fez escola em nosso cinema, têm buscado nos textos teatrais muitas inspirações. Citamos, a título de ilustração, alguns títulos: *Domésticas* (uma deliciosa comédia, de 2001, dirigida por Fernando Meirelles & Nando Olival), *Trair e coçar é só começar* (2006, direção de Moacyr Góes); *O mistério de Irma Vap* (dirigido por Carla Camuratti, em 2006), *Qualquer gato vira lata* (direção de Tomas Portella, filme de 2011); *A dona da história* (da peça de João Falcão, filme dirigido por Daniel Filho, de 2004). *Lisbela e o prisioneiro*, texto primoroso de Osman Lins, fez sucesso, na direção de Guel Arraes, em 2003.

Com enorme sucesso de público e de crítica, *Auto da Compadecida*, peça de Ariano Suassuna, de 1955, em três atos, é, sem dúvida, um dos grandes textos do teatro brasileiro. Foi levada para a televisão em 1999, e, logo depois, em 2000, transformada em filme de sucesso, sob a batuta de Guel Arraes. Interessante notar que uma primeira versão cômica da peça já fora viabilizada em 1987.

O pagador de promessas é um filme de 1962 que se originou da peça de Dias Gomes. Dirigido por Anselmo Duarte, trata do sincretismo religioso. O filme foi o grande vencedor do Palma de Ouro no Festival de Cannes daquele ano. Ainda de Dias Gomes, temos *O marginal*, filme de 1974, dirigido por Carlos Manga. Em 1988, Fábio Barreto filmou *O Rei do Rio*. Recentemente, em 2010, *O Bem-Amado* ganha as telas do cinema com a direção de Guel Arraes. *Ópera do Malandro*, peça de Chico Buarque, ganha, em 1985, pelas mãos de Ruy Guerra a sua versão na telona. *Eles Não Usam Black-Tie*, (1981, de Leon Hirszman), baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri é um exemplo de texto político que marcou época tanto nos palcos como na tela. Há, ainda, filmes interessantes que abordam o fazer teatral: *Por trás do pano*, de 1999, direção de Luiz Villaça, é um deles; *Sem controle*, de 2007, direção de Cris D'Amato, é outro.

Cinema e Vanguarda: Correspondências

Sou a cena viva onde passam atores
representando várias peças.
Bernardo Soares
(pseudônimo de Fernando Pessoa)

Relacionando o cinema europeu às estéticas do Surrealismo e Expressionismo, faremos, nesse ponto do trabalho, uma breve incursão a alguns filmes de que nos

utilizamos como mote comparativo para a análise do texto de Nelson Rodrigues, ora em pauta.

O Surrealismo tem como marco no cinema o clássico *Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel (1900-1983), filme realizado em parceria com o pintor Salvador Dalí. Dois anos depois o cineasta lança *A idade do ouro* e marca uma ruptura com o cinema tradicional dos Irmãos Lumière. Os filmes de Buñuel desconstroem qualquer relação com o mundo real, a partir de quebras radicais no plano da montagem, num confronto contínuo de imagens coladas e com planos variados em sequência, *plongée* e *contre-plongée*. Essa técnica surrealista, segundo Braune,

tem seu fundamento no confronto de imagens díspares, que nos colocam frente de situações absurdas, paradoxais, violentas, nos remetendo a uma realidade que não apresenta qualquer nexos com a realidade cotidiana, liberando o espírito para um mundo novo, supra-real, caotizado pelos imprevistos choques de imagens (BRAUNE, 2000, p. 39).

Principalmente em *Um cão andaluz* a influência da Psicanálise é marcante na cena da imagem da castração realizada pelo “corte dos olhos”. O fio da navalha corta a luz da lua enquanto um olho é cortado e vazado, como se fosse uma visão arquetípica do corte do olho de Tirésias e Édipo Rei. A partir desse momento, o filme lança mão de cenas e histórias desconexas em dois planos consecutivos: um ciclista passeia por uma rua vazia e, depois, o espaço interior de uma casa nos altos de um prédio. O “absurdo” do filme abre as portas para a teoria dos sonhos de Freud, pondo em cena a alucinação, as projeções do inconsciente. Essa aliança entre psicanálise e a vanguarda surrealista é confirmada por André Breton:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 1976, p.47).

Na vanguarda expressionista, o cinema se apropria das técnicas de iluminação e de imagens distorcidas da realidade culminando em *O Gabinete do Doutor Caligari*, de 1919, dirigido por Robert Wiene. Surge no filme “um cenário totalmente artificial, onde todas as construções são oblíquas, onde as sobras e as luzes são pintadas [...] cenário extraordinário por sua presença alucinante” (MARTIN, 2007, p.65). O filme se apropria de técnicas do teatro e métodos pictóricos em que o humano é representado a partir de uma patologia mórbida e com efeitos de sobras em que o cinza e o negro são formas de

representação do mundo moderno. De acordo com Martin, "a utilização das sombras de efeito entrou igualmente em moda com o Expressionismo. Elas podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido que deixam antever" (MARTIN, 2007, p.59).

O sonambulismo e a psiquiatria se alinham numa alucinante história em que labirintos escuros se alternam com a apatia dos personagens. O “caligarismo”, termo associado ao *Kammerspiel* (teatro de câmara), foi criado por Max Reinhardt e “rotulou” diversos filmes do co-autor Carl Mayer. Os filmes expressionistas apresentam

ambientação em espaços unitários rigorosamente delimitados; uma atenção particular aos objetos que, além de assumir funções precisas no plano da dramaturgia, assumem complexas valências simbólicas; movimentos de câmera (*travellings*, panorâmicas) e variações dos ângulos de filmagem destinados a uma acentuação dos efeitos dramáticos (COSTA, 2003, p.77).

Essa concepção de espaço cinematográfico, presente tanto na pintura como em outras artes ligadas ao Expressionismo será incorporada ao teatro brasileiro pelo polonês Zbigniew Ziembinski. Tais técnicas vão ganhar forma na peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada em 1943.

O Moderno Teatro Brasileiro

No teatro descobri que existem duas realidades,
mas a do palco é muito mais real.
Arthur Miller

O teatro brasileiro do século XX não teve na *Semana de Arte Moderna* seu apogeu estético (MAGALDI, 1997, p.195). Aliás, o teatro, a bem da verdade, não se fez representar na *Semana*. Por outro lado, na literatura e na pintura fica evidente a influência da Psicanálise e das vanguardas européias em artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Portinari.

No contexto do teatro, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, apesar da força textual e crítica ideológica, não teve, segundo Magaldi (1997) uma “experiência de palco”, no entanto se notabiliza como uma crítica aberta ao país no que diz respeito ao capitalismo, além de “preparar o caminho” para o surgimento de novas experiências teatrais.

"A peça [O Rei da Vela] está fora de todos os padrões praticados entre nós. Ela funde consciência política e vanguarda – um segredo que, infelizmente, se perdeu depois no

teatro". Ainda, segundo Sábato Magaldi, "Oswald criava uma linguagem cênica seca e incisiva, de admirável colorido, vigor e precisão. Não há exageros dispensáveis nem comentários supérfluos. Tudo se integra num conjunto coeso" (MAGALDI, 2004, p.87).

Essa atualização estética do teatro brasileiro com as propostas vanguardistas da Europa precisou esperar mais alguns anos, pois não se tinha no Brasil uma influência direta do Expressionismo, Surrealismo e de outros “ismos” na produção teatral da época, influência que poderia ter alinhado o teatro nacional mais diretamente às propostas do Modernismo brasileiro.

Ziembinski chega ao Brasil em 1941 e traz na bagagem técnicas do Expressionismo que incorpora ao teatro nacional brasileiro: o trabalho com a iluminação, grande preocupação quanto à montagem do espetáculo, cenários e figurinos. *Vestido de Noiva* impressiona naquele momento, pois apresenta 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, 20 refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens, com a fusão do teatro com técnicas literárias, poéticas e cinematográficas. Vejamos, a respeito, o que diz Ruy Castro:

Afinal, o que havia de tão assombroso em *Vestido de noiva* para obrigar o público a superar-se? A simultaneidade dos planos. A ação se passa na realidade, na memória e na alucinação da heroína, uma mulher chamada Alaíde. Quando a peça começa, Alaíde já foi atropelada no largo da Glória e está sendo operada. Em seu delírio surgem os outros personagens: sua irmã Lúcia, cujo namorado Alaíde ‘roubou’ e com quem se casou; Pedro, que é esse homem e que continuou mantendo um caso com Lúcia; madame Clessy, uma cafetina morta pelo namorado em 1905 e cujo diário Alaíde encontrou no baú deixado no sótão de sua casa. A mulher morta no passado revive e conversa com os personagens da ação real, que se passa em 1943 (CASTRO, 1996, p.160).

A peça *Vestido de Noiva*, considerada, tardiamente, o marco inicial do teatro moderno brasileiro, foi dirigida pelo próprio Ziembinski, em 1943, com uma montagem fora dos padrões do teatro produzido no Brasil até aquele momento, consagrando Nelson Rodrigues como “o desbravador” do teatro no Brasil. Flertando abertamente com técnicas cinematográficas, Nelson Rodrigues assim explica sua proposta estética:

[*Vestido de noiva*] era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito me fascinava, contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente () tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a das superposições, claro (...). Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente havia o problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída

na base de cenas desconectas. Como, apesar disso, dar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, tomá-lo harmonioso, inteligente? (LOPES, 1993, p.11).

A estreia da peça aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 28 de dezembro, no entanto, o texto de Nelson Rodrigues já tinha sido bem recebido pela crítica jornalística e pelos círculos literários daquele período.

Ao estrear, em 1943, na memorável encenação de Ziembski com o grupo *Os Comediantes*, *Vestido de noiva* foi saudado como a introdução da modernidade no teatro brasileiro, abrindo para nosso palco a quarta parede da contemporaneidade. Vinda num momento de estagnação da expressividade cênica, a montagem de *Os Comediantes* acabou propiciando uma série de iniciativas que, aos poucos, foi modificando nosso fazer teatral, integrando-o no diálogo com seu tempo (MOSTAÇO, 1994, p.204).

O grupo de teatro d'*Os Comediantes* conseguiu incorporar plenamente o espírito do texto de Nelson. Além da força do figurino da peça concebido por Santa Rosa (1909-1956), a iluminação do espaço criada pelo diretor da peça quebrou a regularidade dos cenários comuns, dando maior plasticidade aos efeitos visuais e, inegavelmente, pondo em relevo a dramaticidade psicológica às cenas. De acordo com Magaldi,

quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, vestido de noiva veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos subscientes, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção. As buscas da memória são outras coordenadas da literatura do século XX que *Vestido de Noiva* fixou pela primeira vez entre nós (MAGALDI, 1997, p.218).

É importante ressaltar que o próprio romance enquanto gênero já tinha sofrido transformações radicais quanto à estrutura e, também, quanto ao estado psicológico das personagens. Com a influência da Psicanálise, o espaço da narrativa já não objetivava apenas contextualizar ações, mas se tornou uma representação metafórica das neuroses, dos desejos, dos medos humanos. Valoriza-se, nesse sentido, uma literatura que esquadrinhe os insondáveis planos da memória, perpassando pelo inconsciente e pelo caos interior, como bem evidencia a escritura de autores como James Joyce, Marcel Proust e Franz Kafka.

No teatro de Nelson Rodrigues, esses encontros com o inconsciente e com os complexos interiores estão presentes de forma dramática em *Vestido de Noiva*. É nesse momento que as inovações estéticas ocorridas nas produções do século XX são ressignificadas e finalmente assimiladas pelo teatro brasileiro, do que advém um salto de qualidade no que tange às técnicas cênicas.

Vestido de Noiva: espelhos duplicados

O teatro é o lugar onde se refaz a vida.
Antonin Artaud

Entrar no universo literário de Nelson Rodrigues é desafio já trilhado por muitos trabalhos e análises, a partir de diferentes teorias e enfoques. Entre essas perspectivas de análise, sem dúvida, pelo próprio teor da obra, a interpretação que se serve das premissas psicanalíticas tem um espaço considerável na obra do autor de *A vida como ela é*. A articulação entre o pensamento teórico de Sigmund Freud e a escritura rodrigueana se evidencia, sobretudo, no tocante aos diversos conceitos que se ligam às pulsões humanas.

Nessa perspectiva, ao analisar o estilo do autor, Magaldi (1992, p.45) reforça esse pressuposto quando diz que “numa fase em que a psicanálise remontava à infância para decifrar o adulto, a narrativa não poderia concentrar-se apenas no presente, sob pena de perder as motivações profundas”. Noutra perspectiva, a obra de Nelson dialoga com vanguardas artísticas surgidas nas primeiras décadas do século XX, como, por exemplo, aproximações com o Expressionismo e o Surrealismo. Entre essas vanguardas, o Expressionismo é discutido com mais ênfase, principalmente no que se refere à sua peça *Vestido de Noiva*, num momento histórico em que a dramaturgia brasileira clamava por uma revolução estética.

Nesse contexto em que a psicanálise freudiana e determinadas vanguardas da Europa influenciavam literaturas e posturas em diversos países, pretendemos lançar um olhar sobre este texto de Nelson Rodrigues, partindo de recursos comparativos e do trânsito entre as técnicas do teatro e de recursos da montagem cinematográfica. Contudo, deter-nos-emos, com ênfase maior, na tradução fílmica realizada por Joffre Rodrigues, cineasta e filho do teatrólogo. Uma das possibilidades comparativas está num possível alinhamento entre a adaptação fílmica de *Vestido de Noiva* e o universo onírico e absurdo de *Um Cão Andaluz* (1928), de Luís Buñuel. A partir dessa comparação, é possível *mapear* algumas hipóteses que vão nortear essa abordagem, a partir de “rastros” interpretativos demarcados, sobretudo por Magaldi em seu livro *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1992).

Uma primeira hipótese recai sobre a influência do cinema na escrita teatral do dramaturgo brasileiro. Magaldi explica “que a grande liberdade da técnica dramaturgical

de Nelson Rodrigues tenha nascido da observação de espectador cinematográfico”. Essa relação entre cinema e literatura é vista pelo estudioso como salutar para ambas as artes, pois, “se a sétima arte não teve pudor de assenhorear-se de procedimentos teatrais, a recíproca não mereceria condenação” (MAGALDI, (1992, p.43). Outra hipótese diz respeito ao uso de técnicas expressionistas e surrealistas na adaptação da peça para o cinema. Tal conexão se ajusta naturalmente à perspectiva da psicanálise no que tange ao estudo dos sonhos, dos conceitos de estranheza e do “duplo” na referida adaptação.

O filme *Vestido de Noiva* (2006) foi dirigido e roteirizado por Joffre Rodrigues, filho de Nelson Rodrigues. Essa adaptação procurou manter a mesma estrutura do texto teatral, alternando os três planos: a realidade, a alucinação e a memória. A alternância dos planos se faz através de *flashbacks* (cortes), em que a montagem tem um papel fundamental para a articulação estética das cenas que narram os dramas da personagem Alaíde. Por outro lado, destaca-se o cromatismo da película que alterna cores frias e quentes, pondo em evidência o choque visual entre a cor azul e a cor vermelha. O azul metaforiza o universo onírico de Alaíde, enquanto o vermelho estabelece uma relação erótica com a vida de Madame Clessi. Apesar dessa dualidade, paradoxalmente as cores acabam se fundindo à medida que Alaíde se identifica com vida profana da cafetina.

Em síntese, o filme narra a história de Alaíde (Simone Spoladore) que, depois de ser atropelada, chega ao hospital em estado grave. Nesse ínterim, ela se vê em uma realidade onírica, na casa de Madame Clessi (Marília Pêra), personagem que Alaíde conheceu por meio de um diário encontrado num baú antigo depois que a família da personagem mudou-se para uma casa que antes, há 37 anos, fora um bordel em que residiu Clessi. Nessa transição do plano da realidade para o plano da alucinação, o diretor do filme busca referências intertextuais em *Um cão andaluz*, de Buñuel e *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Wiene, com mais ênfase no filme do cineasta espanhol. Na sequência de fotogramas a seguir, o filme refaz uma das passagens do clássico filme de Buñuel.



(Fotogramas 1 e 2 – no primeiro Alaíde encontra o diário de Madame Clessi; no segundo, cena de *Um cão Andaluz*, de Buñuel).

A alegoria do baú é importante nessa passagem: representa a abertura ou entrada a outros universos, assim como o corte do olho abre caminho para outra realidade, para outros âmbitos ocultos. Noutro sentido, metaforiza a memória por meio de objetos que surgem nos dois filmes como índices de lembranças. No baú de *Vestido de Noiva* está o diário de Clessi, em que se narra a história de vida da cafetina, enquanto que na caixa de *Um cão andaluz* encontra-se uma peça de roupa de alguém, um alguém de quem a personagem feminina sente falta. Na próxima sequência, o alinhamento entre os filmes torna-se ainda mais evidente. No primeiro fotograma, Alaíde caminha pela rua com uma pequena caixa na mão, mesma cena do filme de Buñuel.



(Fotogramas 3 e 4 – no primeiro, cena que antecede o atropelamento de Alaíde; no segundo fotograma, cena que antecede o atropelamento em *Um cão Andaluz*, de Buñuel).

Ainda na mesma sequência, Alaíde, ao atravessar a rua, é surpreendida por um carro que a atropela drasticamente. No filme surrealista, após encontrar um pedaço de um corpo (mão) no meio de uma rua, a personagem guarda a mão dentro de uma caixa e fica em estado de perplexidade enquanto os carros passam bem perto de seu corpo estático, até que um carro a atropela frontalmente.



(Fotogramas 5 e 6 – no primeiro, Alaíde atropelada; cena idêntica em *Um cão Andaluz*, de Buñuel).

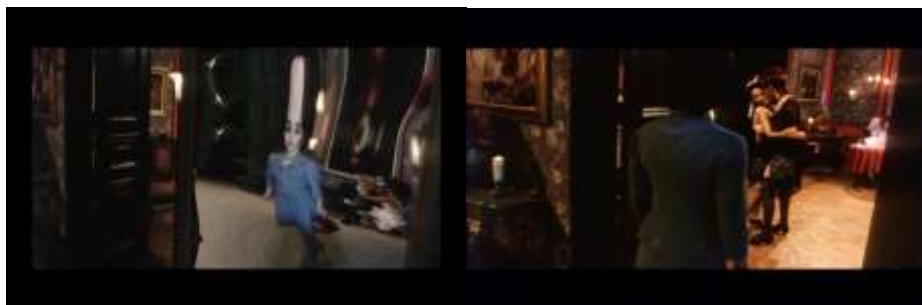
É nesse estado físico que Alaíde desacordada alterna um estado de consciência que aciona um mundo alucinante feito de reflexos duplicados, espelhos, labirintos e espaços escuros. Na maca do hospital, em câmera alta (*plongée*), Alaíde agoniza nua. No fotograma seguinte, o ciclista de *Um cão andaluz* está deitado estaticamente como se estivesse, assim como Alaíde, num estado de sono profundo.



(Fotogramas 7 e 8 – no primeiro, Alaíde acidentada no hospital; no segundo fotograma, o ciclista do filme de Buñuel depois de uma queda de bicicleta).

Símbolo importante dessa travessia entre o real e a alucinação em *Vestido de Noiva* é o espelho. Após o acidente e momentos entre a vida e a morte, Alaíde chega a uma casa antiga, com espaços sem luz como se fosse a entrada em seu próprio inconsciente. Segundo Laplanche & Pontalis, o inconsciente “é constituído por conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente-consciente pela ação do recalque” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.253). Nesse sentido, Alaíde se encontra diante de tudo aquilo que sua educação familiar repudia. O espelho distorcido promove a travessia da personagem fazendo emergir seus desejos recalçados. Acompanhada por uma câmera subjetiva em *travelling* de entrada, ela visualiza duas mulheres dançando lascivamente. Os pontos de luz, espaços em penumbra e a força de cores quentes, ornamentam indiciamente o cenário expressionista do bordel de Clessi, como se Alaíde estivesse entrando num palco projetado por sua mente.

O palco expressionista, entretanto, o recusa em geral, tornando-se o *espaço interno de uma consciência*. Apenas o protagonista tem existência efetiva e os demais, inclusive objetos, luz, música, natureza física, são suas projeções exasperadas. São *flashes* alucinados justapondo o passado, os desejos frustrados, as aspirações futuras, as armadilhas enganadoras da memória (FRAGA, 1998).



(Fotogramas 9 e 10 – no primeiro, Alaíde diante do espelho; no segundo, a personagem entra na sala de Madame Clessi).

As “meninas” de Madame Clessi se entrelaçam numa cena erótica que surpreende Alaíde, mas que de alguma forma desperta sua natureza libidinal. No plano da alucinação (plano do inconsciente), são liberados os desejos castrados e recalcados. O filme se alinha à proposta desconstrutora de Nelson Rodrigues quando questiona os parâmetros morais e éticos das famílias burguesas. No texto teatral, a cena é descrita como se fosse o próprio roteiro do filme:

(Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.).



(Fotogramas 11 e 12 – no primeiro, mulheres dançando voluptuosamente; no segundo, Alaíde, duas prostitutas e uma figura masculina vestido de negro)

Na sequência de imagens, Alaíde parece mais voluptuosa, o que assusta as próprias “meninas” da casa de Madame Clessi. Ao seu lado, surge uma figura masculina vestida de preto, usando óculos escuros e de cartola. Ele representaria o duplo do noivo de Alaíde, já que tem o mesmo rosto de Pedro. Sua indumentária recupera a representação do Doutor Caligari, do filme de Wiene presente no inconsciente da

visitante do bordel, numa clara intertextualidade com o clássico do expressionismo alemão. Nesse universo alucinante, Alaíde já não se vê mais como a ingênua moça de família recalcada, já que Madame Clessi personificaria o reflexo de seus desejos íntimos. Alaíde se identifica com a vida de Clessi, não regulada pelas regras da moral burguesa. Ela deseja ser Madame Clessi, o que assusta a visão machista de Pedro, como bem atesta a passagem da peça.

(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da memória.)

PEDRO - Você continua com essa brincadeira?

ALAÍDE - Brincadeira o quê? Sério!

PEDRO - Não me aborreça, Alaíde!

ALAÍDE - O que é que você fazia?

PEDRO - Não sei. (rápido) Matava você.

ALAÍDE (céptica) - Duvido. Nunca você teria essa coragem!

PEDRO (olhando-a) - É. Não teria.

ALAÍDE - Não disse? Mas se eu fugisse, se me transformasse numa Madame Clessi?



(Fotogramas 13 e 14 – no primeiro, Alaíde conversa com Madame Clessi; no segundo, um personagem dionisíaco observa um entrelace erótico de várias mulheres).

Nos fotogramas acima, Alaíde conversa com Madame Clessi como se ela observasse a personagem como reflexo de si mesma. O espetáculo lascivo das mulheres em devaneios e a presença de um ser que alegoriza a figura de Dionísio dão ao plano da alucinação uma força erótica transgressora dos limites do corpo. Nessa inversão dos gêneros, o filme imprime, através do vermelho e do dourado, uma metáfora dos desejos interiores de Alaíde.



(Fotogramas 15 – Madame Clessi abraça Alaíde).

Como duplo ou reflexo de Madame Clessi, hipótese que pode ser percebida pelo jogo de espelhos e pelo encontro delas no plano da alucinação, Alaíde torna-se o que foi um dia Madame Clessi, como se a simbologia do espelho pudesse externar uma *persona* interior de cuja existência nem mesmo a própria Alaíde suspeitaria. É o que podemos deduzir dos fotogramas abaixo: inicialmente utilizam-se cores frias e fantasmáticas, em contraposição ao cromatismo (em vermelho) dos fotogramas em que Alaíde está deitada no colo de sua amiga, numa atitude homoerótica. Segundo Garcia-Rosa, em seu estudo sobre Lacan, “a relação intersubjetiva, na medida em que é marcada pelos efeitos da fase do espelho, é uma relação imaginária, dual, voltada à tensão agressiva em que o ego é constituído como um outro, e o outro como *alter ego*” (GARCIA-ROSA, 2003, p.177).



(Fotogramas 16, 17 e imagem 18 – no primeiro, Alaíde em frente ao espelho; no segundo, Madame Clessi em frente ao espelho, em seguida, pintura de Paul Delvaux).

As cenas com espelhos fazem-se presentes em outros momentos do filme e, evidentemente, as conotações são diversas. Ora mostram o lado oculto da personalidade de Alaíde, ora criam paralelos com uma atmosfera expressionista, como fica visível nos fotogramas em que Alaíde está em dissonância com Pedro, num espaço em que se destaca, em perspectiva, o reflexo dos atores num espelho com luminárias ao fundo.⁷⁰ Segundo Martin (2007, p.59), as sombras e fontes luminosas representam “um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido que deixam entrever”, afirmação que pode explicar o choque causado pelas atitudes de Alaíde diante de seu noivo Pedro, vestida sensualmente de preto, uma ironia frente à antiga condição de noiva tradicional.



(Fotogramas 19 – Alaíde em plano americano em frente de Pedro, seu noivo)

Grande parte da dramaturgia rodrigueana dá destaque aos conflitos familiares. A família representa o local privilegiado onde geram e florescem os conflitos, as desavenças, os ciúmes, os desacertos, a competitividade desleal, as paixões obsessivas. O núcleo do enredo da peça de teatro e do filme homônimo *Vestido de Noiva* é o conflito entre as irmãs Alaíde e Lúcia. De acordo com a trama, Alaíde teria tomado pra si o namorado de sua irmã Lúcia, o que fez esta odiar sua rival. Um homem amado por uma mulher se converte, quase sempre, em objeto de desejo de outra.

O acidente com Alaíde, atropelada em plena rua, aconteceu após uma calorosa discussão com Lúcia, com acusações mútuas. Essa rivalidade entre irmãs tornou-se uma recorrência na produção literária de Nelson Rodrigues e, por extensão, em traduções para o cinema, perpassando por filmes como *As Gêmeas* e no episódio intitulado *Diabólica*, do filme *Traição*. Tal duplicidade está assentada em conceitos psicanalíticos ligados à ideia do “duplo”, conceitos cunhados por Otto Rank e por Sigmund Freud, além de ter correspondências e desdobramentos inusitados em outras artes, como, por exemplo, na pintura de surrealistas como René Magritte e Paul Delvaux.

⁷⁰ Ver, a respeito, o artigo “Traições e mentiras: uma leitura de O Primeiro Pecado, de Nelson Rodrigues”, de Luiz Guilherme dos Santos Júnior, no livro **Linguagem e Imagem: entrelaçamentos indisciplinados** (2011). Referência completa ao final deste artigo.

Considerações finais

No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente (Antônio CÂNDIDO, 1974, p. 112).

Fechamos este artigo com algumas inquietações. Entre a Literatura e o Teatro, o Cinema oscila procurando um entre lugar, um contexto em que, com seu dinamismo, com suas técnicas de apropriação, de assimilação, de contrapontos, ou mesmo de ruptura, possa se firmar, se afirmar, se constituir e se adequando potencialmente como linguagem, como Arte.

Se, no passado, o que se esperava do cinema era que se comportasse respeitosamente em relação à obra literária, hoje, preconiza-se que, procurando a originalidade, o que almeja, na realidade, é que se encontrem equivalências sógnicas que possam dar conta do processo de transposição. Nesse sentido, até mesmo o respeito e a fidelidade podem ser deixados em um segundo plano. Há quem diga que o Teatro, arte mais tradicional, ao ser traduzido para o Cinema, sempre sai perdendo. Sem que possamos nos desvencilhar de nossas predileções anteriores, quando damos ao Teatro a primazia, elegendo-o como texto melhor se contraposto ao texto cinematográfico, estamos, evidentemente, nos apoiando num critério de valor que, de certa forma, mesmo à nossa revelia, acaba por se impor. Mas, mesmo no âmbito da representação teatral, de uma montagem para outra, sempre causa este frenesi. Está em jogo, em cada encenação, a concepção do diretor, a interpretação do elenco, o local escolhido para a montagem, os cenários que compõem o jogo teatral etc.

Passemos, pois, a um exemplo concreto. A dramaturgia shakespereana, uma vez transposta para o cinema, se converte, sem sombra de dúvida, numa outra coisa. Ler Shakespeare demanda um tipo de motivação, ocasionando, por conseguinte, um determinado prazer estético inerente à leitura, à Literatura. Assistir a um espetáculo teatral baseado no texto do autor britânico é, também, por sua vez, outra experiência estética. Quando, nos deparamos com Shakespeare no Cinema, estamos encontrando o autor, baseando-nos nas duas experiências anteriores: a da leitura do texto literário, a da montagem teatral.

Com *Vestido de Noiva*, pela importância do texto, não poderia ser diferente. Quando vamos ao teatro para assistir a uma peça de Nelson Rodrigues, vamos, sobretudo, pelo autor; depois, pelo texto; e, por fim, pelo diretor, pelo elenco etc. O autor, mesmo com todos esses anos transcorridos, ainda é motivo para uma atenção especial. *Vestido de Noiva*, pela importância histórica, por tudo que representou, ainda é uma referência. Queremos assistir, nem que seja para ver que tratamento foi dado ao texto.

Cada leitura de um texto - literário, teatral, cinematográfico - dialoga necessariamente com todas as nossas leituras anteriores, tanto as que têm a ver diretamente com o texto lido, como com outras, mais distantes, menos relevantes. Um texto - qualquer que seja ele - sempre vai fazer parte dessa ciranda intertextual que se instaura de imediato. Que se instaurem critérios comparativos é inevitável, mas que, no processo comparativo, se processem, como comumente acontece, critérios apenas valorativos, deveria ser repensado. Cada texto, em sua modalidade, é um texto único, com valores estéticos normalmente inerentes à linguagem, à dinâmica, aos recursos empregados. Convém que tenhamos em mente que, critérios analíticos válidos num determinado contexto, podem não ser tão eficientes quando empregados em outra instância.

O valor dramatúrgico-literário de *Vestido de Noiva* não está sob julgamento. As montagens viabilizadas a partir desse texto de origem sempre motivaram críticas (nem sempre pertinentes). Quanto mais canônico um texto, tanto mais expectativa gera. Por fim, às leituras cinematográficas viabilizadas a partir de textos literários, sempre receberam, por parte dos especialistas, críticas acerbas, páginas corrosivas, destruidoras. O cinema ainda carece de uma análise independente, com critérios que, desvinculando-o eventualmente da origem dos textos, do mito que estes textos representam, possa levar em conta apenas o fazer cinematográfico, como arte, como estética, como ritmo e interpretações próprias.

REFERÊNCIAS

BRAUNE, Frenando. *O Surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 4ª ed. São Paulo: Retrospectiva, 1974, p. 53-119.

CARDOSO, Joel. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: Intercom, 2010.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Uma criança é espancada: sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos*. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Brasília, MEC/SNT, 1974.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MOSTAÇO, Edécio. Costuras de um Vestido. In MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares Roubados - Cinema, Literatura e Nacionalidade*. Salvador: Quarteto/FAPESB, 2004, p.59-84.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MÃOS DE OUTUBRO: MEMÓRIAS, SABERES E IDENTIFICAÇÕES CULTURAIS NO CINEMA PARAENSE

John FLETCHER
johnfletcherpa@yahoo.com.br

Considerações iniciais

O trabalho discorre sobre as práticas culturais e o papel da memória apresentados no filme *Mãos de Outubro*, dirigido por Vitor Souza Lima. Gravado durante as festividades religiosas do Círio de Nazaré, evento realizado anualmente no segundo domingo de Outubro, em Belém, PA, o texto visa a situar evento e obra em uma dimensão intercultural, que desvela processos de transformações pelos quais a cultura atravessa, transforma tradições e nos coloca em um patamar de intersubjetividade.

A pesquisa em torno da imagem tem gerado um dos centros de discussões culturais mais profícuos atualmente. Observado o fato de que imagens não devem ser entendidas como meras ilustrações do passado, mas como fonte de interpretações sociais historicamente vivenciadas, suas tramas estéticas de negociação com tempos e espaços localizados revelam expressões de indivíduos não somente na dimensão do visível, como também na dimensão do invisível (ARGAN, 1994; BURKE, 2004).

No caso da presente análise, essa perspectiva imagética está diretamente ligada à linguagem do cinema e, mais especificamente, ao filme *Mãos de Outubro*, dirigido por Vitor Souza Lima. É com sua obra, um sofisticado registro de práticas culturais e memórias, as quais ocorreram no decorrer da preparação e durante a própria procissão do Círio de Nazaré, na cidade de Belém, Pará, durante o mês de outubro de 2008, que se pretende refletir acerca da convivência de distintas temporalidades, religiosidade, práticas, saberes e identificações culturais na trama urbana belenense.

Como bem observou Sarlo (2000), mesmo as práticas ditas mais populares devem ser entendidas à luz de um contexto de misturas dinâmicas. São esses fenômenos que denotam o pertencimento a um espaço varrido pelos ventos dos meios de massa e pelas negociações interculturais⁷¹. É com toda nossa proximidade dialógica⁷² e

⁷¹ Partimos do entendimento de que todas as culturas são zonas de contato. Mesmo quando a integração tecnológica era menor, seus indivíduos já mantinham relações, conflitos e empréstimos recíprocos. É nessa categoria de entendimento que o conceito de interculturalidade se estabelece (GARCÍA-CANCLINI, 2009).

fronteira gerada por processos globalizadores e tecnológicos, que passamos a viver um período de inúmeros espaços opacos, entre lugares no qual as ideias, pessoas e culturas em fluxo se entrecruzam e se misturam, geram configurações que fogem a caracterizações generalistas e reducionistas (GARCÍA-CANCLINI, 2003; MOITA LOPES & BASTOS, 2010).

É sob essa perspectiva que, mais do que tecer somente uma análise estética de *Mãos de Outubro*, devemos pensá-lo como um documentário provocador para a captação e a fruição de convivências assimétricas e de negociações de subjetivação – individual ou coletiva – as quais emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 2010). É pelo seu vocabulário que indivíduos diversos mostram uma alternativa de explicar, de maneira verossímil, a existência de diferenças, e diferenças profundas, no mundo; estados de sentir e estar, crenças, peculiaridades no pensar o si e o social (GEERTZ, 2006a).

Do local ao global: a interculturalidade do Círio de Nazaré e de *Mãos de outubro*

As festividades do Círio de Nazaré (Figura 01) são eventos fundamentais para situar o seu local de discurso intercultural; discurso do qual trata e também é o filme de Vitor Souza Lima. Destacáveis por suas monumentalidades, as quais agregam indivíduos das mais distintas regiões, as procissões, em sua história fundacional, não por acaso, trazem peculiares alegorias de estruturas de sentimento e de mobilidades espaço-temporais – mobilidades as quais foram intensificadas cada vez mais, até os nossos dias, quando o Círio de Nazaré se consagrou como o maior evento católico do país, de forma a situar sua ocorrência como congregadora de viajantes e mensagens, símbolo de uma formulação híbrida⁷³.

⁷² Partimos das análises sobre Dialogismo empreendidas por Mikhail Bakhtin (2003), o qual interpretava este conceito como a junção de várias redes em movimento; um plurilinguismo fazendo trocas, interceptando-se num ir e vir em relação ao fluxo temporal, sem categorizações em relação ao passado, presente ou futuro.

⁷³ Híbridação é o nome dado aos processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, as quais existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas complexas. É um conceito que se adéqua para se situar em meio à heterogeneidade das sociedades contemporâneas (GARCÍA-CANCLINI, 2003).



Figura 01. Detalhe da berlinda que transporta a imagem da Nossa Senhora de Nazaré, durante as festividades religiosas do Círio. Fonte: Imagem retirada do filme *Mãos de Outubro*, de Vitor Souza Lima.

Em uma dessas narrativas, relacionada com uma imagem da Nossa Senhora de Nazaré, padroeira dos pescadores portugueses, versa-se sobre as circunstâncias de quando a estatueta foi encontrada, pela primeira vez, em 1700, às margens do igarapé Murucutu, área que, atualmente, corresponde à cidade de Belém, além dos eventos decorridos em seguida. Nela, um caboclo de nome Plácido, sujeito que descobriu e levou a imagem da santa de seu sítio inicial, viu-se completamente aturdido quando percebeu o retorno inexplicável da estatueta ao seu local primeiro. Em virtude de certa difusão da notícia fabulosa, a imagem foi levada, pelo próprio governador, para o Palácio do Governo e permaneceu sob a guarda de soldados da então capital do Estado do Grão Pará. Entretanto, para acentuar seu caráter milagroso e instaurar o início de uma fervorosidade religiosa, retornou outra vez ao mesmo igarapé. Seu inicial “descobridor”, Plácido, então ciente do ocorrido e assombrado com o fenômeno divino, ergueu uma ermida para acolher a santa como alternativa de sanar seu fluxo milagroso. É neste local, onde atualmente se encontra a basílica de Nossa Senhora de Nazaré, que se dá a apoteose e o término das procissões anuais do Círio de Nazaré; procissões nas quais fiéis das mais diversas procedências conduzem a imagem da santa ao local onde foi encontrada originalmente (FLETCHER & MEDEIROS, 2012; MOKARZEL, 2009).

É nesse território contemporâneo, onde indivíduos do global, nacional e local se encontram, imersos em uma fervorosidade religiosa e em um mito fundacional, que o

diretor concebeu e executou a filmagem de *Mãos de Outubro* (Figura 02), documentário em curta/ média metragem, o qual, de acordo com o próprio criador, tenta captar “um olhar ao que as mãos representam no Círio” (Vitor Souza Lima, *Sobre o Filme*); oferece, ao senso comum da descrição corrente da festividade, sobre impressões que rememoram atos e operações cognitivas (RICOUER, 2010).



Figura 02. Cartaz do Filme. Fonte: Blog do Espaço Municipal Cine Olympia. Disponível em <<http://espacomunicipalcineolympia.blogspot.com.br/2010/10/sessao-de-lancamento-do-curta-metragem.html>>. Acesso em 06/2012.

O projeto, para sua execução, foi um dos três vencedores do 1º Prêmio Estímulo do Museu da Imagem e do Som (MIS/PA) para curtas metragens, também viabilizado pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Secult/PA) e Sistema Integrado de Museus (SIM). Filmado durante o Círio de 2008, com produção inteiramente paraense⁷⁴ (Cabocla Produções, da cineasta Jorane Castro), *Mãos de Outubro* foi finalizado em formato de 35 mm, em 2009, no Rio de Janeiro, nos estúdios da Labocine, da mesma

⁷⁴ Na produção do filme, a operação das câmeras foi feita pelos fotógrafos paraenses Alberto Bitar, Armando Queiroz e Octávio Cardoso, auxiliados pelos câmeras André Mardock, Marcelo Rodrigues e Guto Nunes. A coordenação de som foi operada pelo artista Léo Bitar (Vitor Souza Lima, *Sobre o Filme*).

forma que o design e a mixagem de som foram assinadas por Aurélio Dias, da Artesanato Digital.

Lançado em 2010, no 15º Festival *É Tudo Verdade*, na competição brasileira de curtas-metragens, a obra teve a sua primeira sessão no dia 19 de abril de 2010, às 19h, no Espaço Unibanco de Cinema, em São Paulo.

O filme participou de 28 festivais e mostras⁷⁵. Vale destacar, frente a esse horizonte de ventos, que, em virtude de todo seu tráfego por festivais e salas de cinema, a própria obra vem continuamente tecendo uma trama de contatos que, salvaguardadas as devidas proporções, é uma característica premente, e de alguma forma aproximável, para se entender tanto o Círio de Nazaré quanto o filme como experiências compartilhadas: ambos se situam em um conjunto de negociações e fruições culturais, através das quais grupos expressam e problematizam as suas noções de pertença e estruturam diálogos com outros, de forma a marcar suas proximidades e distâncias; indivíduos transitam por esses espaços de contato que geram conflitos, transformam indivíduos, adapta-os e evidencia uma diversidade de comportamentos traduzidos nas práticas sociais (GARCÍA-CANCLINI, 2009) e nas traduções intersemióticas⁷⁶ que essas práticas podem sofrer.

⁷⁵ As informações a respeito do filme foram concedidas, de forma atualizada, pelo próprio diretor em 09 de junho de 2012. Relacionamos, a seguir, como registro, os Festivais e mostras: *É Tudo Verdade* 2010 – 15º Festival Internacional de Documentários, São Paulo, SP; 21th São Paulo International Short Film Festival, São Paulo, SP; 20th Rio de Janeiro International Short Film Festival, Rio De Janeiro, RJ; II Festival do Filme Etnográfico, Recife, PE; 5ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, em várias cidades; 10º Goiânia Mostra Curtas, Goiânia, GO; I Cachoeira DOC - Festival de Documentários de Cachoeira, BA; 4º Cinema Mundo - Festival Internacional de Cinema de Itu, SP; 2º Amazônia Doc - Festival Pan-Americano de Cinema da Amazônia, Belém, PA; 8º Fest CineAmazônia - Festival Latino Americano de Cinema e Vídeo Ambiental, Porto Velho, RO; I Cinecipó - Festival de Cinema Socioambiental da Serra do Cipó, MG; I Festival Internacional de Cinema Lume, São Luis, MA; 2º Festival de Cinema Curtamazônia, Porto Velho, RO; 1º Festival de Cinema Transcendental, Brasília, DF; 5º Festival de Cinema de Triunfo, Triunfo, PE; V Mostra do Filme Etnográfico, Manaus, AM; 11º Ecocine - Festival de Bonito, Bonito, MS; Exibição no Cineclubes Curta Circuito em ago de 2010, Belo Horizonte, MG; 1ª Mostra Faróis do Cinema, Rio de Janeiro, RJ; Mostra Fé no Cinema, Salvador, BA; III Amazon Film Festival, cidades europeias de Portugal e Holanda; Exibição no Cine Lage em abril de 2012, Rio de Janeiro, RJ), o que por si só já traz uma dimensão congregadora de pessoas e lugares outros a partir de uma mediação cinematográfica, o curta/ média metragem ainda foi premiado nos seguintes festivais e nas suas respectivas categorias: 15º Festival *É Tudo Verdade*, com o Prêmio Canal Brasil e o Prêmio ABD São Paulo de Melhor Curta-Metragem Brasileiro; 4º Cinema Mundo, com Menção Honrosa; 2º Amazônia Doc, com o Prêmio de Melhor Documentário de Curta/Média Metragem; 8º Fest CineAmazônia, com o Prêmio Marina Silva, de Melhor Montagem; 1º Festival de Cinema Transcendental, com o Prêmio de Melhor Direção; V Mostra Amazônia do Filme Etnográfico, com Menção Honrosa. Ademais, a obra em questão também pôde concorrer, no ano passado (2011), ao Grande Prêmio Canal Brasil, o qual reuniu os 09 filmes premiados pelo Canal em 09 festivais brasileiros no ano anterior (2010)

⁷⁶ “Colocamos a tradução intersemiótica como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como

São essas possibilidades de fluxos materiais, imateriais e de indivíduos, os quais corroboram para a constatação de uma lógica relacional, que trazem à tona permeabilidades de fronteiras, as quais desintegram a separação não mais aplicável entre o erudito e o popular, o imigrante e o entrevistador, variedades linguísticas hegemônicas e não hegemônicas, atores centrais e marginais, a periferia e a tecnologia etc.⁷⁷

É através da observação de um filme como *Mãos de Outubro*, que podemos exemplificar existirem, nessa trama contemporânea, “não só combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também de produtos e tecnologias avançadas, processos sociais modernos ou pós-modernos” (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. XXIX) que marcam nossas vivências por acúmulos e transformações.

Elisabeth, Zé, Márcio, Maria, Enid, Mizar, Lilian, Raimundo, José, Arminda, José

No filme, os narradores que traçam histórias, são vários; são sujeitos que passam a incluir suas memórias coletivas e individuais no espaço dos processos e das práticas de comunicação. São eles Elisabeth Maria Andrade Machado, Zé Pançudo, Márcio José Ferreira, Maria José de Souza Lima, Enid Rubens Vaz Solheiro, Mizar Klautau Bonna, Lilian Mendes Acatauassú Nunes, Raimundo Nonato de Castro, José Luís Fragoso Toscano, Arminda da Cunha Pinto e José Ventura, e suas falas, as quais ilustram, não só uma polifonia que caracteriza o Círio de Nazaré em um evento transterritorial e dinâmico, também implicam em uma comunhão de saberes e crenças religiosas, emoções, sofrimentos e batalhas contra adversidades.

Meu pai, ele teve um problema cardíaco muito grave em 1989. Na véspera do Círio, de manhã, tava eu e meu irmão, e o Dr. Leal, que era o cardiologista dele, e falou que ele estava muito ruim e que talvez não chegasse ao meio dia. Eu passei mal, desmaiei. Quando eu voltei, me veio a romaria que todo ano tem e a santa ia passando e eu corri. E ela parou bem em frente e eu pedi pra ela deixar o meu pai mais um pouco comigo. Isso talvez fosse oito ou nove de outubro de 1989. Ele faleceu dia sete de junho de 1990. Tem inúmeras graças que eu consegui dela que não dá pra enumerar todas (Elisabeth Maria Andrade Machado).

É importante observar como a memória é um conceito eficaz para pensarmos o mundo como um lugar em que não possui mais a necessidade de um andar perene para

diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 1987, p. 14)

⁷⁷ (MARTÍN-BARBERO, 2000; GARCÍA-CANCLINI, 2003; MOITA LOPES & BASTOS, 2010; BHABHA, 2010).

frente, uma vez que a construção do tempo, aberta e plural, pode ser entremeada pelo que foi esquecido e o que ainda pode ser lembrado (PAULA & MARTINS, 2011). É a memória matéria colhida e partilhada de dimensões sociais e individuais, que produz, no indivíduo, uma sensação de localização axiológica e de reflexão; dá rastros da sintonia entre o campo histórico e o campo simbólico. Nela, indivíduos, imbuídos de um universo de valores e formas de compreender o mundo, transparecem comportamentos quanto ao próprio ser e quanto aos demais participantes sociais:

No dia que a gente conseguir nossa casa eu vou fazer muitas imagens pra doar praqueles que não tem a imagem de Nazaré. Tem pessoas que é difícil, tem um poder aquisitivo muito baixo aí não pode comprar. Elas me pedem: ‘Márcio, dá pra você me dar uma imagem pra mim doar pra pessoas, pra uma pessoa, pra minha tia, pra minha mãe?’. Eu: ‘Tranquilo!’. Eu pego a imagem, faço a imagem. Dou pra ela, pra ela doar pra outra pessoa, ou dar pra mãe dela. É assim, a pessoa chega comigo e eu não sou de negar não. Se chega comigo se for pra dar pra alguém que não tem, eu dou (Márcio José Ferreira).

Na hora da montagem, eu tô lá. Eu que organizo tudo. Na hora da queima, todo mundo se une. Todo mundo se une na hora de fazer a homenagem. É muita emoção quando se vê a santa, incluindo quando eu falo eu fico todo arrepiado de ver aquilo. E eu choro (Zé Pançudo).

Essa fonte de dados, tida como não oficial, captura e entrega assimetrias como a demarcação de limites, conscientes ou inconscientes, a representação da autoridade, a interpretação, a expressão de compromissos, o olvido, a retórica da persuasão e o registro da discordância; fatores estes que condicionam e influenciam esse navegar no universo paradoxal e intersubjetivo no qual pensamentos são construídos e desconstruídos (HALBWACHS, 1990; GEERTZ, 2006a; RICOEUR, 2010). Como observou Martins (2011, p. 168), “embora esteja situado num tempo e espaço comum a outros seres, o indivíduo desenvolve mecanismos próprios para lidar e/ou manipular as impressões rascunhadas em sua memória”.

Conhecer a pluralidade de fatos e eventos, meandros e lugares turvos, implica em trazer à tona a memória de indivíduos e comunidades (sejam elas em registros orais, narrativos ou visuais), de forma que essa alternativa metodológica evita a construção de realidades incompletas, as quais poderiam ser facilmente fragilizadas, distorcidas e manipuladas por determinados grupos sociais (RICOEUR, 2010). Ao observar como mesmo o passado mais recente é impossível de ser captado em sua totalidade, visto a existência das influências de diversos níveis de significado (político, ético, científico etc.), o conceito de memória e sua investigação de campo trouxeram uma chave de

leituras que permitem melhor relacionar os saberes populares, os relatos menores (mas não menos importantes) e as minúcias de uma interpretação cultural em sintonia com as várias camadas de um local no mundo globalizado (SELIGMANN-SILVA, 2006).

São os relatos, no caso mais específico do filme *Mãos de Outubro*, que permitem decodificar crenças inquestionáveis, aprendizados e ações repartidas que constroem uma materialidade destituída, em muitos casos, de interesses pessoais; destituição que envolve a matéria por uma aura, a qual também pode transcender seus limites físicos.

Como toda boa paraense, ainda mais nascida em Belém do Pará, tem que ter uma vivência de Círio de Nazaré. Eu talvez tenha tido muito forte, porque nasci na José Malcher a dois quarteirões da Basílica. E eu sempre fui encantada pelo Círio de Nazaré, mas eu nunca pensei um dia que ia trabalhar. É incrível, por isso que meu pai dizia: 'Vocês trabalham, trabalham, trabalham, mas quem faz o Círio é a Nossa Senhora'. Aí meu marido disse: 'Espera aí, eu tenho mais de vinte anos na diretoria'. Daí ele chegou lá com o vigário e disse: 'Olha, o manto esse ano é meu. Mas não pergunta quem vai fazer, quem vai comprar, quem vai desenhar nada'. Ele chegou em casa e disse: 'Desenha o manto pra Nossa Senhora!'. Eu disse: 'E essa, agora?'. 'Ah, tu sabe, desenha o manto pra Nossa Senhora'. Aí eu corri pra Basílica. Rezei, fiquei olhando ali, daí me deu um estalo. Nossa Senhora que me inspira. Tudo eu tiro da Basílica. Eu costumo dizer que dá pra desenhar dois milhões de mantos bonitos, tanta beleza tem na Basílica (Mizar Klautau Bonna).

Costurei muitos vestidos de noivas lindas, debutantes, misses, sabe? Tudo, tudo, fantasias, tudo. Não tive tanto prazer como fazer o manto que é um pedacinho e me deram tanta importância com isso. Quando vem aquele povo todo com aquela fé ao redor da berlinda, e seu sabendo que o meu trabalho está fazendo parte disso, realmente é muito gratificante (Enid Rubens Vaz Solheiro).

E os sujeitos que compõem o filme refletem, microscopicamente, tantos outros que depositam suas esperanças e suas afetuosidades em algo não racionalizável, mas sensível; embrenham-se em negociações e trabalhos, anualmente, para a realização de um evento que lhes traz alimento espiritual, respostas para a obtenção de graças e conquistas; reunião, ao menos durante o período limitado de tempo, que aproxima as mais variadas realidades e valores.

A guarda tem 34 anos e eu fiz agora 32 anos de guarda. Já somos extremamente abençoados só em trabalhar por ela. Só em tá perto dela já é uma benção. Proteger, proteger e proteger. Esta era a função e pra isso foi criada a guarda em 1974, pelo padre Giovanni e pelo então coordenador da festa Dr. Nelson Ribeiro. Depois de Nossa Senhora, depois de Jesus Cristo, depois da família, a guarda de Nazaré é tudo pra mim (José Luiz Fragoso Toscano).

Logo assim que eu casei a gente morava numa casinha humilde, né? De madeira e tudo, né? E eu dizia: 'Ô minha Nossa Senhora, um dia que eu

conseguir a minha casa mais ou menos, né, vou pagar uma promessa levando uma casa de cera'. Começamos, né, a construir nossa casa, aí, quando minha casinha tava toda de alvenaria, já muito bonitinha, aí eu paguei a minha promessa, né? Eu acho que foi uma graça que eu alcancei, né? (Maria José de Souza Lima).

(...) E até hoje nós temos essa tradição, que vai passando de moradores pra moradores. E não calam. Cada ano a gente vê que tem mais e mais, quando a gente vê a santa passar. Os papéis estão escondidos e é papel de todo apartamento. E a gente vai jogando e pedindo as bênçãos pra ela, pedindo as graças. É uma alegria, é a mãe da gente que vai ali, é a mãe daquele povo. E todo mundo feliz. Ali não tem distinção de raça, de nada, de pobre... tudo igual. São todos filhos da mesma mãe (Arminda da Cunha Pinto).

Considerações finais

Mãos de Outubro, no que concerne à abordagem de um evento de proporções gigantescas como o Círio de Nazaré viabiliza uma narrativa íntima e, ao mesmo tempo, plural. Os rostos dos narradores, que compõem os relatos, não aparecem, mas são anônimos, como se estivessem a evocar uma atmosfera confessional das igrejas católicas e de seus penitentes. Em virtude desta escolha do diretor, foram os corpos e, mais especificamente as suas mãos, ora calejadas, ora prenhes de uma linguagem de entrega espiritual, que se converteram em elementos discursivos a trazer dramaticidade e uma estética peculiar para um evento que só acontece frente à confluência de trabalhos minuciosos e manuais de tantos (Figura 03).



Figura 03. Detalhe de uma das muitas mãos que compõem as festividades religiosas do Círio de Nazaré.
Fonte: Imagem retirada do filme *Mãos de Outubro*, de Vitor Souza Lima.

Questionado até acerca do formato empregado em seu documentário, o que para muitos pode, inclusive, caracterizar algo que está além do formato tradicional, Vitor Souza Lima enfatizou:

Sim, considero. Por sinal, durante as filmagens, a Jorane [Castro] sempre me provocava, perguntando se era um doc mesmo, se não era videoarte, e eu não pensava duas vezes: ‘É, sim, um documentário’. Não é um doc tradicional (...). O prazer do documentário de criação é justamente fazer uma análise do que se entende por ‘realidade’, através de uma abordagem, eu não diria não convencional, mas menos convencional, menos tradicional, menos usual. Então eu diria, sim, que é um documentário, mas ele nem foge totalmente das estratégias tradicionais. O que acontece é que a narrativa dele é mais poética, há um trançado de memórias e imagens que vai costurando o filme (Comunicação pessoal).

Em todo caso, seja por evocar uma atmosfera que lhe é própria, a qual pode trazer até certa associação com o cinema neorrealista italiano – cinema realizado em meio à experiência vivida pelos italianos durante os anos 1940 e 1950–, seja por questionar os limites do cinema documental, o trabalho de Vitor Souza Lima é tradução cultural inequívoca: revela nuances que não o torna uma coisa (ficção) nem outra (realidade), mas em algo mais; algo que se aproxima da experiência do homem como ser que não pode ser entendido por meras clausuras.

Ao abordar tradições que reencenam o passado e o reinventam, introduzindo outras temporalidades culturais para essas identificações que constroem o campo afetivo e religioso de Belém, *Mãos de Outubro* permite múltiplas significações; é representação e realidade, “resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas” (GEERTZ, 2006b, p. 181).

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. Preâmbulo ao Estudo da História da Arte. In: ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Portugal: Estampa, 1994.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BURKE, P. *Testemunho ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- FLETCHER, J; SOUZA, J. A. M. Estruturas de Sentimentos, Identificações Culturais e (Trans)Formações: a Poética de Jocats na Arte Contemporânea de Belém, PA. *Travessias*, Paraná, v. 6, n. 1, 2012.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- GEERTZ, C. Como Pensamos Hoje: A Caminho de uma Etnografia do Pensamento Moderno. In: ---. C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2006a.
- GEERTZ, C. A Arte como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2006b.
- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, J. Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memória. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MARTINS, B. Nos Fios da Memória, A Emaranhada Tessitura do Ser. *Ensaio Geral*, Pará, v. 3, n. 5, 2011.
- MOITA LOPES, L. P.; BASTOS, L. C. A Experiência Identitária na Lógica dos Fluxos: uma Lente para se Compreender a Vida Social. In: MOITA LOPES, L. P.; BASTOS, L. C. (Org.). *Para Além da Identidade: Fluxos, Movimentos e Trânsitos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- MOKARZEL, M. Sob Lírios e Círios: a Gravura Expandida de Jocats. In: ---. *Rio de Terras e Águas: Navegar é Preciso*. Belém: UNAMA, 2009.
- PAULA, L. R.; MARTINS, B. A Escritura da Memória em Capitu. *Ensaio Geral*, Pará, v. 3, n. 5, 2011.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RICOEUR, P. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

SARLO, Beatriz. O Sonho Acordado. In: SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. São Paulo: UFRJ, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento. In: ---. (Org.). *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2006.

INTERMIDIALIDADE: CINEMA, TEATRO E AS OUTRAS CENAS DE GUIMARÃES ROSA

Luiz Claudio Vieira de OLIVEIRA
violi@superig.com.br

Como é o lugar/ quando ninguém passa por ele?/Existem as coisas/ sem ser vistas?/
O interior do apartamento desabitado,/ a pinça esquecida na gaveta, os eucaliptos à noite no caminho/ três vezes deserto,/ a formiga sob a terra no domingo,/ os mortos, um minuto/ depois de sepultados,/ nós, sozinhos/ no quarto sem espelho?
Que fazem, que são/ as coisas não testadas como coisas,/ minerais não descobertos – e algum dia/ o serão?
Estrela não pensada / palavra rascunhada no papel/ que nunca ninguém leu?/ Existe, existe o mundo/ apenas pelo olhar/ que o cria e lhe confere/ espacialidade?/ Concretude das coisas: falácia/ de olho enganador, ouvido falso,/ mão que brinca de pegar o não/ e pegando-o concede-lhe/ a ilusão de forma/ e, ilusão maior, a de sentido?

Drummond

Este texto analisa a apropriação intertextual e intermediática da obra de Guimarães Rosa pelo cinema e a teatralização do texto rosiano, por ele mesmo, com a relativização da ligação entre ficção e realidade. Para isso, são discutidos os conceitos de verdade, ilusão, verossimilhança, metalinguagem, re-presentação e versão. Apesar da arquitextualidade presente em categorias de gênero, inscritas no texto ficcional, sob as denominações de filme, teatro, poesia, contos, romance, o leitor toma o texto ficcional como realidade e não como ficção. Para compreender essa opção, será empregado o conceito de “outra cena”, extraído da Psicanálise. Os filmes que realizam a apropriação intermediática buscam uma ambientação real do texto literário de Guimarães Rosa, enquanto este autor, mesmo criando uma atmosfera regionalista e próxima do real, questiona a linguagem e a obra literária que possibilitam isso.

Pelas palavras de Drummond, percebe-se que o real não existe e sua suposta concretude é um engano. No entanto, vivemos num mundo de formas concretas, tangíveis, passíveis de posse e até, de avariza. Oscilamos entre o concreto e o que é palavra. Ou, melhor dizendo, vivemos apenas de palavras, que substituem as coisas e, ao mesmo tempo, comprovam sua ausência e atestam sua existência. Somos ávidos por esse real a que só atingimos pela literatura, pela mediação ilusória das palavras. É isso o que se pede ao escritor.

Mas o que o escritor deve oferecer ao leitor? Ora, diríeis, a ilusão da verdade. E é isso mesmo. Sem a aparência de verdade, a ficção não seria uma boa ficção, nem o leitor se perderia nela, mergulhando sem medo nesse mar de palavras. Vede que usamos aqui as palavras ilusão e aparência para concretizar a verdade. Esta não é oferecida, nem é o que interessa ao leitor, que a buscaria nos jornais, nos livros de História, nas autobiografias, esses textos supostamente verdadeiros. Nem os escritores enganam além das artimanhas normais e previsíveis: os manuscritos encontrados, as confissões ouvidas, os maços de cartas, as memórias.

Tudo isso o leitor compreende como parte do jogo ficcional, como ingredientes necessários à ilusão da verdade. Compreende porque, na capa, está escrito “romance”, “teatro”, “poesia”, ou outro nome qualquer, que insere o texto numa architextualidade. Compreende porque, junto ao título, está escrito o nome do autor, que não é outra coisa senão romancista, contista ou poeta, historicamente situado. Ou, finalmente, ainda que a perigrafia do volume não esclareça de imediato, o leitor compreende que o texto ficcional ou o poético se caracterizam como tal: são o que o leitor aprendeu a reconhecer como ficção ou como poesia. Quando o leitor toma um livro e o abre, é como se dissesse: “Enganai-me, pois confio em vós”. Esse leitor disposto a ser enganado, ou pronto para jogar o jogo ficcional, é o que Umberto Eco chama de leitor modelo, previsto e criado pelo texto, mas também apto a seguir as regras do jogo (ECO, 1994).

Todo ato de linguagem é intransitivo, ou seja, não se remete a um real anterior. Todo ato de linguagem não tem um real. No máximo, tem um referente que é criado no momento mesmo em que este ato se faz. Charaudeau (2009, p. 42) nos diz que “é, pois, inútil colocar o problema da informação em termos de fidelidade aos fatos ou a uma fonte de informação.” Por isso, a História não aspira à fidelidade ao passado, mas à construção do que julga ser esse passado. E o historiador, ao construir sua história, na verdade, está construindo uma estória, da mesma forma que o romancista.

Os autores românticos, e depois os realistas, para suprirem a necessidade de informações de seus leitores, dedicavam-se a descrições longas e pormenorizadas. Théophile Gautier, no seu *Roman de la Momie*, faz uma descrição minuciosa do Egito da época dos faraós. Suas descrições davam ao leitor a impressão de verdade: se os objetos descritos eram mesmo dessa ou daquela forma, também as ações deverão ter se passado dessa ou daquela forma. Portanto, eram reais e verdadeiras. O texto teatral faz o mesmo, ou seja, aparenta essa impressão de verdade, mais até que no romance, pois se

constrói no momento em que é representado. Quando o leitor vê a cena, não a relaciona a um texto anterior, escrito. Percebe-a como algo vivo.

Ao tomar nas mãos um livro de Guimarães Rosa, o leitor aguarda com sofreguidão o momento em que pode se evadir para os confins do sertão, para Cordisburgo ou para Andrequicé, ou qualquer outro ponto do sertão, sem nome e, talvez, impossível de ser encontrado. No entanto, deve ser um lugar que pareça ser do sertão, minimamente reconhecível por alguns traços que, supõe-se, sejam sertanejos. Não há necessidade de que o leitor conheça o sertão, os sertanejos, o *modus vivendi* dessa região específica de Minas e do Brasil. É preciso, entretanto, que tais traços estejam presentes de alguma forma, compondo a verossimilhança. Deve haver uma sintonia entre o imaginário do leitor e o do autor, de modo que as expectativas sejam preenchidas. Se o leitor é do sertão, nascido e criado ali, faz-se necessário que os traços sejam coerentes com a realidade conhecida e vivenciada. Naturalmente, a redundância de informações deve ser maior e mais completa, de modo que o leitor possa reconhecer e reconhecer-se, dizendo: “– É isso mesmo, está tudo lá”.

Quando um espectador vê um filme baseado em Guimarães Rosa, desdobra-se em dois: o espectador e o espectador-leitor. O primeiro é o que vê o filme sem ter lido o livro; o segundo é leitor e espectador. Se o espectador compara o filme com o real, conhecido ou imaginário; o espectador-leitor compara o filme com o texto romanesco e com o real. O texto fílmico terá, pois, uma dupla atribuição: atender ao leitor e ao espectador ao mesmo tempo.

No entanto, o leitor não quer um relato minucioso, um texto geográfico, que se supõe verdadeiro, assim como os textos das várias ciências são considerados verdadeiros. No livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a parte mais chamativa e interessante, que atrai o maior número de leitores, é exatamente “A luta”. As outras duas partes, “A terra” e o “O homem”, constituem, respectivamente, tratados de geomorfologia e de antropologia. Não há, nelas, senão a busca de uma verdade cientificamente comprovada, de acordo com os ideais positivistas da época. Já “A luta” dá margens à efabulação, principalmente porque se estrutura como uma narrativa, em que observações pessoais do autor se misturam a estórias recolhidas de diversos narradores. Atenua-se o rigor científico e a imprecisão ficcional predomina.

Mas o texto científico, por mais exato que seja, constitui também um discurso sobre algo: o relevo, o ser humano, as organizações sociais. Um mapa, por exemplo, deverá ser verdadeiro. Isto é, apresenta uma relação de congruência com pontos

realmente existentes no real. S. I. Hayakawa nos diz que um mapa, para ser útil, deve mostrar “[...] exatamente a relação dos lugares entre si, e a estrutura do território” (HAYAKAWA, 1963, p. 25). O mapa é, portanto, uma representação de um território. Como toda representação, é simbólico. Sua relação com o território é instituída por meio de uma convenção e se realiza por meio de um discurso. Douglas Santos, em seu livro *A reinvenção do espaço*, nos diz: “[...] a construção do discurso geográfico faz-se em torno de duas linguagens intercomplementares: a cartográfica [...] e o texto discursivo propriamente dito. Ambas são, sem dúvida, leituras socialmente construídas do mundo [...]” (SANTOS, 2002, p. 25)

O leitor não busca um discurso científico sobre o real, ainda que tal discurso seja tão simbólico quanto o ficcional: busca uma ilusão de verdade. Ao tomar a ilusão de verdade como verdade, sendo capaz de interagir com ela e de vivê-la profundamente, entusiasmando-se com ela, no sentido etimológico do termo, o leitor está, sem dúvida, vivenciando o texto catarticamente. Irá vivê-lo de tal forma e tão profundamente, com tanta verdade, que o texto irá fazê-lo refletir sobre si mesmo, pensar-se, ver-se. Portanto, o conceito tradicional de catarse, como o “expurgo das emoções”, consiste nessa vivência profunda que o leitor tem do texto, nessa incorporação do texto a sua vida, ou na sua própria incorporação ao texto. Essa ilusão de verdade, que é a catarse, foi caracterizada, por Mannoni, como “a outra cena”: “é como se no mundo exterior se abrisse um outro espaço, comparável ao palco teatral, ao terreno de jogo, à superfície da obra literária [...] e pode-se dizer que a função da outra cena é antes escapar ao princípio de realidade que obedecer-lhe” (MANNONI, 1973, p. 98).

Mas a vantagem da “outra cena” é que se pode voltar ao princípio de realidade. Quando as luzes se apagam, no cinema ou no teatro, quando se vivencia profundamente o jogo, ou quando se mergulha no texto literário, escapa-se do princípio de realidade, mas não definitivamente. Haverá um momento em que a leitura será interrompida, em que o jogo terminará e em que as luzes se acenderão. Mas essa volta, necessária, se faz após a ação catártica do jogo, do texto ficcional, da arte, em geral.

Os conceitos de ilusão de verdade ou de aparência que empregamos, estão exatamente nessa capacidade que o signo linguístico tem de, ao mesmo tempo em que não corresponde a nenhum estado real de fatos, criar um “estado real de fatos”, no qual o leitor acredita e no qual se envolve. Ainda que tenhamos outros conceitos envolvidos aqui, como o de mimese, de simulacro, de tradução, de versão, já discutidos por nós em outros espaços, interessa-nos ressaltar que o trabalho ficcional, para Guimarães Rosa,

incluindo aí o conjunto formado pela narrativa e a descrição, incorpora o conceito de movimento, de travessia e, portanto, de versão (OLIVEIRA, 2000a, b).

O processo de construção do real pela arte e pela literatura é sempre um processo seletivo. Frente à complexidade do real, o autor escolhe os elementos mais pertinentes para construir o cenário ou os personagens, fornecendo ao leitor a quantidade necessária de informação para que este possa visualizar o que se passa à sua frente. O sujeito da enunciação, como sujeito do saber, só dá a conhecer aquilo que é funcional para o texto, dentro da economia de produção textual. Umberto Eco e Roland Barthes, além de Philippe Hamon, já haviam chamado a atenção para esse artifício. Mais recentemente, é a Análise do Discurso que tem trabalhado essa economia do texto (CHARAUDEAU, 2010).

Quando o texto ficcional é apropriado por um outro meio qualquer – no caso, o cinema –, permanecem os dois processos complementares a que nos referimos acima: a seleção do que mostrar e a ilusão de realidade que isso cria. No caso da obra de Guimarães Rosa, as traduções cinematográficas selecionam determinadas imagens que, exibidas, ajudam a caracterizar o ambiente sertanejo a ser descrito, dentro de uma expectativa do leitor/espectador. O que é para nós o sertão onde se passam as ações da obra rosiana? É essa imagem, que cada um de nós tem do sertão, que será exibida nos vários filmes já feitos sobre a obra de João Guimarães Rosa. Trata-se de um processo descritivo de segundo grau, uma vez que se faz sobre o processo descritivo, de primeiro grau, elaborado por Guimarães Rosa.

Segundo Lúcia Santaella, em *Matrizes da linguagem e pensamento*, “a descrição é um tipo de discurso que basicamente busca reconstruir nas palavras as qualidades das coisas”. Para Santaella, “[...] o que é descrito é tudo aquilo que nossos sentidos captam: as qualidades visualizáveis, sonoras, táteis, gustativas, olfativas. A essas qualidades se acrescentam aquelas que são produzidas em nossa imaginação, pois esta se constitui também em um órgão dos sentidos interiores e espirituais” (SANTAELLA, 2005, p. 15). Portanto, a descrição buscaria nos apresentar as coisas na sua essência, como evidentes por si mesmas, pertencendo à categoria do que Peirce chama de Primeiridade.

No filme *Famigerado*, de Aluísio Salles Jr., de 1991, há dois registros que se sobrepõem: o sertanejo e ficcional, de um lado, e o literário e biográfico, de outro. O primeiro signo percebido é o som de uma viola, que pertence ao registro sertanejo. Baseado no conto homônimo, o filme procura identificar o personagem com o autor, João Guimarães Rosa. Se a primeira imagem é a da arma, no registro sertanejo, as

demais pertencem ao registro literário e biográfico. Do close dado à carabina pendurada na parede, a câmera, se afastando, abre para o cabide, onde estão a capa e o chapéu, apreendendo um pedaço da estante, o armário em que há uma balança e, dentro, instrumentos médicos. Afastando-se mais, focaliza o personagem de costas, assentado à escrivaninha, em frente à estante, escrevendo. Há um corte para a caneta tinteiro, em close, com a mão que a empunha e escreve, e para os livros: o primeiro, de medicina, os outros, de literatura, entre os quais se destacam: *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoievsky, e volumes de Spinoza, Shakespeare, La Rochefoucauld. Em seguida, o personagem, focalizado pelo lado direito, consulta uma caderneta. Sobre a imagem, surge a palavra Famigerado, como se fosse um verbete, seguida pela abreviatura de adjetivo, entre parênteses. Sobre a escrivaninha, objetos vários, que imprecisamente localizam a cena em meados do século XX. O personagem deixa a folha manuscrita e toma a máquina de escrever, começando a datilografar. Há closes sobre as teclas e sobre os dedos que datilografam. O personagem pára e pega um bombom na gaveta da escrivaninha. Retira da máquina o texto datilografado e o corrige. Uma voz, em *off*, começa a narrar. O personagem se levanta e vai até a janela para descobrir a causa do barulho do lado de fora.

O registro literário e biográfico associa o personagem a Guimarães Rosa. Tanto pelo ato de escrever, à mão e a máquina, e pela correção dos originais, quanto pela semelhança física entre o ator e Guimarães Rosa, acentuada pela gravata borboleta e pelos óculos. O cenário evoca um tempo passado, de que são testemunhas o chapéu, a balança de precisão sobre o armário, os instrumentos médicos, a caneta tinteiro, a máquina de escrever, os livros com ortografia antiga, o modo de vestir-se do personagem, com colete e grava borboleta.

Grande Sertão é o filme dos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira, de 1965. Começa com um close num buriti, árvore símbolo de *Grande sertão: veredas*. Ouve-se o som de um berrante ao mesmo tempo em que aparecem os créditos e vários flashes dos buritis. No plano geral que se segue, a câmera focaliza uma casa de fazenda e, sem seguida, uma tropa de homens armados que avança em meio à neblina e pára em frente à casa. Um homem desmonta, bate à porta, de onde surge um personagem que cumprimenta o chefe da tropa: “Salve, compadre Joca Ramiro”. Os homens entram. Um personagem, que saberemos ser Riobaldo, surge de uma porta e passa a olhar cada um dos personagens. Uma mulher serve café, em um bule. Cada um pega, numa cabaça, uma cuité onde é servido o café. À medida que o café é servido, cada personagem é

descrito, verbalmente, por Riobaldo. Há uma mulher tecendo numa roca. Um dos personagens é apresentado como Reinaldo, também chamado de Diadorim.

Ao lado da porta de onde sai Riobaldo, há um rifle pendurado, cabaça, embornal cheio, moinho de café, chapéu, roupa pendurada. No giro do café, detalhes da casa são apresentados: há um fole, um armário com guardanapos enfeitando e restos de louça, as janelas de madeira, a parede descascada. Todos os detalhes indicam uma casa de fazenda, sem luxos, construída à moda antiga, sobre pilares e grandes vigas de madeira.

O filme *Outras estórias*, de Pedro Bial, filmado em 1999, se inicia com um close no sapato do personagem, que caminha pelo cômodo escuro, em que está, para abrir três janelas grandes, antigas, de guilhotina, com folhas de madeira. Cães latem, um sino bate. No corredor, o personagem abre mais duas janelas. Ouve-se som de choro. Na sala contígua, três mulheres choram um defunto. Uma delas o cobre com um filó. Os personagens dialogam.

A narrativa corta para um personagem jovem, assentado num toco, em frente a uma pequena casa, lendo um livro. Há sons de viola e ruídos de animais. Pela porta aberta, vê-se na parede ao fundo um crucifixo. A câmera se eleva, acima do telhado do casebre, e se abre num plano geral, mostrando coqueiros e a vegetação, no qual se indicam os créditos do filme. Quatro cavaleiros vêm, a galope, e penetram no pequeno povoado, provocando reações de medo das pessoas, que correm e se abrigam dentro de casa. O homem que lê permanece impassível. Um dos cavaleiros grita, desmonta, quer obrigá-lo a pedir a bênção. O cavaleiro está armado com cartucheiros e se veste de couro. Chuta o livro que estava sobre o toco e agride o jovem. Na luta, o cavaleiro grita que, se alguém o matar, terá que se haver com os outros três Dagobé. No diálogo entrecortado que há entre os dois, percebem-se trechos retirados de *Grande sertão: veredas*. Para não ter o pescoço cortado, o jovem leitor o mata com dois tiros.

Rio De Janeiro – Minas, de Marily Bezerra, abre com o rio São Francisco, cortando depois para o menino pobre que caminha descalço por uma estrada de terra. Um porco cruza seu caminho. O povoado se reduz a duas casas pobres. Há três homens, tipicamente sertanejos, que praticam o escambo, sopesando, cada qual, uma almotolia, um pedaço de rocha, com ametistas, uma quicé. Um deles é Manuelzão, com sua longa capa de vaqueiro. Uma mulher entra numa das casas, em cuja parede está um papagaio em seu poleiro. No fundo da cena, passam dois homens com sacos de mantimentos às costas. O personagem que os olha é o menino que caminhava pela estrada e que vê, recostado a uma árvore, outro menino: bonito, bem vestido, calçado, de posses,

fumando seu cigarro de palha, visto em close. Os dois se aproximam, mutuamente atraídos. A câmera corta para os dois saindo da venda, em que há peneiras penduradas e sacos à porta. O fundo musical antecipa a descida do barranco, o darem-se as mãos para descer. Depois, já na canoa, os dois meninos estão assentados, o menino canoeiro vai em pé, remando. Durante todo o tempo, há a narrativa em *off*, com trechos de *Grande sertão: veredas*.

Os signos apresentados para o espectador são o rio, as duas casas pobres do povoado, a quicé e as pedras preciosas, Manuelzão e sua capa, o papagaio no poleiro, os homens com sacos de mantimentos às costas, as peneiras penduradas, a canoa. Passa-se a idéia de pobreza, de roça, de hábitos primitivos. Por outro lado, cresce o contraste entre os dois meninos.

As sequências iniciais dos filmes, em que o visual se associa em maior ou em menor grau à linguagem verbal, têm a função de referenciar, para o espectador, a essência do espaço sertanejo, aonde a ação irá se passar. Em *Famigerado*, os ícones escolhidos para demonstrar essa essência sertaneja são substituídos por outros, uma vez que a ação se passa nas fronteiras entre o sertão e a cidade. Por isso, as marcas revelam um tempo antigo, mais que um espaço sertanejo, ainda que a winchester e o chapéu, ao lado da estante de livros, indiquem essa interpenetração do urbano e do rural.

Em *Grande Sertão*, as sequências iniciais indicam um espaço que se localiza também num tempo anterior, mais primitivo, em que a luta pela subsistência seria mais árdua. O som inicial do berrante, mais que denotar a condução de boiadas, indica para o espectador que se está num espaço sertanejo, cujas marcas mais evidentes seriam o gado, os vaqueiros e o som do berrante. No entanto, além dessa sinalização, o som não tem relação alguma com bando de jagunços.

A casa de fazenda, assobradada e grande, ao mesmo tempo em que significa poder, é signo de uma região primitiva e pobre, sem contato com a civilização. Os objetos apresentados são antigos – cabaça, cuités, roca, armário com restos de louça – e indicam privação. O conjunto formado por casa e objetos indica o sertão como um espaço isolado, perdido, pobre, indigente. Rodado nos anos 60, o filme precisava mostrar um sertão que poucos conheciam, mas que estava no imaginário de todos.

No filme *Outras estórias*, os signos apresentados resumem-se à paisagem e às casas. No povoado, as casas são casebres no entorno de um largo. Em frente a uma delas, há um homem que lê um livro, mas que tem, à cintura, uma garrucha. A época é contemporânea, de alguns anos atrás. O personagem da sequência inicial usa terno e

gravata. No povoado, há luz elétrica e os postes de concreto são visíveis. A marca mais visível do sertão, agora, é a pobreza. Não é mais um espaço mítico, à margem da civilização, ou um espaço metalinguístico. É o sertão contaminado por signos que não são apenas sertanejos ou antigos. Nesse sentido, o filme lembra *A terceira margem do rio*, do diretor Nelson Pereira dos Santos, que rompe com a expectativa do espectador ao misturar o sertão com a periferia de Brasília.

Em *Rio de Janeiro – Minas*, há uma extrema economia na locação e em sua descrição, feita também com parcimônia. Focaliza-se a pobreza, expressa no número de casas do povoado, apenas duas, e na sua aparência; no escambo, praticado pelos três homens e nos objetos que são trocados; nos outros dois que carregam sacos; nos objetos à frente da venda; na pobreza do personagem que sabemos ser Riobaldo, opondo-se à abastança do outro menino, que também sabemos ser Diadorim.

É importante ressaltar que todas as abordagens refletem escolhas feitas pelos diretores dos filmes. Essas escolhas foram ditadas pela época em que foram feitos (um nos anos sessenta e os demais nos anos noventa), pelas expectativas do público espectador e pela intenção de descrever o espaço em que se passam as cenas. Retomando Lúcia Santaella, essa intenção passa pela Primeiridade, a categoria de Peirce para a essência e para a evidência das coisas, percebidas tanto pelos sentidos quanto pela imaginação. Ou seja: aquilo que nós pensamos ser o sertão, o que pensamos estar contido no sertão, ou aquilo que sabemos ser o sertão, localizado num tempo específico, é o que nos é mostrado em sua essência nas cenas iniciais dos filmes. *Famigerado* é um filme metalinguístico, em que o processo de criação fílmica recupera o processo de criação literário. Por isso, enfatiza a estante com livros, seus títulos, os objetos de escritório sobre a escrivaninha, a caneta sobre a folha, a máquina de escrever, a datilografia, a folha ostentando a correção minuciosa dos erros.

Todos os filmes dialogam com o texto rosiano e se apropriam livremente dele. Em *Grande sertão*, as falas de Riobaldo sobre os jagunços que estão na sala de Selorico Mendes são extraídas do romance. Em *Famigerado*, a palavra polêmica se encontra presente, assim como a narração do protagonista, em primeira pessoa, que é mantida. *Outras estórias*, nas cenas iniciais, mistura falas extraídas de *Grande sertão: veredas* e de outros textos de Rosa. Em *Rio de Janeiro – Minas*, a voz do ator José Meyer narra trechos de *Grande sertão: veredas*. Num texto em que aborda a transposição intersemiótica, Claus Clüver afirma que o tradutor, que tomamos aqui como o diretor do filme, deve fazer escolhas: “O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua

habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado”. (CLUVER, 2006, p. 117) E isso, segundo o autor, depende dos objetivos da tradução e do contexto em que ela aparece.

Com isso, nesse processo de fidelidade/infidelidade ao texto de Rosa e ao texto do sertão, os cineastas tentam construir uma imagem significativa para o leitor e para o espectador, atingindo um grau de verossimilhança satisfatório, que preencha as expectativas e dê ao leitor a crença de que participa, de certa forma, desse imaginário sertanejo. Trata-se de um procedimento de sístole e diástole, de afastamento e de proximidade. O processo de tradução intersemiótico, ou intermediático, atende, pois, ao que se espera dele. Com todas as liberdades que tiveram, os diretores não incorreram no suposto erro de Nelson Pereira dos Santos, cuja tradução foi mais livre que o esperado, transpondo o sertão para a periferia de Brasília e transformando Nhinhinha numa fazedora de milagres. Percebe-se, nos textos analisados, que todos conseguiram, nas respectivas sequências iniciais, estabelecer estratégias para descrever o espaço sertanejo, atendendo ao imaginário do leitor que conhece a obra de Rosa, ou que reconhece os signos apresentados como sertanejos, ou o espectador que, não conhecendo a obra ou a realidade, tem um conjunto de expectativas acerca dos signos que poderão traduzir, para ele, espaço e tempo sertanejos.

Se o cinema se apropriou da obra de Rosa, para realizar uma tradução intersemiótica, pode-se dizer que Rosa se apropriou, em seus textos, das técnicas teatrais. “O teatral do mundo” é uma expressão que aparece em *Grande sertão: veredas* e traduz a metáfora teatral na obra de Rosa. A referência ao teatro, ou sua prática, compõe o vezo metalinguístico da obra rosiana. Em “Cara-de-Bronze”, do volume *No Urubùquaquá, no Pinhém*, Rosa elabora um roteiro cinematográfico e encena a si próprio, como o Moimeichego. Como sabemos, por informação do próprio Rosa, esse personagem é “Eu”: *Moi, Me, Ich, Ego*. E, como personagem de si mesmo, Guimarães Rosa irá aparecer em vários de seus textos, desde os prefácios de *Tutaméia* até o interlocutor oculto de *Grande sertão: veredas*. Além disso, vários outros “eus” irão aparecer em sua obra: Joana Xaviel, o velho Camilo, Miguilim, Fraquilim Meimeio, o Grivo, e vários outros contadores de estórias que irão surgir apenas como narradores nos vários contos.

A metáfora “o teatral do mundo” lembra um provérbio, entreouvido em Minas, de pessoa que podia ser um dos personagens de Rosa: “as voltas que o mundo dão”. A concordância é assim mesmo, com “as voltas”, tantas e tão intrincadas, que a obediência

à norma gramatical não tem aí nenhum sentido. O sujeito deixa de ser “o mundo” para ser “as voltas”. O teatral do mundo, portanto, são essas voltas, múltiplas: o mundo à revelia, a capacidade que as coisas têm de fazer balancê, a capacidade de ficcionalizar o real, de fazer com que as palavras não coincidam com a realidade.

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não (ROSA, 1970, p. 142).

O teatral do mundo é esta capacidade que o mundo tem de dar voltas, de reinventar-se, de ser diferente, diferindo do mundo como o conhecemos e tal qual o construímos: como uma rede de equivalências, em que pão é pão e queijo é queijo. No princípio de realidade, em que vivemos, nossas histórias, nossas geografias, nossas ciências baseiam-se nessa rede, cujos nós não são os nós hipertextuais propostos por Pierre Lévy, mas aqueles que imobilizam o sentido. O nó hipertextual representa a confluência que remete a infinitas significações, possibilitando reler ou ressignificar o nó que as gerou.

O teatral do mundo permite que o sentido se faça à medida que o texto se desenvolve. Apresenta, por isso, uma relação profunda com o significado de representação. A palavra representação pode conter um sentido estratificado, de estar no lugar de algo. Todos os verbetes do dicionário trazem, basicamente, três acepções: o sentido de estar no lugar de; o sentido de encenar ou de encenação, relacionada à concepção tradicional de encenação teatral; ou o sentido jurídico de falar em nome de alguém. A metáfora rosiana, o teatral do mundo, inclui tudo isso. Mas não é só isso. A obra de Guimarães Rosa inclui também o que Patrice Pavis, *apud* Beigui (2000), chama de teatralidade:

O que seria pois a teatralidade? O teatro sem o texto: um conjunto de signos e sensações que aspiram a uma cena a partir do argumento escrito; é uma percepção aguçada de artifícios, sinais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes que submergem o texto à plenitude de sua linguagem exterior.

A representação consiste em re-presentar a realidade, por meio do discurso, ou seja, apresentá-la, mas com uma distorção ou uma diferença. A grafia (re-presentar) desloca o discurso de sua função mimética, de equivalência, fazendo com que significante e significado deixem de estar colados um ao outro, mas possam deslizar, fazendo com que o sentido não seja fixo, ou pré-fixado, mas também deslizante.

Segundo Costa Lima, responsável pelo conceito de re-presentação, há discursos que pretendem se reger pelo princípio de realidade (os discursos científicos, filosóficos, históricos); e há discursos que se deixam reger pelo princípio de re-presentação (os discursos oníricos, míticos, literários). Afirmar o autor:

Noutras palavras, a literatura não reafirma o “real”, papel do discurso ideológico, não o nega, papel do discurso onírico, nem se coloca entre a intersecção do princípio de realidade e o de re-presentação, papel do discurso mítico, mas sim coloca o “real” entre parêntese, isto é, o dispõe à distância, para afirmá-lo e/ou negá-lo (LIMA, 1973, p. 477).

Nos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa tematiza a relação entre a linguagem que se deixa reger pelo princípio de realidade (a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de- giz-de-prender-peru) e linguagem em suspensão, entre parênteses, que é a linguagem do chiste, do humor, da literatura, cujo conceito está expresso na última frase do primeiro prefácio: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.”

A re-presentação de que consiste o teatral do mundo irá aparecer no jogo de versões, uma temática também presente em Guimarães Rosa. As versões são uma forma de se questionar o princípio de realidade, a equivalência entre significado e significante, a História. Por isso, Rosa inicia *Tutaméia* afirmando: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 1969, p. 3) E toda a sua obra será esta quebra de expectativas, de sentidos fixos, de gomas-arábicas ou de círculos-de-giz. Isso será feito pelas versões. O conceito de versão e o de re-presentação ligam-se ao conceito de signo, de Peirce, especialmente ao de interpretante, considerado como “[...] o efeito que o signo está apto a produzir (interpretante imediato) ou que efetivamente produz (interpretante dinâmico) numa mente interpretadora” (SANTAELLA, 1992, p. 76). Da mesma forma, ligam-se ao conceito de valor, desenvolvido por Saussure, em que o sentido de um signo será dado pelo contexto (eixo sintagmático) em que este signo está.

Em *Grande sertão: veredas*, a reflexão metalinguística se encarrega de expor a não conformidade entre o discurso e o real, a diferença entre o que se conta e o que se viveu, como se vê nos exemplos abaixo, com grifos acrescentados:

“Ai, arre, mas: que esta minha bôca não tem ordem nenhuma. *Estou contando fora, coisas divagadas*. No senhor me fio? (ROSA, 1970, p. 19).

“Mas, para que contar ao senhor, no tinte, o mais que se mereceu? Basta o *vulto ligeiro de tudo*. (ROSA, 1970, p. 44).

Ou conto mal? *Reconto*. (ROSA, 1970, p. 49).

Pois porém, ao fim retomo, *emendo o que vinha contando*. (ROSA, 1970, p. 62).

“Sei que estou contando errado, pelos altos. *Desemendo*. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, *disse ao senhor quase tudo*.” (ROSA, 1970, p. 77)

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. (ROSA, 1970, p. 78).

Assim é como conto. *Antes conto as coisas que formaram passado* para mim com mais pertença. (ROSA, 1970, p. 79).

Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? (ROSA, p.108).

“Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? *Eu desminto*. Contar é muito, muito *difícultoso*. [...] *O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido?*” (ROSA, 1970, p. 142).

“Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava.” (ROSA, 1970, p. 187).

Essa oscilação entre o discurso e o real, entre o fato e a versão do fato, que há em *Grande sertão: veredas*, irá transparecer em outros textos de Rosa, como em “O recado do morro”, em “Dão-la-la-lão”, em “Conversa de bois” e em “Pirlimpsiquice”. Em “Dão-la-la-lão”, os personagens ouvem uma novela no rádio e recontam os episódios. Entre ouvir e contar, há uma natural transformação. Mas, dizem no conto, o melhor era quando o episódio era contado a um outro personagem, Fraquilim Meimeio, “que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espraiaava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, além em sertões.” (ROSA, 1979, p. 7).

Em “O recado do morro”, há o insólito recado que o morro manda, por meio de um velho meio maluco, cavador de valas. Esse recado, transmitido por sete vezes àqueles que o retransmitem, vai sendo transformado. A cada vez que alguém o transfere, ele se transforma. Portanto, sem perder sua eficácia, porque afinal é recebido e entendido, ele vai assumindo feições diversas à medida que é re-presentado.

“Pirlimpsiquice” nos conta a estória de uma peça de teatro que é encenada por alunos de um colégio. Mas a versão que chega aos palcos, finalmente, não é a única, nem a mais “verdadeira”. Ao contrário, é fruto de uma mistura das várias versões. A versão oficial é a dos padres: “A história do Dr. Famoso”. Além dela, há mais três: a dos atores, alunos escolhidos para representar a versão oficial; há a dos outros alunos que, por mau comportamento, foram deixados fora da “companhia”; e há a do Zé Boné,

um aluno meio estúrdio, que misturava as versões e que acabou por criar uma outra, apenas sua. No momento da representação, há um lapso, que faz com que a versão oficial se perca, sendo substituída pela do Zé Boné, com apartes retirados das outras. O texto tematiza que não há uma verdade, ou uma versão única: as versões se interpenetram.

“Dão-la-la-lão”, “O recado do morro” e “Pirlimpsiquice”, cada um à sua maneira, realizam o processo de re-presentação, o teatral do mundo. Todos eles são um processo de tradução, de escolhas e de transformação de um texto original, cuja marca consiste apenas em ter sido o primeiro, mas não o único, ou o melhor, ou o mais completo. Por outro lado, indicam que um texto não tem nenhuma transitividade: o texto é aquilo que diz, no momento em que é dito. Não há uma verdade prévia, sagrada, fruto de uma revelação, tal como a conhecemos em nossa tradição judaico-cristã. O texto é uma cena e apresenta uma verdade, fruto de um processo de enunciação cuja realização se faz no momento em que esse processo se dá. Para que ela se faça, é necessário que os sujeitos, que participam do discurso, o interpretem de acordo com o contexto e a situação em que se encontram.

O leitor, ao tomar conhecimento disso, dessa verdade, realiza o processo catártico de que falamos acima. Por ser dirigido a cada um, e não ao grupo, a reação a cada discurso é diferente. Alguém se emociona com um texto, chegando às lágrimas, enquanto outra pessoa não sente emoção alguma. Outro, ainda, ao presenciar a cena ou ao ler o texto, vivencia profundamente essa verdade e, com isso, é capaz de pensar e de pensar-se, saindo do filme, do teatro ou fechando o livro, e voltando à sua vida para, também, pensá-la. Assim, coloca em prática o conceito de “outra cena”, que “É um conceito eficiente, que explica a peculiaridade que têm o terreno do jogo, o palco teatral ou a página de ficção de funcionarem como um espaço privilegiado para onde se pode ir, distinto do espaço real, e de que se pode voltar.” (OLIVEIRA, 2000b, p. 87). Corresponde ao conceito de re-presentação, que consiste também numa possibilidade de suspensão do real, para afirmá-lo ou negá-lo. Assim, o leitor ou espectador – do livro, da peça ou do filme – podem exercer o processo catártico e voltar, sem que nada, como o texto, seja definitivo. Na verdade, como diria Riobaldo, tudo é só muito provisório.

REFERÊNCIAS

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos. [S. l.]: Regina Filmes, Ltda., 1994. Ficção, 35 mm, cor, 96 min. Baseado nos contos "A menina de lá", "Os irmãos Dagobé", "Fatalidade", "Sequência" e "A terceira margem do rio", do livro Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Izabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz, Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

BEIGUI, Alex. Aspectos da teatralidade em "Sarapalha", de Guimarães Rosa. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, p. 31-39, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2010.

CLUVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAMIGERADO. Direção: Aluizio Salles Jr. [S. l.]: Fazenda Cinema e Vídeo, 1991. Ficção, vídeo, cor, 14 min. Baseado no conto homônimo, do livro Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, Françoise Van, HAMON, Philippe, SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s. d.]. 167 p.

HAYAKAWA, S. I. *A linguagem no pensamento e na ação*. São Paulo: Pioneira, 1963.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

O GRANDE sertão. Direção: Renato Santos Pereira e Geraldo Santos Pereira. São Paulo: Vera Cruz, 1965. Ficção, 35 mm [exibição em DVD], pb, 95 min. Baseado no romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Com quantas palavras se faz um boi. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 106-117, out. 2000a.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. O teatral do mundo. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, p. 86-90, 2000b.

OUTRAS estórias. Direção: Pedro Bial. Rio de Janeiro: RCS Produções Artísticas e Culturais Ltda, 1999. Ficção, 35 mm, cor, 100 min, Baseado nos contos “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”, “Nada e a nossa condição”, “Substância” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996, *apud* BEIGUI, Alex. Aspectos da teatralidade em “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, p. 31-39, 2000.

RIO de Janeiro, Minas. Direção: Marily da Cunha Bezerra. São Paulo: [s. n.], 1993. Ficção, vídeo, cor, 8 min. Baseado em trecho de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatuara*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: UNESP, 2002.

JACQUES TATI, OU A CATÁSTROFE DA MODERNIDADE.

Luiz NAZARIO

luiz.nazario@terra.com.br

Jacques Tati (1907-1982) escreveu e dirigiu apenas seis longas-metragens. Mas essa meia dúzia de filmes fez dele o autor de uma das obras mais consistentes da história do cinema. Nascido no dia 9 de outubro de 1907 em Le Pecq, Seine-et-Oise (hoje Yvelines), Ilha de França, Tati cresceu num lar burguês, sob a influência de diversas culturas: filho de pai russo e mãe francesa, ele tinha um avô russo, outro holandês, uma avó francesa e outra italiana. Seu verdadeiro sobrenome era Tatischeff.

Embora formado na Escola de Artes e Ofícios, e destinado pelo pai a dirigir a empresa da família, Tati, um apaixonado pelos esportes (com 1,87 metros de altura, ele praticava futebol, tênis, boxe, natação e rúgbi), não pretendia seguir o destino: desde quando ele viu no cinema, aos oito anos de idade, o curta-metragem burlesco *Little Tich et ses Big Boots* (1902), de Alice Guy-Blaché, com o anão performático inglês Little Tich (Harry Ralph), seu maior desejo era fazer os outros rirem.

Decidido a seguir a carreira de comediante, Tati passava hora observando as pessoas na rua e, com base no comportamento humano e nas suas experiências esportivas, criava pantomimas mudas que dispensavam qualquer texto. Apresentando seus esquetes em festas de salão, logo foi convidado a apresentar-se em teatros de revista. Seus números foram então elogiados pela escritora Colette, em dois artigos de sua coluna de crítica de espetáculos para *Journal* (em 1936 e 1938): ela foi uma das primeiras pessoas a perceber que havia alguma coisa de novo na arte do jovem mímico Tati.

No cinema, Tati começou a trabalhar como ator e roteirista, usando seus conhecimentos das regras dos esportes como fonte para as *gags*. Atuou nos curtas-metragens: *Oscar, champion de tennis* (Oscar, campeão de tênis, 1932), de Jack Forrester, filme que parece ter desaparecido; *Gai dimanche* (Alegre domingo, 1935), de Jacques Berr e Tati; *Soigne ton gauche* (Sparring por um dia, 1936), de René Clément – onde encarna um boxeador franzino que, fugindo às regras, consegue derrotar seu parrudo adversário; *Retour à la terre* (Retorno à terra, 1938), que permaneceu inacabado; e no longa-metragem: *On demande une brute* (Exige-se um bruto, 1934), de Charles Barrois.

Com o advento da Segunda Guerra, Tati foi mobilizado como soldado. Esteve preso por uma noite em 1939 por falta de disciplina, e reza a lenda que o terror que sentiu fez seus cabelos embranquecerem na cela. Com a Ocupação da França, foi desmobilizado e retomou seus números no teatro, mas notado pelos alemães, estes o “convidaram” em 1943 para ir a Berlim alegrar as tropas nazistas. Foram dois espetáculos deprimentes, ao cabo dos quais ele empreendeu a fuga, com um companheiro do teatro, Henri Marquet.

Tati e Marquet retornaram a Paris, mas temendo a perseguição dos alemães, refugiaram-se no interior mais profundo, numa cidadezinha que localizaram no mapa como a mais central do território: Marembert. Em 1944, Tati se casou, mas permaneceu refugiado no campo até 1945. Depois da guerra, teve dois filhos e retornou ao cinema, como figurante, em dois filmes de Claude-Autant Lara: o Fantasma de Alain de Francigny, em *Sylvie et le fantôme* (Silvia e o fantasma, 1946), e um oficial, em *Le Diable au corps* (Adúltera, 1947).

O primeiro filme dirigido por Tati foi o divertido curta-metragem *L'École des facteurs* (Escola de carteiros, 1947), sobre os equívocos cômicos que ocorrem durante o treinamento de um grupo de carteiros. Seu personagem de ingênuo funcionário dos correios foi retomado e aperfeiçoado no primeiro longa-metragem que dirigiu: *Jour de fête* (Carrossel da esperança, 1949), uma visão poética da vida na província (que ele conheceu tão bem durante a guerra), perturbada pelas primeiras ventanias da modernidade.

Sainte-Sévère-sur-Indre prepara-se para um dia de festa. Uma vez por ano, uma feira traz, para aquela aldeia, atrações espantosas, como o cinema ambulante. Numa de suas projeções, todos assistem, fascinados, a um documentário sobre os correios norte-americanos, com seu serviço postal eficiente, graças a mecanismos automáticos e recursos espetaculares, que incluem o emprego de trens velozes e aviões a jato. François (Tati), o carteiro local, aceita o desafio da modernidade e decide colocar o método americano em prática na aldeia, acelerando sua entrega de cartas.

Antes, ele se locomovia preguiçosamente em sua bicicleta, entregando as cartas como se passeasse pelo campo, ajudando os moradores em suas tarefas cotidianas, conversando com cada conhecido, brincando com as crianças. Esse estilo de vida atrasado, primitivo, estava superado. Frustrado com seu método ineficiente de trabalho, François passa a imitar o carteiro americano: faz da bicicleta um veículo a jato, automatiza o serviço enquanto pedala, não tem mais tempo para conversinhas à toa: ele

se torna uma máquina a serviço dos correios! Com isso ele só consegue causar desastres. Na sequência da festa na aldeia, contudo, a poesia retorna, com guirlandas, bandeirinhas e balões.

Tati pintou de cinza as casas da cidade e pediu aos habitantes de Sainte-Sévère-sur-Indre que se vestissem de preto para dar à aldeia uma aparência triste, pois ela só ficaria colorida durante a quermesse. O filme foi rodado com duas câmeras, uma delas com película colorida. Poucos filmes coloridos haviam sido realizados na França. Tati experimentava ainda um obscuro processo de película em cores chamado Thomson, que não teria futuro. A segunda câmara rodava em preto-e-branco apenas por segurança. Como o laboratório do empresário responsável pelo processo não conseguiu revelar a versão colorida da maneira que Tati desejava, ele acabou lançando a versão em preto-e-branco.

Jour de fête foi mesmo assim um sucesso. Surgiram então muitas novas propostas de produções baseadas nas gags e personagens do filme, mas Tati recusou todas elas, pois não queria repetir-se em “continuações” e sim permanecer fiel a si mesmo, aperfeiçoando-se sempre. Depois de um ano em busca da praia ideal para as locações de seu novo filme, Tati rodou *Les Vacances de Monsieur Hulot* (As férias de M. Hulot, 1953) em Saint-Marc-sur Mer. Foi neste filme que Tati adotou o visual característico do personagem com o qual seria desde então identificado: surgiu então o Monsieur Hulot.

Hulot, nome que evoca Charlot, o Carlitos, tal como é chamado na França, é um senhor alto, desajeitado, de pouca prosa, sempre de cachimbo, calças um pouco curtas, capa quadriculada, boné ou chapéu de feltro, gravata borboleta e guarda-chuva. Hulot é um homem comum, mas capaz de lançar um olhar crítico sobre o mundo moderno, não se deixando enfeitiçar pelos avanços tecnológicos: despreza os valores da moda, satiriza a estética dominante e caminha contra a corrente. *Les Vacances de Monsieur Hulot* foi um grande sucesso, sendo indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1953, tornando Tati conhecido em todo o mundo.

Em *Mon Oncle* (Meu tio, 1958), o Senhor Hulot retorna como empregado numa fábrica pelo cunhado, um industrial novo-rico, tornando-se uma peça estranha na engrenagem, emperrando seu funcionamento. Mais tarde, ele enfrentará o pesadelo da mecanização na casa “inteligente”, toda automatizada, de sua irmã embasbacada com as novidades. Ela ostenta seu *status* em cada recanto do lar, com uma decoração futurista,

grotesca e desconfortável. O sobrinho de Hulot sente mais simpatia pelo tio desajeitado e simples que por seus pais ciosos da opinião alheia.

O conflito de valores entre o divertido tio antiquado e os pais supostamente modernos é expresso através de *gags* visuais envolvendo a casa absurda: Hulot luta contra a bizarra fonte em forma de peixe; contra o arbusto de galhos tortos que ele tenta inutilmente nivelar depois de quebrar acidentalmente um deles; contra as pedras mal espaçadas no meio do jardim, difíceis de serem escaladas, e sobre as quais todos devem andar; contra o irritante interfone que nem sempre funciona a contento; contra as janelas redondas, que dão à fachada da casa a fantástica aparência de um rosto humano suspeito.

Com as exigências de graça, comodidade e alegria de sua existência poética, Hulot coloca em xeque os valores adquiridos pelos donos do lar moderno. Eles sacrificam o verdadeiro bem-estar às convenções sociais, fingindo uma vida harmoniosa dentro de um espaço racionalizado à maneira de uma fábrica, sem aconchego nem alma. Essa produção colorida de Tati foi um sucesso tão grande – o filme ganhou, entre outros prêmios, o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1959 – que um produtor propôs transformar o personagem de Hulot no protagonista de uma série de filmes. A ideia não agradou o cineasta, que ficou, desde então, apenas projetando seu próximo passo.

Após dez anos de planejamento e três anos de filmagem, Tati lançou sua obra-prima: *Playtime* (Tempo de diversão, 1967). O perfeccionismo do cineasta exigiu a construção de uma cidade inteira de concreto e vidro nos Bois de Vincennes. A produção utilizou 50.000 m³ de cimento, 4.000 m² de plástico, 3.200 m² de carpete e 1.200 m² de vidro para edificar ruas, praças, lojas, edifícios e até um aeroporto. Mais de cem operários trabalharam por cinco meses na edificação da cidade cenográfica que cobria 15.000 m². Nessa Tativille, os imóveis podiam ser deslocados à vontade, pois haviam sido montados sobre trilhos.

Em *Playtime*, o agora mais idoso Hulot enfrenta um grupo de turistas levado por uma agência de viagens a uma Paris moderna e irreconhecível. As *gags* atingem o clímax na inauguração de um restaurante que segue o último grito da moda, mas onde nada funciona. Em sua visão do mundo moderno, Tati revela como a tecnologia uniformizou as culturas, vencendo a humanidade pelos utensílios e instrumentos que ela supostamente criou para tornar a vida melhor. Não há mais esperança para os Hulots que tentam conservar algo de privado e humano na sociedade massificada e

automatizada, onde a beleza de uma coluna dórica foi transformada no *Kitsch* ultrajante de uma lata de lixo com pedal.

As primeiras imagens de *Playtime* introduzem o espectador num edifício ultramoderno e indefinido. No fundo, mulheres entre caixas de vidro que parecem vitrines vazias movimentam-se como manequins vivos. Em primeiro plano, uma senhora cochicha ao marido algumas instruções, denotando preocupação. Duas freiras atravessam o *hall* com hábitos que parecem bater asas. Uma funcionária troca as toalhas de um banheiro. Um homem de aparência cansada corta o silêncio com o estalar de suas chinelas. Uma mãe carrega sua criança num carrinho. Não resta dúvida: é a sala de espera de um hospital.

O clima de angústia já nos domina: aguardamos a chegada do médico, o diagnóstico impiedoso, o cortejo das enfermeiras solícitas, mas apressadas. Mas não: o que aparece, de repente, deslocando nossa percepção, é um grupo de alegres turistas americanas. Não estamos num grande hospital, mas no aeroporto de Orly! A semelhança dos espaços é sugerida pela morbidez da arquitetura moderna: uma estética hospitalar, asséptica, fria, inumana. Na visão de Tati, os aeroportos, os escritórios, os apartamentos, os locais de trabalho e de diversão não se diferenciam mais uns dos outros. Todos são caixas de vidro, de chão liso e paredes frias – grandes espaços vazios a gerar eco, estranheza, melancolia e angústia, como anteportas da morte.

Tati observa que o homem tornou-se prisioneiro de um poder universal invisível, que tende a reduzir tudo e todos a um padrão único. Os cartazes turísticos que seduzem os visitantes americanos em Paris oferecem de cada país, de cada continente, uma mesma imagem central: o arranha-céu de vidro.

A nova imagem turística do Brasil é um índio ao lado do arranha-céu de vidro. A nova imagem turística dos EUA é uma criança brincando de *cowboy* ao lado do arranha-céu de vidro. A nova imagem turística da Itália é a Torre de Pizza encolhida ao lado do arranha-céu de vidro. Todas as peculiaridades nacionais, aquilo que fazia o encanto de cada povo, sua arte própria e peculiar, suas irredutíveis diferenças ou, seja, sua *individualidade coletiva*, foram aplastadas pelo poder universal uniformizador da arquitetura moderna.

Os turistas americanos de *Playtime* só verão a Paris “eterna”, a Paris da Torre Eiffel, do Panthéon, da Madeleine, do Sacré Coeur, através de seus reflexos nas portas de vidro dos arranha-céus. E a jovem turista não conseguirá sequer fotografar uma barraca de flores, que sobrevive como um quisto de particularidade em meio à

uniformização total da cidade. A arquitetura moderna é o centro do novo poder equalizador, operando simultaneamente na Europa, nas Américas, na Ásia, na África. Sua tentação e objetivo é destruir não apenas as individualidades coletivas, como toda e qualquer individualidade. Desintegrados, os indivíduos tornam-se meros apêndices da arquitetura moderna, fantoches humanos dentro de caixas de vidro.

Hulot entra no inferno das caixas de vidro ao procurar o funcionário de um gigantesco arranha-céu nos arredores de Paris, parte de um conjunto de arranha-céus de vidro que circundam a velha cidade como um cinturão, desde o aeroporto de Orly. Ao longo do filme, Hulot enfrenta as estranhezas que a modernidade reserva aos “atrasados”: poltronas estofadas que afundam e espocam com ruídos desagradáveis, corredores infinitos, elevadores com painéis embutidos, painéis de controle eletrônicos, telefonistas com sorrisos de plástico rodopiando em cadeiras giratórias. Hulot deixa esse “pesadelo refrigerado” – na expressão de Henry Miller em seu belo ensaio sobre o *american way of life* – sem ter conseguido falar com o homem que procurava.

Errando o caminho no labirinto de vidro, Hulot chega a um salão de compras, onde os mais exóticos equipamentos são exibidos aos consumidores que desejam equipar seus lares com os últimos lançamentos do mercado: paredes à prova de som, escovões dotados de lâmpadas, óculos de lentes removíveis para se retocar a pintura dos olhos... Esgotado diante de tantos horrores, Hulot ainda encontra, à noite, um conhecido, que o leva a tomar um aperitivo em seu apartamento.

É quando Hulot testemunha a vida íntima dos novos fantoches sociais, que após uma jornada de trabalho nas caixas de vidro dos escritórios chegam a suas caixas de vidro particulares para relaxar assistindo à TV, a caixa de vidro por excelência. A câmera não penetra nos apartamentos, permanece do lado de fora registrando, do ponto de vista do pedestre, as ações dos personagens, sempre alheios ao movimento da rua.

Ao mesmo tempo, o ponto de vista da câmera coincide com a visão do espectador enquanto pedestre atônito, pois é o único “pedestre” que “para” para ver como se comportam os habitantes daqueles aquários. Os pedestres jamais voltam suas cabeças para *observá-los*, tal como o faz a câmera de Tati ou tal como normalmente o faríamos numa situação semelhante. Pedestres e moradores parecem dar a exibição pública da intimidade própria e alheia por algo de natural, que não merece sequer um olhar recíproco.

Com essa encenação brilhante Tati desloca nossa percepção. Por um momento acreditamos que as vidraças que substituem as paredes de concreto não passam de um

recurso técnico de filmagem. É como um “truque” para permitir ao espectador a exibição da intimidade dos personagens sem a necessidade de penetrar no ambiente. Um truque como nos palcos de maquete dos teatros de fantoches, nas paredes de papelão das casas de bonecas, nos cenários de estúdio quando a câmera passa de um ambiente a outro, sem que se corte a imagem, num efeito que engana a todos sem enganar ninguém.

Mas não. Tati cria aqui um universo inteiramente novo, uma distopia baseada na câmera fixa movimentando-se apenas de uma vidraça a outra, através de uma grua, permanecendo exterior à ação dos personagens: a posição da câmera sugere que os pedestres, que não tomam essas caixas de vidro por algo de escandaloso, são tantos outros fantoches, correndo para suas próprias caixas de vidro. Tanto os moradores (que não se sentem observados) quanto os pedestres (que de fato não os observam) estão perfeitamente adaptados à ausência de *interioridade*. As caixas de vidro aboliram a intimidade, convertendo os homens em aparências ocas. O que a câmera fixa de Tati encena, nesta longa sequência sem cortes, é a *catástrofe da essência humana*.

Tati prefigurou o horror consumido como normalidade no universo da TV: os famosos programas de *Big Brother*... Dentro das caixas de vidro, os moradores acomodam-se nos sofás para assistir à mesma programação transmitida por pelas caixas de vidro eletrônicas. Seus movimentos parecem estranhamente coordenados, seus gestos diferenciam-se apenas pela dessincronização ao longo do tempo no qual se realizam. Um após outro, cada morador liga seu aparelho, sintonizando o mesmo canal. Um *match* é transmitido. Os movimentos corporais dos telespectadores denotam irritação, aborrecimento. O programa os desagrada, mas eles não conseguem desligar o aparelho: assistem à partida quase por obrigação. Assim eles relaxam, desabotoam as camisas, tiram os sapatos, abandonam-se no sofá.

O relaxamento aborrecido dos trabalhadores que ascenderam ao *status* de nova classe média faz parte de um ritual coletivo de embrutecimento. Hulot deixa-se entreter por uma dessas famílias: seu amigo mostra-lhe, encantado, os horrores que são os objetos decorativos que ele adquiriu, como o grotesco abajur que se abre guardando cigarros. Mas quando a família ameaça Hulot com a exibição de um filme caseiro, o limite da tolerância é atingido e nosso herói escapa correndo do aquário. Não consegue, porém, encontrar os botões embutidos que fazem a porta de vidro da entrada abrir-se automaticamente. Ele permanece um bom tempo no *hall* escuro, até que o amigo, dando conta disso, liberta-o para a rua.

A cena final de *Playtime* é emblemática: o congestionamento a caminho do aeroporto faz os carros contornarem sem fim a praça redonda, compondo um carrossel de aparência alegre e colorida, mas do qual a humanidade motorizada não pode mais escapar. Esse humor corrosivo fez de *Playtime* um fracasso de público e de crítica. O filme só ganhou prêmios menores: o Grand Prix de l'Académie du Cinéma 1968; o dinamarquês Bodil de Melhor Filme Europeu 1969; o Prix d'Argent no Festival de Moscou 1969. Poucos entenderam a profundidade de *Playtime* como François Truffaut, que escreveu:

É um filme que vem de outro planeta onde se rodam filmes de maneira diferente. *Playtime* é talvez a Europa de 1968 filmada pelo primeiro cineasta marciano, pelo Louis Lumière deles! Pois ele vê o que não se vê mais e escuta o que não se escuta mais e filma de maneira diferente de nós (TRUFFAUT, 1969).

Com o fracasso de *Playtime*, Tati mergulhou em dívidas. E o cineasta, que sonhava em transformar sua Tativille – tão perfeita que nela até os semáforos funcionavam – num estúdio de cinema permanente para jovens diretores, foi obrigado a entregar aquela cidade mágica aos produtores, que simplesmente a destruíram. Isso não impediu o cineasta de declarar, mais tarde, que, com sua Tativille, ele inventou La Défense.

Tati apareceu no curta-metragem *Cours du soir* (Curso noturno, 1967), de Nicolas Ribowski, como um “professor de observação”, que tenta ensinar as técnicas da imitação do comportamento alheio a executivos que se esforçam em alcançar o sucesso. Tati não fez uma ponta em *Domicile conjugal* (Domicílio conjugal, 1970), de Truffaut: este cineasta apenas o homenageou; é outro ator que recria o personagem de Monsieur Hulot tentando, atrapalhado, pegar o trem numa estação aberta do metrô.

O comediante colocou, por fim, toda sua energia na realização de *Traffic* (As aventuras do senhor Hulot no tráfego louco, 1971). O novo manifesto de Tati era dirigido contra o ídolo supremo da sociedade industrial, o automóvel. O tema fora esboçado na imagem do carrossel de automóveis na cena final de *Playtime*. Essa imagem era agora explorada em todas as suas dimensões e levada até as últimas consequências.

O Senhor Hulot encarna o *designer* de um modesto fabricante de veículos. Tendo criado um trailer com várias inovações, ele decide levá-lo à Exposição Internacional do Automóvel de Amsterdã. Para isso, sobe à direção de seu “carro-

camping”. Ele é acompanhado por Maria, a jovem americana responsável pelas relações públicas da empresa, que o segue em seu pequeno carro esportivo, numa viagem constantemente interrompida por problemas mecânicos, falta de gasolina e complicações na fronteira.

Essa viagem a um salão de automóveis dá ensejo a comentários arrasadores sobre o comportamento dos motoristas nas estradas, suas manias e neuroses manifestadas no tráfego. São *gags* impagáveis a do cachorrinho aparentemente atropelado; a do desastre seguido pela ação da dona-de-casa que sai do carro ainda cambaleante e põe-se a varrer os cacos de vidro espalhados pela rodovia; a da simbiose revelada entre os automóveis e seus motoristas no congestionamento final sob a chuva.

Tati atuou num episódio da minissérie de TV, produzida em Belgrado, *Obraz uz obraz* (1972), praticamente invisível hoje. Seu ambicioso projeto de rodar *Don Quixote* com Federico Fellini não se materializou. O último filme finalizado por Tati foi *Parade* (1974), produção franco-sueca em *videoscope*, exibida apenas na TV francesa e em salas de arte. Monsieur Loyal (Tati) apresenta diferentes números cômicos e musicais num circo sueco. Ele faz números de mímica e convida o público a participar do espetáculo. Pintores que trabalham nos andaimes acabam por se misturar à alegria geral. Pia Colombo canta dois números emocionantes. Tati volta a dar vida aos números que praticava quando atuava no *music-hall*, e seu olhar crítico não deixa de registrar a fauna humana que se diverte com os números de circo, que vão do simplório ao genial.

O projeto de rodar *Confusion* (Confusão) em 1975, nos EUA, também não foi adiante, por falta de produtores interessados. Mas, apaixonado pelo futebol, Tati aceitou rodar um filme de encomenda: *Forza, Bastia* (1978). Era um pedido do amigo Gilberto Trigano, fundador do Clube Mediterrané e Presidente do clube italiano de futebol SC Bastia. O magnata desejava documentar a final da Copa Europa de Futebol, marcado pela decisiva partida entre seu time (de camisa azul e branca) e o mítico clube holandês PSV Eindhoven (de camisa vermelha) no Estádio Furiani, em abril de 1978.

A câmera de Tati captou a loucura que se apossou da ilha da Córsega no dia do jogo. Toda a população se converteu em torcida. Ao documentar essa torcida se preparando para o jogo, o filme mostra como a cidade se envolve num único movimento totalitário. Os fanáticos do Bastia vestem a camisa e agitam a bandeira do time como os fascistas vestiam os uniformes e agitavam as bandeiras do Partido. Um deles finca a bandeira do Bastia no alto da Igreja, demonstrando que, para ele, o time estava acima de Deus. É o dia de maior alegria dos fanáticos que lotam o estádio. Mas como se Deus se

revoltasse contra essa perversão do Sagrado, uma chuva terrível despenca. A partida é interrompida. Os fanáticos, porém, não desistem. Não querem deixar o estádio. O jogo não pode acabar! Os times fazem o que podem, patinando na grama enlameada, até que se torna impossível prosseguir. Sem entusiasmo, funcionários encarregados da limpeza entram em campo e tentam “varrer” a água do gramado. Mas esses “Anjos da Lama” de novo tipo não enaltecem a humanidade ao tentar salvar algo sem valor. São patéticos “Sísifos da Lama”, desempenhando um trabalho estúpido que resulta cômico.

Embora constitua um documento extraordinário, a reportagem de Tati foi considerada um fracasso e permaneceu inacabada. Graças à sua coerência e perfeccionismo, Tati acabou falido. Não se associou aos produtores tradicionais, recusando o sistema industrial de produção. Criticado por “perder tempo” durante as filmagens, respondeu: “Não se podem fabricar filmes como se fabricam pães”. Fez poucos filmes, mas jamais cedeu à vulgaridade. Nos últimos anos, Tati sentia-se fracassado e amargurado. Chegou a pedir à filha Sophie Tatischeff que, quando ele morresse, mandasse cremar seu corpo, depois colocasse as cinzas num saco e o jogasse no lixo. A 4 de novembro de 1982, em Paris, Tati morreu, aos 75 anos, de embolia pulmonar e esgotamento psíquico.

Pouco antes de morrer, Tati também pedira a Sophie que jogasse no lixo a caixa que continha sua primeira tentativa de filme colorido – *Jour de fête*. Teimosa como o pai, Sophie não se desfez do material. Olhou para a película contra a luz e não viu, de fato, cor alguma. Muitos anos depois, o fotógrafo François Edé descobriu o segredo do processo Thomson. Em 1998, o filme foi restaurado com as cores originais na sequência da quermesse. O colorido apareceu então em detalhes da fotografia em preto e branco, cores esmaecidas, tão poéticas como Tati as desejava, tendo justamente escolhido um processo primitivo de colorização para opor-se ao esplendor do technicolor americano. Esse colorido “primitivo” deu ao filme, na versão restaurada, uma qualidade única e maravilhosa.

Playtime tinha uma duração original de 155 minutos e fora filmado no formato 70 mm, mas acabou sendo lançado na França numa cópia em 35 mm, com sua duração reduzida para 113 minutos. Foi assim, tremendamente mutilada, que essa obra-prima circulou pelo mundo. A versão em DVD lançada nos EUA e no Brasil tem apenas 122 minutos. Somente em 1998 o filme foi relançado na França tal como Tati o concebera, preservando todos os detalhes de sua sutil comicidade: o formato 70 mm tornava a imagem quatro vezes maior que a do formato 35 mm.

Tati explicou o sentido exato da filmagem em 70 mm: “O efeito cômico depende de uma mudança de dimensão. O cômico de observação adquire assim o seu verdadeiro valor, sublinhado pela utilização da estereofonia que acrescenta, à *gag* visual, a *gag* sonora”. É uma verdade fácil de constatar. Assisti a *Playtime* pela primeira vez em vídeo: a maioria das *gags* escapou-me. Esperei quase vinte anos para viver, em 1998, a experiência estética completa e única de ver o filme na sua nova cópia em 70 mm, com Dolby estéreo, na minuciosa restauração realizada por François Edé.

O filme retornava nas mais perfeitas condições no mesmo cine L’Arlequin⁷⁸ que o lançara trinta anos antes, e que voltava a abrir suas portas: só em Paris milagres como este acontecem. Curioso incidente: L’Arlequin recebia o público sem que sua reforma tivesse sido inteiramente concluída. Tal como na impagável sequência do restaurante de *Playtime*, o cinema cheirava a tinta fresca e os pintores ainda raspavam as paredes do corredor enquanto os espectadores dirigiam-se às poltronas. Tudo tinha, como que de propósito para a ocasião, um aspecto de inauguração furtiva e improvisada.

No término da sessão, ao sair da sala, um senhor quase esmagou seu nariz contra uma coluna branca, que se fundia ao fundo da parede, pintada da mesma cor. E cheguei a ter medo de abrir as grandes portas de vidro da saída... É a magia de certos filmes: a vida os imita insidiosamente, e as imagens continuam, para além da sala escura, a transbordar para a realidade, transformada por seu irresistível poder de evocação.

Em 2002, as latas com os rolos de *Forza Bastia 78, ou l’île em fête* foram encontradas nos depósitos da Cinemateca da Córsega. O material bruto foi editado por Sophie. A filha do cineasta também foi a responsável pelo surgimento, em 2010, de um novo filme com a marca de seu pai: *L’illusioniste* (O mágico, 2010). Tati havia escrito, entre 1956 e 1959, um roteiro que não chegou a filmar e que acabou se transformando, ao passar das mãos de Sophie para as do talentoso animador Sylvain Chomet, o criador de *The Triplets of Belleville* (As bicicletas de Beleville, 2003), num sofisticado filme de animação.

O personagem é o próprio Tati, com seu verdadeiro nome, Tatischeff, convertido, porém, num mágico fracassado, que sobrevive viajando com contratos temporários em pequenos teatros. Na Escócia, Tatischeff encontra uma fã, Alice, empregada de um estabelecimento, e que o “adota” como pai, cozinhando para ele e limpando seu quarto. Pouco a pouco, a garota torna-se um peso para o mágico; ele tenta

⁷⁸ Extinto Cine Cosmos, especializado em filmes da antiga União Soviética, que sucedeu à Sala Jacques Tati, inaugurada em 1964, que por sua vez renovara um velho cinema criado em 1934.

livrar-se dela, foge do hotel, mas ela acaba por encontrá-lo. Ele tem de levá-la para toda parte, e o pouco dinheiro que ganha é gasto pela garota, uma ingênua e alienada consumista.

Em Edinburg, a audiência mostra-se pouco interessada nos números singelos e poéticos do mágico, que antecede um *show* de música *pop*. Ele se sente desprezado e humilhado. Já os músicos lotam o auditório e levam o público ao delírio: Tatischeff percebe que os tempos mudaram; agora, o que interessa às pessoas em geral, o que dá dinheiro e prestígio, é a loucura e a vulgaridade. Também Alice, seduzida pelo “país das maravilhas”, está mais interessada em ganhar presentes caros – vestidos, peles – que na arte do mágico, que parecia admirar quando a ele se ligou. Ela acaba se apaixonando, porém, por um jovem pobre, que a obrigará a ver a dureza de sua vida, sem lugar para o luxo.

Tati engavetara o roteiro porque achava o tema sério demais para um filme seu, preferindo rodar então *Playtime*. A amargura de seu personagem, tal como aparece na animação melancólica de Chomet, parece antever o fracasso de *Playtime* e os problemas financeiros que o cineasta sofreria em decorrência dessa catástrofe pessoal, como se Tati tivesse escrito esse roteiro no fim da vida, quando se tornou parecido com seu personagem. As únicas palavras do ilusionista no filme, quase sem diálogos – como em todos os filmes de Tati – são muito duras: “Na realidade, a mágica não existe.”.

Ou seja: a arte não se paga e talvez seja melhor não se dedicar a ela. O mundo moderno prefere consumir o *Kitsch*, enriquecer “artistas” *pop* comprando em massa produções sem valor. Numa tal sociedade, os verdadeiros artistas estão condenados à pobreza. E se quiserem continuar vivendo não podem conceder-se nem mesmo uma pequena alegria. Todo prazer tem seu preço, e os pobres precisam pagá-lo com seu sangue. Uma existência cinzenta e triste é a única forma ética do verdadeiro artista viver sua pobreza, sufocando o encantamento que sente por tudo o que vê à sua volta. Só assim ele poderá evitar o inferno do endividamento. Mas até quando ele suportará viver assim?

Tati lia pouco, era mais um esportivo que um intelectual. Mesmo assim, ele conseguiu, como nenhum outro cineasta, plasmar em imagens o essencial da teoria crítica dos filósofos de Frankfurt. O crítico André Bazin observou: “Como todos os grandes cômicos, antes de nos fazer rir, Tati cria um universo”. De fato, em seu estilo elegante e detalhista, Tati não provoca o riso por acaso, mas através de enquadramentos

milimetricamente ajustados. Suas comédias são demolições exaustivamente planejadas, ensaiadas e executadas. O que elas demolem? Pura e simplesmente o mundo moderno.

Avesso à modernidade, Tati arrasou o turismo de massa e a arquitetura de aço e vidro da horrenda Paris de Georges Pompidou, Giscard D'Estaing, Jacques Chirac e François Mitterrand – estadistas que colaboraram para destruir a humanidade em seu centro vital. Crítico radical da sociedade industrial e de suas tecnologias que a todos engolfa e mistifica, Tati realizou suas demolições em silêncio, quase por acaso, como se não percebesse a extensão da catástrofe provocada, pela simples razão de ter conservado a lucidez num mundo convertido em hospício.

Herdeiro de Max Linder, Harold Lloyd, Charles Chaplin e Buster Keaton, Tati elevou a arte da pantomima a um novo patamar: na narrativa puramente visual de seus filmes, as falas são minimizadas ou transformadas em onomatopeias e a trilha sonora converte-se em um reservatório de *gags* auditivas, perfeitamente integradas às *gags* visuais, numa sofisticada concepção do cinema sonoro como cinema mudo.

Novas concepções dentro da nobre tradição da pantomima sempre renascem aqui e ali, com maior ou menor sucesso: a última delas foi *The Artist* (O artista, 2011), de Michel Hazanavicius. O filme reviveu a concepção do cinema sonoro como cinema mudo de Tati, numa nostálgica visita ao cinema silencioso no momento trágico de sua passagem ao falado. Com seu drama humano, não isento de magia e *glamour*, este pequeno filme mudo e sonoro conquistou o mundo já saturado das cores berrantes, das falas ocas e das técnicas exibicionistas das superproduções de Hollywood – e foi premiado por Hollywood com cinco Oscars, quase como uma compensação por seus excessos.

Filmografia: Jacques Tati diretor

Jour de Fête (Carrossel da Esperança, França, 1949, 79'). Direção: Jacques Tati. Produção: Cady Films / Fred Orain. Roteiro: Jacques Tati, Henri Marquet, René Wheeler. Câmera: Jacques Mercaton, Marcel Franchi. Música: Jean Yatove. Montagem: Marcel Moreau. Versão em inglês: Borrah Minnevitich, Arthur Mayer, Edward Kingsley. Com Jacques Tati (François, o carteiro), Paul Frankeur (Marcel, ajudante do circo), Guy Decomble (Roger, o dono do circo), Santa Relli (Velha senhora, mulher de Roger), Maine Vallée (Jeanette), Roger Rafal (Barbeiro), Beauvais (Proprietário do Café), Delcassan (Empresário do Cinema) e os habitantes de Sainte-Sévère-sur-Indre.

Prêmios: Melhor Roteiro no Festival de Veneza de 1949; *Grand Prix du Cinéma* de 1950.

Les Vacances de M. Hulot (As férias do Sr. Hulot, França, 1953, p&b, comédia). Direção: Jacques Tati. Com Jacques Tati, Lucien Frégis, Nathalie Pascaud, Micheline Rolla, Valentine Camax. Prêmios: Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Cannes de 1953; *Femina* de 1953; *Prix Louis Delluc* de 1953.

Mon Oncle (Meu tio, França, 1956, cor, comédia). Direção: Jacques Tati. Com Jacques Tati, Jean Pierre Zola, Adrienne Servantie, Lucien Frégis, Jean-François Martial. Prêmios: Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes de 1958, *New York Film Critic's Award*; Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1959.

Playtime (Playtime: Tempo de Diversão, França, 1967, 155', cor, comédia). Direção: Jacques Tati. Roteiro: Art Buchwald, Jacques Lagrange, Jacques Tati. Produção: Bernard Maurice, René Silvera. Música: Francis Lemarque. Fotografia: Jean Badal, Andréas Winding. Edição: Gérard Pollicand. Desenho de Produção: Eugène Roman. Música: James Campbell (composição dos temas africanos), François Rauber (regência), François Rauber (arranjos), Dave Stein (compositor da canção "Take My Hand"). Figurino: Jacques Cottin. Maquiagem: Serge Groffe, Igor Keldich, Janou Pottier. Produção Executiva: Michel Chauvin. Produção Executiva da Versão Restaurada: Pierre Da Silva, Dominique Welinski. Assistência de Direção: Akira Endo, Jean Lefebvre, Henri Marquet, Nicolas Ribowski, Marie-France Siegler. Arte: Henri Berger, Jacques Brizzio, Jacques D'Ovidio, Henri Ganser, Georges Houssaye, Guy Maugin, Théobald Meurisse, Robert Moussard, Jacques Paris, André Pierdel, Jacques Preisach, Maurice Sergent, René Ferracci (cartazes). Som: Danièle James, Maurice Laumain, Still: L. Castelli, André Dino, André Morain. Assistência de Câmera: F. Doszpoly, Georges Ferrière, Marcel Franchi, J. Monseigny, Paul Rodier, René Schneider. Assistência de Edição: Jean-François Gallaud, Denise Giton, Sophie Tatischeff. Sincronização: Claude Plouganou, Gilbert Pereira. Produção Executiva: Marc Goldstaub, Noel Mouton, Jacques Serres. Assistência de Produção: Bernard Grenet. Script: Sylvette Baudrot, Marie-Thérèse Cabon, Lucile Costa. Com Jacques Tati (Monsieur Hulot), Barbara Dennek (Jovem Turista), Rita Maiden (Companheira de Mr. Schultz), France Rumilly (Vendedora de Óculos), France Delahalle (Compradora no Shopping), Valérie Camille (Secretária de Mr. Lacs), Erika Dentzler (Mme. Giffard), Nicole Ray (Cantora), Yvette Ducreux, Nathalie Jem, Jacqueline Lecomte, Oliva Poli, Alice Field, Sophie Wennek, Evy Cavallaro, Laure Paillette, Colette Proust, Luce

Bonifassy, Ketty France, Eliane Firmin-Didot, Billy Kearns (Mr. Schultz), Tony Andal, Yves Barsacq (Amigo de Hulot), André Fouché (Gerente do Restaurante), Georges Montant (Mr. Giffard), Georges Faye (Arquiteto), John Abbey (Mr. Lacs), Reinhard Kolldehoff (Empresário Alemão), Michel Francini (Primeiro Garçon), Grégoire Katz (Vendedor Alemão), Jack Gauthier (O Guia), Henri Piccoli (Um Senhor Importante), Léon Doyen (Porteiro), François Viaur, Douglas Read, Bob Harley, Jacques Chauveau, Gilbert Reeb, Marc Monjou (Falso Hulot), Billy Bourbon, Madeleine Bouchez, James Campbell, Marie-Pierre Casey. VERSÃO RESTAURADA EM 2002 COM 122 MINUTOS. Direção: François Edé. Supervisão: Jean-René Failliot. Laboratório 70 mm: Véronique Failliot. Supervisão Digital: Pascal Laurent. Edição de Som: Camille Laurenti-Ede, Jean-Paul Loublier. Restauração de Som: Anne Louis, Jacques Maumont. Direção de Som: Gérard Menager. Gilbert Pereira. Efeitos Visuais: Gilles Gaillard. Apresentação: Jérôme Deschamps, Macha Makeïeff. Prêmios: *Grand Prix de l'Académie du Cinéma* de 1968; *Bodil* (Dinamarca) de Melhor Filme Europeu de 1969; *Prix d'Argent* no Festival de Moscou de 1969.

Traffic (As aventuras de Mr. Hulot no tráfego louco, França / Itália, 1971, 96', cor, comédia). Direção: Jacques Tati. Produção: Films Coron, Films Gibé, Selenia Cinematográfica, Robert Dorfmann. Roteiro: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Bert Haanstra. Fotografia: Eduard van der Enden, Marcel Weiss. Música: Charles Dumont (composição), Bernard Gérard (regência). Som: Alain Curvelier, Jean Nény, Ed Pelster. Edição: Maurice Laumain, Sophie Tatischeff, Jacques Tati. Edição de Som: Jean Nény. Desenho de Produção: Adrien De Rooy. Figurino: Jacques Esterel. Maquiagem: Gert Van Den Berg. Produção Executiva: Georges Laurent, Wim Lindner, Marcel Mossotti. Arte: Hugo Van Baren. Câmera: Christian Dupré, Paul Rodier, René Schneider, Peter Smaling, Anton van Munster. Assistência de Direção: Alain Fayner, Roberto Giandalia, Marie-France Siegler. Assistência de Edição: Patricia Nény, Claude Plouganou. Sincronização: Patrick Raynaud. Administração: Juliette Wuidart. Com Jacques Tati (Monsieur Hulot), Marcel Fraval (Motorista de Caminhão), Honoré Bostel (Diretor da ALTRA), François Maisongrosse (François), Tony Knepper (Mecânico), Maria Kimberly (Maria), Franco Ressel, Mario Zanuelli. Prêmios: *NBR Award* de Melhor Filme Estrangeiro do National Board of Review de 1971; *Premio Nazionale* (Itália) de 1972; *Outstanding Film of the Year* no Festival de Londres de 1972; *Coupe Valdotaie d'Or* (Itália) de 1972; *Kunniakirja Award* (Finlândia) de 1973.

Parade (Parada, França / Suécia, 1974, 89', cor, comédia, TV). Direção: Jacques Tati. Produção: Gray-Film / Sveriges Radio. Roteiro: Jacques Tati. Com Jacques Tati, Karl Kossmayer, Pierre Brama, Michèle Brabo, Pia Colombo, Johnny Lonn, Bertilo, Jan Swahn, Bertil Berglund, Moniqa Sunnerberg, Norman and Ladd Hall. Ganhou a Medalha de Ouro do Festival Infantil do Festival de Moscou de 1975.

Forza Bastia 79, ou l'île en fête (França, 1978-2002, 26', cor, doc). Direção: Jacques Tati, Sophie Tatischeff (finalização). Roteiro: Jacques Tati. Produção: Specta Films. Trilha: "Les Lions Bleus", de Maurice Colonna (M.L. Bassi / M. Colonna).

Jacques Tati roteirista e ator

Oscar, champion de tennis (Oscar, campeão de tênis, França, 1932, CM, p&b, comédia). Direção: Jack Forrester. Roteiro: Jacques Tati. Com Jacques Tati.

On demande une brute (Exige-se um bruto, França, 1934, 70', p&b, comédia). Direção: Charles Barrois. Assistência de Direção: René Clément. Roteiro: Jacques Tati, Alfred Sauvy. Com Hélène Pépée, Rhum, Jacques Tati.

Gai dimanche (Alegre domingo, França, 1935, 33', p&b, comédia). Direção: Jacques Berr, Jacques Tati. Produção: Atlantic Films. Roteiro: Jacques Tati, palhaço Rhum. Com Jacques Tati, Rhum.

Soigne ton gauche (Cuida da tua esquerda / Sparring por um dia, França, 1936, 13', p&b, comédia). Direção: René Clément. Roteiro: Jacques Tati, Jean-Marie Huard. Produção: Cady Films / Fred Orain. Música: Jean Yatove. Com Jacques Tati (Roger), Max Martel (Carteiro), Louis Robur (Robur), Cliville, J. Aurel, Champel, Van der Haegen.

Retour à la terre (Retorno à terra, França, 1938, CM, p&b, comédia, p&b, comédia, p&b, comédia, p&b, comédia). Roteiro: Jacques Tati. Com Jacques Tati. Inacabado.

Sylvie et le Fantôme (Sylvie e o fantasma, França, 1946, 90', p&b, comédia). Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro: Jean Aurenche, a partir da peça de Alfred Adam. Com Odette Joyeux (Sylvie), François Périer (Ramure, o Vigarista), Pierre Larquey (Barão Eduard), Claude Marcy (Condessa das Virtudes), Jean Desailly (Frederick), Paul Demange (Conselheiro), Marguerite Cassan (Marthe), Rognoni (Damas), Lise Topart, Gabrielle Fontan (Mariette), Anne-Marie Paillard, François Paillard, Pierre Houssier, Michel Houssier, Jacques Tati (Fantasma de Alain de Francigny).

Le Diable au corps (Adúltera, França, 1947, 100', p&b, drama). Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro: Jean Aurenche e Pierre Bost, a partir da novela de Raymond Radiguet. Com Micheline Presle (Marthe Grangier), Gérard Philipe (François Jaubert), Denise Grey (Madame Grangier), Jean Debucourt (Monsieur Jaubert), Palau (Monsieur Marin), Jean Lara (Jacques Lacombe), Michel François (René), Richard Francoeur (Hoteleiro), Max Maxudian (Inspetor da Escola), Germaine Ledoyen (Madame Jaubert), Jeanne Pérez (Madame Marin), Jacques Tati (Oficial).

L'École des Facteurs (Escola de carteiros, França, 1947, 18', p&b, comédia). Direção, Roteiro: Jacques Tati. Produção: Cady Films / Fred Orain. Assistência de Direção: Henri Marquet. Câmera: Louis Félix. Música: Jean Yatove. Prêmio Max Linder de Melhor Comédia de Curta-Metragem 1949.

Cours du Soir (Curso Noturno, França, 1967, 30', cor, comédia). Direção: Nicolas Ribowski. Produção: Specta Films. Roteiro: Jacques Tati. Câmera: Jean Badal. Música: Léo Petit. Com Jacques Tati, Marc Monjou.

Baisers Volés (Beijos roubados, França, 1968, cor, romance). Direção: François Truffaut. *Cameo-role*: Jacques Tati (Monsieur Hulot).

Obraz uz obraz /Episódio 1.5 (Iugoslávia, 1972, cor, comédia, série de TV). Direção: Zdravko Sotra. Roteiro: Predrag Perisic, Ljubivoje Rsumovic. Com Milena Dravic (Milena), Dragan Nikolic (Dragan), Nada Knezevic (Nada), Leo Martin (Leo), Miodrag 'Ckalja' Petrovic (Ckalja), Ljubivoje Rsumovic (Rsum), Ljubisa Samardzic (Smoki), Krunoslav 'Kico' Slabinac (Kico), Jacques Tati (Zak Tati).

L'illusioniste (O mágico, França, 2010, cor, animação). Direção: Sylvain Chomet. Roteiro: Jacques Tati.

Filmes sobre Jacques Tati

Tati sur les pas de M. Hulot (França, 1998, p&b e cor, doc). Direção: Sophie Tatischeff.

Au-delà de 'Playtime' (França, 2002, cor, doc). Direção: Jérôme Javelle.

REFERÊNCIAS

BELLOS, David. *Jacques Tati. His Life and Art*. New York: The Harvill Press, 1999.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *As Férias do Sr. Hulot* (romance a partir do filme).

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Meu Tio* (romance a partir do filme).

DONDEY, Marc. *Tati*. Paris: Ramsay Cinema, 1989.

LUCAS, Meize Regina de Lucena, *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume/ Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos, 1998.

MADDOCK, Brent. *Die Filme von Jacques Tati*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1977.

NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG / mídia@rte, 1999, p. 79-87.

POLISSEMIAS ESTÉTICAS NO FILME *IMAGENS DE PALERMO*, DE WIM WENDERS⁷⁹

Renata Aguiar RODRIGUES
renata_rar@yahoo.com.br

Simone de Oliveira MOURA
simoneoliver2@hotmail.com

Polissemias da imagem

O presente texto faz uma análise do filme *Imagens de Palermo*, do cineasta alemão Wim Wenders, utilizando-se de uma leitura semiótica, na qual são estabelecidas relações sógnicas, filosóficas e estéticas com os filmes *O Sétimo Selo*, do diretor sueco Ingmar Bergman, e *Blow up – depois daquele beijo*, do italiano Michelangelo Antonioni. O texto identifica os aspectos formais de citação dos dois últimos filmes pelo primeiro, enfocando as aproximações e distanciamentos entre eles; suas características surrealistas e as temáticas tratadas, tais como o invisível, a morte, o tempo, o estatuto da fotografia e o real. Para tal, parte-se da tríade intersemiótica proposta por Lúcia Santaella e sugere-se algumas reflexões sobre a perda da aura e a figura do *flâneur* segundo Walter Benjamin. Diante disso, percebe-se o filme *Imagens de Palermo* como elemento propulsor de questionamentos quanto ao caráter identitário multifacetado do fotógrafo e da fotografia na sociedade contemporânea.

A familiaridade que as imagens nos propõem na contemporaneidade desviam nossa atenção para o fato de serem imagens técnicas e não o real em si, “[...] a existência das imagens não tem nada de natural nem estas possuem algum tipo de vínculo básico com a realidade.” (DOMÈNECH, 2011, p. 11), são o ponto de vista de uma ou mais pessoas, uma versão, uma elaboração da realidade.

Estar em contato diário com uma quantidade incalculável de imagens nos torna cada vez mais condicionados a ver sem enxergar, sem deter o olhar com vagar e desprendimento. O que está ali posto é o há para ser visto? Do que trata uma imagem? Quantos sentidos pode conter uma imagem? Por meio da Semiótica podemos extrair alguns significados possíveis das imagens: lê-las, interpretá-las, podemos embarcar em uma busca inebriante por sentido e significação.

⁷⁹ Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Dr. Joel Cardoso e Dra Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

Apesar de sua aparência superficial denotar fácil compreensão, as imagens são “lugares complexos nos quais se reúne o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico, e nos quais, portanto, iniciam-se constelações de significados que é possível perseguir indefinidamente no sentido do sujeito ou do social”. (DOMÈNECH, 2011, p. 8)

Assim, as imagens, indo além de seu caráter denotativo, daquilo que está posto aos sentidos, são capazes de criar signos conotativos, formas imaginativas e especulativas que se desenvolvem para além delas mesmas. No audiovisual, em especial no cinema, o signo apresenta-se de forma híbrida e, portanto, a maneira de interpretá-lo deve considerar o modo pelo qual se organiza e se compõe o signo fílmico.

Análise Fílmica

Partindo da tríade intersemiótica proposta por Lúcia Santaella (2005), fundamentada na *sintaxe* (correspondente ao sonoro), na *forma* (relacionada à lógica visual) e no *discurso* (representado pelo verbal), analisaremos a seguir o filme *Imagens de Palermo*, do cineasta alemão Wim Wenders.

A *sintaxe* no signo cinematográfico é constituída pela composição de elementos dentro dos planos, que, na sequência fílmica, darão *forma* ao projeto, gerando ação e drama. A partir desta configuração entre *sintaxe* e *forma* se constitui a narrativa que na montagem forma o *discurso*, o argumento do filme.

Em *Imagens de Palermo*, o enredo, um conjunto de fatos interligados que dão fundamentação a ação do filme, mostra o momento de crise existencial do fotógrafo Finn que, na situação inicial, leva uma vida agitada, proeminente e dorme pouco, dividido entre seu trabalho como fotógrafo de moda e de arte, tendo esta e aquela como antagônicas. A quebra ocorre quando Finn decide viajar para refazer uma sessão de fotos, mas acaba embarcando em uma viagem épica em busca de si mesmo.

O conflito se estabelece quando o fotógrafo passa a ser perseguido por um atirador de flechas misterioso. O clímax surge no momento que Finn se depara com o atirador de flechas: personificação da morte e com ela dialoga sobre o sentido da vida, criando paralelos com a fotografia, reforçando a visão antagônica cartesiana proposta no filme através da exaltação das dicotomias, como claro e escuro, positivo e negativo, vida e morte.

No epílogo – solução do conflito – a Morte concede uma chance a mais à personagem principal de rever seu posicionamento diante da vida e faz com que Finn

perceba que o conflito dual vivido faz-se necessário, pois a valoração da vida só existe diante da inevitabilidade da morte.

O diretor do filme *Imagens de Palermo*, Wim Wenders, discute de forma recorrente em seus filmes as angústias e medos da alma humana. O cineasta nascido em 1945 na cidade alemã de Dusseldorf, é precursor de personagens em constante crise existencial e de trajetória incerta e tornou-se um expoente do Novo Cinema Alemão – movimento surgido na década de 1970 que, assim como a *Nouvelle Vague*, se colocava em oposição ao cinema comercial de entretenimento e assinalava transgressões na construção formal, estilística e narrativa dos filmes.

Conhecido por explorar o estilo dos *road movies*, Wim Wenders utiliza a estrada como um termo metafísico, um estado mental para o qual é preciso estar mais aberto e curioso. “Você pode estar *on the road* à bordo de um navio ou avião” (CINEMA, 2008). É o que acontece em *Imagens de Palermo*, onde o fotógrafo Finn viaja de Dusseldorf, na Alemanha, para Palermo, na Itália, e se confronta com seus questionamentos existenciais.

No filme, a personagem principal se vê confrontada com a passagem do tempo e se questiona, inconscientemente, sobre a morte. A crise existencial, deflagrada por uma persistente insônia, permeada por curtos períodos de sono perturbado e pesadelos ininteligíveis com imagens sombrias, deixa a personagem confusa sobre o que seria sonho e realidade. Confusão esta transportada ao espectador que, levado pelo uso de um estilo surrealista nas imagens naturalistas de Wenders, distorce o julgamento das passagens de sonhos à realidade e vice-versa, equiparando o espectador ao personagem em angústia e questionamento.

A morte é comparada ao negativo da fotografia, tratada como reverso das coisas metafísicas, assim, na fala da personagem Morte (interpretada pelo ator Dennis Hopper): “o medo da morte é o medo da vida” (IMAGENS, 2009), o que se percebe é o discurso do diretor, que em tom purista, tenta transmitir a ideia cartesiana dual, estabelecida na lógica do filme pelas oposições da luz pela escuridão, da vida pela morte, fazendo ainda uma crítica a imagem digital, julgando que esta “é um convite a manipulação” (IMAGENS, 2009) e alegando a perda da essência na tentativa de recriação da realidade pelo fotógrafo.

Outra questão recorrente na obra de Wenders e presente em *Imagens de Palermo* é a crença no invisível, seja este representado por sentimentos, conceitos ou entidades. Na cena em que o fotógrafo questiona seu par romântico sobre o invisível e a

personagem feminina afirma acreditar apenas em coisas que não podem ser vistas, fica latente a temática que é aprofundada quando a personagem principal se dá conta de que toda a sua crise tem se baseado na percepção e conflito com o invisível. Os sonhos, os problemas e os conflitos, são todos invisíveis, existindo apenas na mente confusa e exaurida do fotógrafo que por uma manifestação do seu inconsciente se vê perseguido e acuado por um medo, que é seu - e também invisível. Assim o conceito de invisível se configura, não como o irreal, mas apenas como aquilo que não podemos ver, contrastando justamente a idéia da fotografia – criadora de ficcionalidades – com a do invisível – representativa de verdades.

Apesar da temática instigante e das discussões profundas sobre a existência humana, o filme *Imagens de Palermo* sofre de uma superficialidade dramática nos momentos finais, que não o deixa completar sua vocação para uma grande obra cinematográfica. Usando as palavras de Truffaut, podemos dizer que se trata de um “grande filme doente” que:

[...] nada mais é do que uma obra-prima abortada, um empreendimento ambicioso que sofreu erros de percurso: um belo roteiro infilmável, um elenco inadequado, uma filmagem envenenada pelo ódio ou ofuscada pelo amor, uma defasagem grande demais entre intenção e execução, um projeto que vai se afundando sorrateiramente ou sofrendo uma exaltação ilusória. Evidentemente, essa noção de “grande filme doente” só pode ser aplicada a excelentes diretores, aqueles que demonstraram em outras circunstâncias ser capazes de atingir a perfeição (2004, p.224).

Desse ponto de vista, analisou-se que o filme se perde em intencionalidade e foco, quando o diretor insere na narrativa a personagem feminina como par romântico para suplantar a solidão e estranheza de Finn, passando a tangenciar a questão existencial colocada desde o início, tornando o filme mais aceitável para o grande público, porém se contrapondo as ideias que Wenders defende quanto ao cinema e ao próprio tom purista demonstrado no filme.

Relações com os filmes *O sétimo selo* e *Blow up* – depois daquele beijo

Em *Imagens de Palermo* é possível identificar claramente a referência ao filme *O sétimo selo* (1956), do diretor sueco Ingmar Bergman. Os dois filmes possuem cenas nas quais as personagens principais conversam com a personificação da morte e tentam barganhar a própria vida.

O *sétimo selo* se passa na Suécia do período medieval, devastada pela peste negra. O título do filme faz referência ao livro bíblico do Apocalipse ou Revelação. Nestas escrituras é dito que nas mãos de Deus existe um livro selado com sete selos e a abertura de cada um deles implicaria em grandes desastres para a humanidade, porém a abertura do último selo traria o fim dos tempos.

Do filme emanam a perda da fé e o medo da morte. Remetendo-se ao passado, Bergman trata de um sentimento próprio de seu tempo causado pelos recentes traumas da Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e a bomba atômica. Em *Imagens de Palermo*, o medo da morte perpassa a questão do indivíduo que, na contemporaneidade, vê na morte o fim da própria existência se contrapondo ao medo da morte por aniquilação do Juízo Final, perpassado pela religiosidade e conceito de Deus.

A relação com *Blow up* – *depois daquele beijo* (1966), de Michelangelo Antonioni, também se constrói de maneira referencial e explícita. O enredo de *Imagens de Palermo* possui diversas aproximações com o filme de Antonioni: a inquietude profissional e pessoal da personagem principal – o fotógrafo – expressa em contextos diferentes, a busca de resolução de conflitos existenciais, a atitude de *flâneur* e a perseguição da solução do mistério vivido.

O espírito do *flâneur* está presente em ambas as personagens. No caso de *Blow up*, está ligada à concepção baudelairiana em que o *flâneur* é a figura que vaga pela cidade num movimento contrário ao acelerado ritmo expansivo do urbano, buscando observá-la e captar seus personagens neste contexto citadino moderno. Já em *Imagens de Palermo*, o *flâneur* surge revisitado: o fotógrafo perambula em busca de imagens que parecem escorregar entre seus dedos, a cidade e seus personagens chegam a se esconder diante de sua câmera e ele se lança imerso na busca vã por um lugar de pertencimento, uma suposta identidade.

No filme *Blow up*, o fotógrafo de moda Thomas, personagem principal, vê-se irritado com as pessoas que o bajulam e as jovens modelos que o perseguem em seu estúdio fotográfico. O vazio existencial e uma vida sem sentido são alterados a partir do momento que ele fotografa um casal em um parque e, ao revelar a película fotográfica e fazer seguidas ampliações recortando a imagem em seus detalhes, mesmo com a intensa granulação das fotos em preto e branco, descobre o que acredita ser uma mão apontando uma arma entre os arbustos e um corpo caído na grama.

O momento que mais aproxima os dois filmes se dá nas cenas de ampliação das fotografias: no filme *Imagens de Palermo* com a imagem digital que registrou o

misterioso atirador de flechas, produzida por celular e ampliada no computador e no *Blow up* com as imagens analógicas feitas no parque, reveladoras de um suposto assassinato, e ampliadas em papel fotográfico no laboratório.

É a partir desse acelerado avanço dos diversos meios de reprodução técnica das imagens, que a noção de distanciamento e unicidade da obra, explicitados por Walter Benjamin (1955), esvaiu-se e, conseqüentemente, gerou a perda de sua aura. Aura esta que, com o advento da fotografia digital, deixa cada vez mais de existir. Neste sentido, Wim Wenders, aparentemente saudosista desta aura, maldiz a fotografia digital por meio da fala da Morte, legando a esta um caráter aleatório e sem essência.

Ambas as cenas enfatizam o caráter indicial da imagem fotográfica, “Essa necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação” (DUBOIS, 2001, p.79), o que faz as personagens confiarem na fotografia como prova do real. No entanto, não se pode olvidar que a fotografia cria ficcionalidades e engana os sentidos, Maria Teresa Bandeira de Mello ainda reforça que, “como a única imagem legítima é aquela que o olho percebe, o referente da fotografia não é mais o real em si, [...] mas um real já colocado em imagem pelo olho e captado como uma ‘impressão’ pelo sujeito”. (1998, p.34).

Assim os três filmes justapostos criam a possibilidade de leituras polissêmicas das estruturas formais fílmicas denotativas e conotativas sobre os elementos sógnicos presentes nas obras tratadas. Temas como a morte, o estatuto da fotografia, a perda da aura da obra de arte, a figura do *flâneur*, a fragmentação da identidade contemporânea, são explorados nos textos de forma correlacional.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Coleção Os Pensadores). v. XLVIII – Benjamin, Horkeimer, Adorno e Habermas.

BLOW up – depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido/Itália/EUA: Warner Home Video, 1966. 1 DVD (111 min).

CINEMA. *Metrópolis*. São Paulo: Tv Cultura, 23 de outubro de 2008. Programa de TV.

DOMÈNECH, Josep M. Català. *A forma do real. Introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaaios*. São Paulo: Papirus, 2001.

IMAGENS de Palermo. Direção: Wim Wenders. Alemanha: Senator, 2008. 1 DVD (104 min).

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Versátil Seleções, 1956. 1 DVD (95 min).

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NEVERS E HIROSHIMA: A ALINEARIDADE HÍBRIDA E TRÁGICA EM *HIROSHIMA, MON AMOUR*⁸⁰

Rodrigo Otávio Maroja BARATA

baratarod@gmail.com

A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos...Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos.

(Pasolini, 1981, pág. 196)

Eu vi tudo. Tudo. Também o hospital, eu o vi.(...) Como poderia evitar de vê-lo (...) Quatro vezes no museu em Hiroshima. Eu olhei as pessoas. Eu olhei eu mesma, pensativa, o ferro. O ferro queimado. O ferro quebrado, o ferro tornou-se vulnerável como a carne. (...) Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos. Pedras. Pedras queimadas. Pedras destruídas. Cabelos anônimos que as mulheres de Hiroshima encontravam inteiramente caídos pela manhã, ao acordar.

(Duras, 1959, p. 22-24)

Não é somente um plano ou uma série de planos que faz um diretor ser um *auteur*, é necessária uma completa sequência deles (Pasolini, 1981, pág. 239) e que esta sequência seja a união da técnica com a psicologia fílmicas. Em *Hiroshima, mon amour*, 1959, filme-poema de Alain Resnais, o suspiro é um único, o fôlego é um único, e o susto também o-é, um único e completo espanto fílmico feito na sequência fragmentada, porém e paradoxalmente inteira, das mais poéticas da história do cinema e da *Nouvelle Vague*. Um recorte da realidade, convertida semioticamente em índices e remas, é a reprodução ou transmutação da poesia escrita em poesia para os olhos e aos sentidos todos. E, também, uma fragmentação do desejo e do sofrimento.

⁸⁰ Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Dr. Joel Cardoso e Dr^a Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.



Foto 1: Fotograma de *Hiroshima, mon amour*.



Foto 2: Fotograma de *Hiroshima, mon amour*.



Foto3: Fotograma de *Hiroshima, mon amour*.

Se não existe em concreto o cinema, resta-nos o filme, obra palpável, ordeira na sua sequência de planos poéticos, com sucessividades fisiopsicológica, audiovisual e

espaçotemporal, assim inferimos em e de Pasolini (Pasolini, 1981, pág. 243/246); uma sequência de planos que perfazem um todo do concreto *Hiroshima, mon amour* o seguinte: primeiro, identificamo-nos sensitiva e emocionalmente com a dor, mote, *leitmotiv* do poema de Marguerite Duras (1914 –1996) e do poe-rema filme, de Resnais, convertido semioticamente do poema roteirizado, segundo a escritora: : “*Meu papel (...) é de traduzir elementos a partir dos quais A. Resnais realizará seu filme*” (DURAS, 1959, p. 20); ainda em primeira análise, acabamos por ser, numa fusão quase total – nunca plena, visto ser o filme tão-simplesmente a reprodução da realidade – os dois personagens-protagonistas e anônimos, numa relação física e psicológica (a fisiopsicologia); coincidentemente, há a decifração imediata de uma série de sensações audiovisuais (leia-se plano audiovisual) sinestésicas tão comuns à película – silêncios e vazios fazem-se também essenciais – no entanto, a aridez sonora que se funde/hibridiza à aridez visual e à de Hiroshima do pós-bombardeio dessa rosa atômica e de Nevers do “durante 2ª guerra” são o plano espaçotemporal de nosso *fremar* como imediatos leitores desse texto de amor à liberdade e ao mudo martírio.

Embora estivesse a analisar *Nuit et brouillard*, filme de 1955, de Alain Resnais, Truffat declarou a essência do cinema desse seu companheiro da *Nouvelle Vague*:

Partindo de documentos reais – fragmentos de cinejornais, fotografias e arquivos – e combinando-os com imagens filmadas por ele..., Alain Resnais nos dá uma lição de história, inegavelmente cruel mas merecida. É praticamente impossível falar desse filme com as palavras da crítica cinematográfica. Não se trata de documentário, denúncia ou poema, trata-se de uma meditação sobre o fenômeno mais importante do século XX (TRUFFAUT, 1990, pág. 337).

François Truffaut poderia muito bem estar decodificando *Hiroshima, mon amour*, um libelo em forma de poema, um documentário em forma de índice semiótico, um poema em forma de fragmentos documentais, uma ficção poética mimetizando a sequela do deserto da alma humana pós-ecatombe. Nada mais justo do que analisar um poema que se converteu em filme com uma linguagem híbrida entre o conotativo e o denotativo. Aí está, em essência, o cinema de Resnais, nestes dois mundos simbioticamente imbricados.

Descendente direto do filme noir norteamericano, com a tendência vanguardista e contestatória do jovem francês no ano de 1959, a Nouvelle Vague desponta com *Le Beau Serge* (Nas garras do Vício), filme francês de 1958, de Claude Chabrol. *Hiroshima, mon amour* é cria desta nova onda que invade o espírito rebelde, porém – e seria correto aqui estabelecer uma adversidade? – lírico de Resnais. O foco e referente deste filme estão no

psicológico dos personagens e na maneira trágica e inovadora, à época, do uso dos *flashbacks*. Alinearidade e nova concepção dos diálogos, como declarou Truffaut, em entrevista a Lucien Sand (*Jeune Cinéma*, nº 31, maio de 1968):

O mesmo acontece com a escolha dos assuntos. Nós realizamos filmes em que não acontece quase nada. Nem sangue, nem murros, nem dramas, nem violência, mas uma sequência de pequenos incidentes cotidianos que compõem a matéria do filme. O perigo, evidentemente, é de se criar uma nova moda ou de se ficar apenas olhando para o próprio umbigo (TRUFFAUT, 1990, pág.47).

O filme de Resnais utiliza-se de dois fatos de abrangência universal, o bombardeio de Hiroshima e a 2ª Grande Guerra (vista pelos olhos de uma ingênua adolescente francesa) como panos de fundo para narrar e refletir – veja-se aí também a hibridização de linguagens – acerca do amor e da dor, anônimos, dos personagens, mas também de muito do cada um dos leitores do poema-filme e de nossas intransigências.

Em *Hiroshima, mon amour* não há redenção. As feridas estão expostas, os protagonistas estão em um abismo de desencantamento, por sinal o deslumbramento, que pode ser lido como uma espécie de estado de transe é o sentimento erigido ao longo do filme com força quase estoica pelos diálogos cheios de repetições e de entrelinhas, repleto de ardis linguísticos, que em filme podem e se transformam em ícones, símbolos e índices, todos em prol de uma questão: a dor une as pessoas? As identidades se fundem pela dor? Não há fronteiras quando se trata da dor?

François Truffaut declara que

Alain Resnais é o mais profissional dos cineastas franceses e também um dos raros que é realmente um artista. Há várias maneiras de elaborar um roteiro, várias maneiras de filmá-lo. É evidente que Resnais examina todas elas, faz sua escolha e domina sua empresa até o fim, ao passo que outros andam a esmo, constroem de qualquer maneira e filmam confusamente coisas confusas (TRUFFAUT, 1990, pág. 360).

Tudo está exatamente em seu lugar, no momento exato de transmitir um sentimento, ou uma recordação, ou uma dor; na realidade, o filme de Resnais é o confronto do amor com a morte. Não necessariamente a morte vulgar, ordinária, mas a metafórica ou até a metonímica, porque, em *Hiroshima, mon amour*, existe um sofrimento por contiguidade, por extensão do mal causado àqueles dois seres errantes que se amam, e à humanidade.

Esse Resnais reside na dicotomia nitchzeana, sob a égide dual de Apolo e de Dionísio, pois, decerto: ...”a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do

espírito apolíneo e do espírito dionisiaco” (NIETZSCHE, pág. 19, 2004). Tal dualismo é aquele que faz brotar como o homem protagonista, um indivíduo sisudo, arquiteto japonês, equilibrado e certo de sua força espartana, e este vem a se unir com uma atriz francesa, intempestiva e ardendo pelas saudades e frustrações trazidas em sua bagagem de Nevers até Hiroshima. Além das várias dicotomias e oxímoros que coabitam em sua plenitude na obra: amor versus morte; rigidez versus sensualismo; o global versus o ególatra; a aridez contra todos os sumos purulentos que explodem em desejo e dor nos momentos em que os dois amantes se deslizam e fazem amor quase numa simbiose corporal e sofredora das consequências da guerra (na qual se vê apenas um corpo fragmentado, frente às deformações do e provocadas pelo mundo). Ainda segundo Nietzsche:

Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra arte, comum aos dois, até que por fim, devido a um milagre metafísico da vontade helênica, os dois instintos se encontrem e se abracem para gerar a obra superior... (NIETZSCHE, p. 19, 2004).

Urge retomar o que disse Truffaut e alongá-lo, Alain Resnais é um artífice, possuidor de um minucioso olhar que dedilha a ópera poética da morte e do renascimento, da dor e do amor, da perda, de maneira a tornar a alinearidade um passo para o Drama.

Para Pasolini: “O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica” (PASOLINI, 1981, pág. 139). Os im-signos residem no mundo das memórias e dos sonhos. Em *Hiroshima, mon amour*, Resnais comprova ainda mais a dicotomia nietzscheana, ao extrair do caos imagético da simbologia e do universo infinito dos im-signos, a tradução poética da obra de Duras: silenciosamente e apelando para as repetições dos versos, por vezes sussurrados, dos personagens, vemos uma sucessão do horror, da aridez, da desesperança, do vazio existencial, da supressão do tempo (em toda guerra, o tempo parece suspender-se a si e a toda a humanidade), vemos ainda, o lirismo de *Nevers* na saudade da atriz, o amor idílico trocado entre ela e o oficial alemão e a, lá vem ela novamente, a dor, a impiedade humana, a tal guerra que rizomaticamente explode duas vidas distintas e de lugares muito distantes, de línguas distantes, de comportamentos díspares. Aí reside também a modernidade de Resnais ao

fragmentar sua narrativa e, ao mesmo tempo, mostrar essa fragmentação hibridizando-se entre Hiroshima e Nevers.

Exploreemos a transposição do poema verbo para o poema filme,

Mediatizado pelo som, o filme, ao se apropriar de um texto literário, deve tornar claro e transparente o confronto entre ambos os signos. Não deve pretender substituir o hipotexto, mas, ao contrário, pode (e até deve, por que não?) mostrar, para não se evidenciar redundante, pretensioso ou vazio, que é apenas mais uma entre outras possibilidades de leitura desse texto (SILVA, 2010, pág. 32).

Primeiro, faz-se urgente esclarecer que toda relação de hipertextualidade requer a criação de um texto a partir de outro pré-existente, este o hipotexto, ainda segundo Silva (SILVA, 2010, pág. 29). É esta relação que existe e co-existe em *Hiroshima, mon amour*, todavia por vias indiretas e sem nenhuma obviedade, o texto poético, por vezes, no filme, transforma-se em denotação pura, através das imagens de uma Hiroshima devastada. É a realidade sendo mimetizada pelos olhos de um esteta. Entendendo-se *mimesis* como algo que se deve relacionar com o prazer, o temor, o horror, na mais clara apreciação trágica da película, a *mimesis* ocasionando a *catarsis*, transbordando o filme de explosão sinestésica, e essa apropriando-se do espectador.

Além do quê, Resnais ao se apropriar e transpor do hipotexto de Duras para a película, o faz com genialidade, com a aridez da linguagem verbal durassiana, contribuindo para com a tragicidade universal e contraditoriamente íntima do texto original e do hipertexto, recriando e reinventando um outro poema para dialogar com o pré-existente, segundo Silva (SILVA, 2010, pág. 33). Não há nenhum valor de nulidade criativa ou ausência de um diálogo estético e dialético-semântico entre as duas obras que se fundiram. De acordo com Pasolini: “...a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética” (PASOLINI, 1981, pág.139), portanto há, sim, pontos em que os textos se encontram imediatamente (numa quase literalidade interacional crua) e, em outros, contrapõem-se, validando a transposição semântica como questão de autoria, de segunda autoria, ou mesmo, de primeira autoria, já que o filme, não necessariamente, é uma obra que respira sem ajuda de aparelhos.

No filme de Resnais, como na arte do amor, que é gerada no poder e dele sofre o seu inolvidável enigma, assim se apresenta a visão de Nevers diante da de Hiroshima dos 1º, 2º, 3º...15º dias, uma visão de renascimentos também inolvidáveis, gerada pelo poder da

destruição e da guerra. Margurite Duras declara que como suas lembranças da guerra sempre foram tão nítidas e vívidas, jamais escreveria sobre o tema, mas: “...se Hiroshima não me tivesse sido encomendado, eu tampouco teria escrito sobre Hiroshima, e, quando o fiz, vocês veem, pus diante da enorme quantidade de mortos de Hiroshima, a história da morte de um só amor inventado por mim” (DURAS, 1988, pág. 44/45) O mesmo amor que Nevers sofreu e que, nela, implodiu, em Hiroshima, cataclismou a esperança.

Segundo Pasolini (Pasolini, 1981, pág. 150): “O facto de não se sentir a câmara nos filmes destes autores significava que a língua aderira aos significados, pondo-se a seu serviço; em transparente à perfeição; não se sobrepunha aos factos, violentando-se através das loucas deformações semânticas...” Refere-se aos *auteurs*, cinema poesia, aquele que não precisa obrigatoriamente ter linearidade narrativa (não ausência do narrar), mas que não se apoia num esquema linear dramatúrgico, os dramas são sintomas, são remas, são fragmentos líricos deste filme de Resnais. No cinema de poesia, a câmara, segundo Pasolini, estava sempre imóvel, a enquadrar imagens de maneira normal e, acrescentando, pragmático-psicológicas, o espectador não a sente, a câmara. Isto é a poesia em essência do cinema que se quer metafórico. Pasolini diz ainda:

Com efeito o mesmo amor desmedido pela realidade, traduzido em termos linguísticos, faz-me ver o cinema como uma reprodução fluente da realidade, enquanto traduzido em termos expressivos, me fixa diante dos vários aspectos da realidade (um rosto, uma paisagem, um gesto, um objecto), como se estes fossem fixos e se encontrassem isolados no fluir do tempo (PASOLINI, 1981, pág. 188).

Vale esclarecer que os diálogos formam e reformam originalmente, sim, um poema de Marguerite Duras, e que os atores os recitam quase cantando-os, numa relação íntima com a musicalidade trágica dos poemas líricos da Antiguidade Clássica. Não há o Naturalismo no dizer, no ato de representar os personagens, eles são a própria poesia durassiana, encarnados, universalizantemente em seres anônimos. Este anonimato possibilita que o Drama, a Ação, os sentimentos catartizados, em *Hiroshima, mon amour*, sejam de âmbito impessoal, ela é Nevers; ele é Hiroshima. Ambos desembocam suas angústias e incertezas, e insolúveis questões nos sete afluentes do Rio Ota, o qual tão precisamente enche e vaza, tal qual eles, tão precisamente são os símbolos da dor íntima, subjetiva indireta de Resnais e de cada um dos espectadores.

REFERÊNCIAS

DURAS, Marguerite. *Hiroshima, mon amour*. Paris: Gallimard, 1959.

DURAS, Marguerite. *A Dor*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. *Os olhos verdes*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. Tradução Joaquim José de Faria. 12^a ed. São Paulo: Centauro, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvin Cooperativa Editora e Livreira, 1982.

SILVA, Joel Cardoso. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: INTERCOM, 2010.

TRUFFAUT, François. *Os Filmes da Minha Vida*. Tradução Vera Adami. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975.

TRUFFAUT, François. *O Cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain; Tradução de Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Referências das Imagens

<http://tbips.blogspot.com.br/2011/04/hiroshima-mon-amour.html> (acessado em 06/04/2012)

<http://arethehillsgoingtomarchoff.blogspot.com.br/2009/04/hiroshima-mon-amour-1959-film-by-alain.html> (acessado em 06/04/2012)

<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6814> (acessado em 06/04/2012)

PINA: UMA ANÁLISE DA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH RETRATADA NO CINEMA

Rosana Lobo Rosário
rosanaloborosario@hotmail.com

Marina Alves Mota
marinamota_arte@hotmail.com

Este artigo objetiva analisar o filme *Pina* (2011), de Wim Wenders, a partir do universo experimental e poético da dança-teatro de Pina Bausch, que desde 1973, quando assumiu a direção do Balé do Teatro de Wuppertal, se destacou como líder de uma corrente artística de nosso século: o *tanztheater*, ou dança-teatro. Abordaremos algumas características dos trabalhos coreográficos de Pina, bem como os aspectos cinematográficos utilizados pelo diretor Wim Wenders na produção desse filme.

O filme *Pina* (2011) do diretor Wim Wenders é uma homenagem a Pina Bausch⁸¹, coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora do balé *Tanztheater Wuppertal*, localizada em Wuppertal, na Alemanha. O filme, um longa-metragem, é classificado como documentário/musical. Trata-se de um recorte da obra de Pina pelo olhar estético de Wim Wenders, que assina também o roteiro original do longa. Exibido nas salas de cinema em sua versão 3D, o filme, ao fazer uso de tal tecnologia, permite ao espectador viver uma experiência singular e única do início ao final dando a textura ideal às obras coreográficas de Pina. Cada *frame*⁸² é capaz de transportar quem assiste para o universo de espectador e ao mesmo tempo de participante junto aos dançarinos, sentindo, sofrendo e experimentando os mais diversos estados emocionais, presentes nas coreografias da diretora, tais como alegria, tristeza, solidão, liberdade, vida e amor.

Intercalam-se depoimentos dos bailarinos e coreografias dançadas no palco do teatro e em várias locações da cidade de Wuppertal, cidade que durante 35 anos foi a casa e o centro da criatividade de Pina Bausch, onde a dança-teatro, ou *tanztheater*, se tornou uma das mais importantes correntes artísticas do nosso século.

⁸¹ Philippine Bausch, verdadeiro nome de Pina, nasceu em julho de 1940 em Solingen, e morreu de câncer, em Wuppertal no dia 30 de junho de 2009, dois dias antes do início das filmagens do documentário: *Pina*. Filha de proprietários de restaurantes, onde viviam ocupados no período pós-guerra, Pina desenvolveu uma forma de comunicação com o mundo através do olhar, passou a observar as pessoas, o ir e vir, o comportamento delas, despercebidas em suas facetas peculiares.

⁸² *Frame* é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual, é comum usar-se a palavra "frame" também como unidade de tempo. Neste caso, sua definição precisa depende do ritmo de projeção utilizada em cada sistema particular de filme ou vídeo.

A dança-teatro e Pina Bausch

O termo dança-teatro usado por Rudolf Laban servia para descrever a dança como uma arte independente de qualquer outra, baseada nas leis de harmoniosas formas espaciais. Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), no qual os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou simplesmente dançavam em silêncio. “A arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões corporais, incluindo o falar, a representação, a mímica, a dança e mesmo um acompanhamento musical” (LABAN, 1978, p.23)

Em relação ao conteúdo dança-teatro, Laban não foi muito específico, mas seu aluno, Kurt Jooss, expressava suas ideias acerca da relação entre conteúdo e forma de uma maneira bem clara. Kurt Jooss conheceu Laban nos anos 20. Foi membro da Cia. de Hamburgo e, anos depois, migrou para Essen, onde se tornou co-fundador e diretor de dança da Folkwang Schule. Seguiu os ideais de harmonia espacial e qualidade dinâmica de movimento de Laban e combinou música, dança e educação da fala, além de usar elementos do balé clássico.

Do ponto de vista pedagógico e coreográfico, Kurt Jooss formou dançarinos de acordo com sua concepção de dança-teatro. Desenvolvia temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo, precisão da estrutura forma e de produção. Jooss defendia a criação de peças de dança que incluíssem tanto uma forma e apresentação altamente técnica, quanto um conteúdo emocional, associando divertimento e arte.

Neste aspecto, destaca-se o trabalho de Pina Bausch, no qual combina seus estudos com Jooss na Escola Folkwang⁸³, a participação como solista na companhia dirigida pelo próprio Jooss, a Folkwangballet. Pina Bausch recebeu forte influência de Jooss com suas coreografias dramáticas, como *The Green Table*, o mais popular de todos os seus trabalhos, no qual ele retrata o tenso período entre as duas grandes guerras. Logo em seguida, Pina Bausch viaja para Nova Iorque para estudar na Juilliard School, tornando-se bailarina do Metropolitan Opera.

Em 1962 Bausch retorna à Alemanha e, a convite de Kurt Jooss, volta a integrar o *ballet* de Folkwang. Seis anos depois, cria a primeira coreografia para o grupo, chamada *Fragments* e, em 1969, Pina Bausch assume a direção artística da Folkwang.⁸⁴ No início dos

⁸³ Aos 15 anos de idade, Pina Bausch foi estudar *ballet* na Folkwang em Essen, no importante centro onde a dança moderna teve seus primeiros passos. A escola fundada em 1928 era dirigida por Kurt Jooss, que, por sua vez, foi aluno de Rudolf Laban.

⁸⁴ [...] Após se formar em 1958, ela viajou para Nova York com bolsa do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), para estudar na *Juilliard Scholl* como aluna especial. Lá torna-se bailarina do

anos 70 Pina Bausch causou uma revolução estilística na ópera de Wuppertal ao ser chamada para coreografar na companhia, que até então era de repertório clássico. Suas coreografias eram vistas como imagens de um verdadeiro pesadelo, defrontando-se com um período difícil em sua carreira e nem mesmo os bailarinos foram solidários a ela, insatisfeitos ameaçaram abandonar a montagem.

Perseverante, Pina desenvolveu e ensinou uma nova linguagem de composição cênica, expressiva e teatral. A busca por elementos do cotidiano, para criar cenas repletas de referências pessoais, eram trazidas pelos próprios bailarinos, transformando a obra de Pina Bausch tão essencial e expressiva, num cenário de experiências, sensações e formas. A universalidade de suas obras advém das relações e dos sentimentos humanos, a eterna e incontrolável sede de amor e a violenta rejeição a esse mesmo amor são vistas no palco como um espetáculo verdadeiro e instigante tal como a própria vida.

Entretanto, o olhar de Bausch também contempla os arredores; [...] “É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artístico propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos”⁸⁵. Dessa forma a coreógrafa ressalta a importância do contexto no qual o ser humano se localiza, se relaciona e dá valor à vida em comunidade – o eixo horizontal (CYPRIANO, 2005, p. 24).

Durante o processo de criação, os bailarinos relembram histórias, tocam naquilo que mais os amedronta, ou que traz alegria, lembrança, fantasias, culpas. O material colhido em temas previamente definidos é organizado em sequências, montado e remontado, cortado e enquadrado num procedimento quase cinematográfico. “[...] O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na plateia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz. (FERNANDES, 2007, p. 24).

Em suas coreografias percebe-se a liberdade extrema da pesquisa, o ritmo dos gestos que se repetem, movimentos automáticos e ao mesmo tempo repletos de sentidos. “Repetição é um método e um tema crucial na dança-teatro de Bausch. Através da repetição de movimentos e de palavras, Bausch parece confirmar e alterar as tradições da dança-teatro alemã, explorando a natureza da dança e do teatro e suas implicações psicológicas [...]. (FERNANDES, 2007, p.26).

Metropolitan Opera, sob direção de Antony Tudor. [...] Em 1962, a jovem bailarina retorna à Alemanha, a convite de Jooss, para integrar o balé da *Folkwang*. Seis anos depois cria sua primeira coreografia para o grupo – denominada *Fragment* – e, em 1969, torna-se diretora artística da companhia, após a aposentadoria de seu mestre (CYPRIANO, 2005, p. 25).

⁸⁵ BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 24.

Essas características são bastante retratadas no longa *Pina*. Nesse filme, o diretor usa os cenários das composições coreográficas de Pina Bausch, além de escolher lugares externos para os números de dança. Algumas dessas paisagens estão presentes no único longa-metragem dirigido por Pina: *O Lamento da Imperatriz* (1990).

A relação de Pina com o cinema tem dois outros momentos: no filme *Fale com Ela* (2002) de Pedro Almodóvar, com as imagens das coreografias *Mazurca Fogo* e *Café Müller*, esta última também visualizada no filme *Pina* e a participação da própria Pina Bausch como atriz no filme *E La Nave Va* (1985) de Fellini, no qual ela interpretava uma princesa cega.

PINA: DOS PALCOS PARA OS CINEMAS

O filme *Pina* traz um recorte realizado por Wim Wenders da obra de Pina Bausch. A estética do trabalho de Pina, sob o olhar de Wim Wenders, rende uma obra fílmica interessantíssima na qual a concepção estética do 3D proporciona uma tradução intersemiótica da dança única e primorosa.

“Para Pina, de todos nós que fizemos este filme juntos”, é a frase inicial do filme, seguida da imagem de Pina Bausch projetada no palco do teatro *Tanztheater Wuppertal*. Fica clara a ideia de que no filme não há uma preocupação cronológica nem interesse em contar detalhes biográficos sobre Pina. Trata-se, simplesmente, uma homenagem dos próprios bailarinos à coreógrafa alemã.

O filme começa com um grande plano geral da cidade de Wuppertal e, logo em seguida, nos transporta para dentro do teatro com um plano geral, mostrando a perspectiva da platéia. Com essa tomada, Wenders nos leva a assistir ao grande espetáculo que vai começar. O diretor optou por filmar trechos coreográficos dos dançarinos nas ruas e na natureza de Wuppertal, colocando-os nos espaços que inspiraram Pina e seu companheiro, o cenógrafo Rolf Borzik, na construção das obras coreográficas feitas para o teatro. Vale ressaltar que essa opção pode ser entendida também como uma referência ao trabalho de cineasta de Bausch realizado em *O Lamento da Imperatriz*.

A respeito da concepção de imagem, Wim Wenders (1994, p. 184-185) afirma que “O que ‘salva’ uma imagem é sua capacidade de contar uma história. No mundo inteiro corre-se o perigo de produzir imagens como se este fosse um fim em si mesmo. [...]” Logo, tanto as imagens de Wenders, como a dança de Pina, contam uma história, o primeiro através da imagem; a segunda, através do movimento que também é imagem.

Martins (1998) relata que Wim Wenders leva para o cinema características da pintura, utilizando a paisagem em sua integridade como tema: o envolvimento pessoal e,

sobretudo, o respeito ao tempo necessário para o espectador contemplar a paisagem e os *travellings* que descrevem as paisagens os quais permitem ao espectador ver algo nas brechas, envolvendo o tempo do olhar. Tais características são percebidas nas paisagens do filme *Pina*, no qual temos o *travelling* do monotrilha que permite a bela visão da paisagem urbana de Wuppertal.

Na primeira sequência do filme, surge uma bailarina, no centro do palco, segurando um acordeon. Ela, fio condutor da narrativa de todo o filme, descreve as sensações humanas durante as passagens das estações. Diz a personagem: “Em breve, regressará a Primavera. A erva a nascer. Depois, vem o Verão. A erva crescida. Sol. Depois vem o outono, as folhas caem. E, depois, o Inverno. Primavera...Verão...Outono...Inverno!” (PINA, 2011).

Em seguida, todos os bailarinos entram no palco, numa espécie de procissão, sugerindo as sensações das estações através de repetidos gestos⁸⁶. Estes bailarinos circulam por uma cortina branca, de tecido leve e suave, convidando também o espectador a transpassar junto com eles, nos apresentando a coreografia, o sentimento, a dança-teatro de Pina.

Cada montagem coreográfica é rica em singularidade, repleta de ternura e tensão que pulsam a partir dos pequenos gestos a dramaticidade humana, tantas vezes explorada e identificada, convertida semioticamente⁸⁷ em gesto⁸⁸ artístico. E é perceptível que, no cinema, este trabalho de Pina ganhou volume e expressão a partir da fotografia e montagem que esta linguagem proporcionou à dança. A respeito da dança no cinema, Deleuze diz que ela se situa na imagem-sonho, caracterizada por atingir um mistério no tempo, unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma subjetividade automática, pois o onírico é uma qualidade inerente à natureza da dança, uma vez que ela conduz ao universo dos sonhos pela composição dos impulsos rítmicos dos corpos dos bailarinos. “O dançarino ou o casal mantém uma individualidade enquanto fonte criadora do movimento. O que conta, porém é a maneira pela qual o gênio individual do dançarino, a subjetividade, passa de um elemento suprapessoal, a um movimento de mundo que a dança vai traçar” (DELEUZE, 2007, p.78).

⁸⁶ Ao longo deste artigo, irei abordar sobre estes “repetidos gestos”, como característica dos trabalhos de Pina Bausch.

⁸⁷ É o momento complexo da transfiguração simbólica que altera a recepção conceitual e prática dos objetos, em sua qualidade, é que o professor e autor do livro *A conversão semiótica na arte e na cultura* João Paes Loureiro (2007) denomina de conversão semiótica. Mais adiante, o autor afirma que “a história da arte pode ser compreendida como um imenso painel de conversões semióticas, isto é, da promoção de materiais e procedimentos não artísticos em arte [...]” (LOUREIRO, 2007, p. 18)

⁸⁸ Gesto, nas palavras do professor João Paes Loureiro (2007), é a forma de símbolo temporal que brota das mãos, do corpo e traz consigo uma delicadeza que não significa fragilidade, mas mantém permanente relação com a vida, pois a vida se revela gestualmente.

A primeira coreografia apresentada é *Sagração da Primavera*, peça cuja estreia se dá em 1975 com música de Stravinsky. É um clássico da companhia.

[...] A sagração da primavera (1975), com música de Igor Stravinsky, pode ser considerada o ápice dessa série, ao realizar uma síntese original entre a tradição alemã e o modernismo americano. O espetáculo é encenado num palco coberto de terra, o que faz com que os bailarinos terminem a apresentação contaminados pelo cenário (CYPRIANO, 2005, p. 29).

Nesta primeira coreografia, percebe-se uma das principais características das obras de Pina: o palco repleto de elementos cênicos, nesse caso, de terra, dando a sensação que o palco não é palco, e sim o próprio chão que se pisa. Os movimentos são leves e precisos, o que acaba mostrando a experiência da liberdade, do aprisionamento, da repetição e da inquietação da angústia humana moderna. Nas coreografias, o uso desses elementos serve para observar como interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos.

A concepção de cenários orgânicos foi do cenógrafo, fotógrafo e figurinista Rolf Borzid, falecido em 1980. Borzid estudou em Essen com Pina, e foi seu companheiro durante dez anos com quem teve um filho, também chamado Rolf.

Juntos, Bausch e Borzid criaram doze peças para o Tanztheater Wuppertal, entre elas *A Sagração da Primavera*, com o palco coberto de terra, marco cenográfico do grupo. *Café Müller* (1978) e *Árias* (1979), a peça predileta de Pina, com o palco coberto de água, cujo tema central é a relação de uma bailarina com um hipopótamo – uma metáfora da incomunicabilidade nas relações humanas, resultante de sua pesquisa sobre subjetividade [...] (CYPRIANO, 2005, p. 29-30).

Assim como *Sagração da Primavera*, as coreografias *Café Müller* (1978) e *Arien* (1979) também são apresentadas no filme. *Arien* (Árias) é, no filme, também lembrado com a participação da bailarina Jo Ann Endicott, uma das mais expressivas dançarinas, que aparece em uma imagem dentro de um rio com um hipopótamo. *Café Müller*⁸⁹, uma metáfora sobre a solidão, que, apesar de toda a densidade dramática que carrega, é um dos espetáculos mais populares da coreógrafa, e surpreende por utilizar várias cadeiras⁹⁰ espalhadas pelo palco.

⁸⁹ Em *Pina*, a protagonista aparece dançando esta peça através de registros da própria companhia, como também nos é apresentada a montagem que o grupo fez especialmente para as gravações do longa-metragem. Além disso, os bailarinos Dominique Mercy e Malou Airaud aparecem observando uma maquete de *Café Müller* lembrando o contexto da criação.

⁹⁰ O uso de objetos na dança moderna, assim como na dança contemporânea, serve para dialogar com quem dança, transformando em um rico campo para ser explorado e desenvolvido em cena. Tal objeto pode se configurar em um obstáculo, no qual dificulta o seu uso, agregando inclusive o fator de risco ao intérprete, como também possibilita o uso nas mais diversas maneiras produzindo assim metáforas infinitas.

O uso de materiais reais e muitas vezes orgânicos sobre o chão do palco, como água, terra, assemelha-se aos trabalhos interativos dos anos sessenta, mas em uma maior escala de produção. [...] Dançarinos movem-se com dificuldade sobre aqueles elementos ou mesmo por entre objetos urbanos, como blocos de um muro aos pedaços (Palermo Palermo, 1989), cadeiras e mesas (Café Muller, 1978) entre outros [...] (FERNANDES, 2007, p. 24-26).

No filme *Pina*, Café Müller tem suas imagens intercaladas com trechos do filme de Pedro Almodóvar *Fale com Ela*, que mostra a própria Pina Bausch contracenando. É um dos poucos e raros momentos em que a protagonista está presente na construção fílmica de Wenders, tendo as demais aparições somente nos registros de ensaios da Cia. Embora Pina não apareça nas imagens em 3D, a sua presença, de acordo com o conceito de imagem-tempo de Deleuze, está sempre lá: ela se converte em imagem-cristal “pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros” (Deleuze, 2007, p.100). Não a vemos, mas ela está sempre lá, no discurso dos bailarinos, nas coreografias, nas diversas locações de Wuppertal, num plano de imanência.

O discurso do filme e sua forma trazem o que Eisenstein chama de *pathos*, elemento que se revela fundamental para a constituição do que ele denomina de “princípio de qualidade orgânica”, na composição da obra de arte. O *pathos* evidencia seu efeito quando o espectador é levado a pular em sua cadeira; a tombar quando está de pé; a aplaudir; a berrar. Quando seus olhos são movidos a brilhar de satisfação, ou seja – quando o espectador é forçado “a sair de si mesmo”. Pode-se afirmar que o efeito de uma obra de arte patética consiste no que quer que seja que “leve” o espectador ao êxtase, acionando-o emocionalmente. O filme *Pina* nos leva a estágios outros de sensações e reflexões a cada sequência.

Outro ponto peculiar do filme é que não existem entrevistas ou depoimentos diretos. Os únicos testemunhos surgem em *off*, com as imagens dos bailarinos como se estivessem pensando em Pina, ou pousando para uma foto. Após as reflexões sobre o trabalho, convívio, vida e a ausência da coreógrafa, segue-se a dança. Esses tributos individuais são apresentados nos palcos, ou em espaços urbanos - ruas, parques, rios – bem como espaços de concreto, de vidro, túnel, escadas rolantes, trem suspenso, montanhas, diversos pontos da cidade de Wuppertal, permitindo, assim, identificar a *diegese*⁹¹ do filme.

⁹¹ Diegese é um conceito de narratologia, estudos literários, dramáticos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Segundo Aguiar e Silva (2002) *apud* MOREIRA (2005), “Diegese trata-se de um termo usado por Gérard Genette para distinguir a história (diegese – o significado ou conteúdo narrativo), da narrativa propriamente dita (o significante enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo) e da narração (o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa). A

Na última década de vida, Pina Bausch dedicou-se ao que ela mesma chamava de residência artística, uma prática da companhia em que todos os envolvidos, tal como bailarinos, cenógrafos, fotógrafos e técnicos acompanhavam a coreógrafa em viagens específicas para realização de pesquisa de campo. Os bailarinos, que eram observadores, tornavam-se, ao mesmo tempo, elementos de interação cultural, fazendo contato direto com as comunidades, música, dança e costumes do local. Pina Bausch desvenda cada país do ponto de vista humano, descobrindo a vida em suas diferentes formas, como fonte de inspiração para os seus espetáculos.

As inspirações não partem apenas de seu elenco, que já possui configuração internacional, mas também do confronto com outras culturas. Por isso, Bausch insere-se em uma categoria de viajantes que usa a experiência do deslocamento como forma de conhecimento. Ela reflete sobre a alteridade a partir de uma experiência que requer envolvimento com o outro (CYPRIANO, 2005, p. 19).

Desse envolvimento com o outro, Pina Bausch desenvolve um repertório com conteúdo psicológico, no qual discorre sobre a condição humana, justapondo o gesto cotidiano ao gesto abstrato, reconstruindo, assim, simbolicamente, cenas a partir das experiências de vida dos dançarinos. “Pina era uma pintora. Questionava-nos constantemente. Era assim que nos transformava em cores, com que pintava seus quadros. Por exemplo, pedia “a lua”. Tentava representar a palavra com todo o meu corpo, para que ela pudesse ver a lua. (depoimento do atual diretor artístico da companhia, o dançarino francês Dominique Mercy, no filme *Pina*, 2011).

Nos espetáculos do *Tanztheater*, o interesse maior está no conteúdo psicológico e o que determinado gesto pode instigar. Ao ser colocado pela primeira vez o gesto, ele pode ser interpretado como uma expressão espontânea do bailarino, mas, a partir do momento que tal gesto é repetido, ele é exposto como um elemento estético.”[...] as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na plateia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas provocam uma constante transformação da dança-teatro dentro da linguagem Simbólica”. (FERNANDES, 2007, p. 28).

Pina Bausch pede aos seus bailarinos que demonstrem a forma como expressam desejos e sentimentos e, através da realização de laboratórios, faz com que cada um pratique determinados exercícios, tais como, copiar um tique de alguém, fazer algo de que têm vergonha, movimentar o membro do corpo que mais agrada, escrever o próprio nome através de movimento, entre outros. “Gestos são movimentos corporais realizados na vida

diegese não tem existência própria autônoma, só adquire existência através do discurso do narrador e assim essa existência é inseparável da natureza e dos caracteres técnicos desse discurso [...]” (AGUIAR E SILVA, 2002 *apud* MOREIRA, 2005, p. 32).

diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham uma função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados [...]” (FERNANDES, 2007, p. 28).

O gesto técnico, em muitos casos, é repetido até que ganhem uma significação social, crítica e também estética. Ao ser trazido ao palco, o gesto do cotidiano torna-se abstrato e, muitas vezes, não relacionado com sua função diária. “[...] Retirando do gesto a sua razão utilitária, sua função material de servir às atividades humanas, a dança o transforma em algo cuja função dominante é a expressão estética, convalidando com isso o seu processo de conversão semiótica”. (LOUREIRO, 2007, p. 52).

Pina agregou em seu corpo de dança bailarinos de várias nacionalidades como bem mostra o filme, usando ritmos próprios de cada cultura, como também os depoimentos oferecidos no idioma de seus integrantes. No corpo de baile, inclusive há uma bailarina brasileira de Minas Gerais, Regina Advento, que aparece em uma cena na qual ela salta em cadeiras sobre um campo gramado oferecendo a leveza do movimento à sua mestra: Pina.

Outra característica da pluralidade contida na obra de Pina é quanto ao uso das trilhas musicais utilizadas nas peças coreográficas, passando de Stravinsky ao Leãozinho de Caetano Veloso. Tudo reflexo da ilimitada criatividade dessa coreógrafa, capaz de transformar a cenografia - feita de terra, água, mesas e cadeiras – tão atuantes quanto os próprios dançarinos.

Os últimos trechos coreográficos apresentados no filme são do espetáculo *Vollmond* (2006) ou Lua Cheia, uma das últimas peças concebidas por Pina Bausch na qual transpõe todas as angústias e questionamentos em um palco submerso em água. Bausch coloca os dançarinos em meio de cascatas de água, oriundas do teto, de baldes e até mesmo da boca dos bailarinos. Aqui, as relações entre homem e mulher também é tema dominante.

Em seguida, os dançarinos da companhia aparecem numa espécie de deserto, realizando o mesmo gestual da procissão do início do filme: a imagem vai se transformando numa projeção, colocando o telespectador novamente na plateia do *Tanztheater*, caracterizando uma metalinguagem recorrente nos filmes de Wenders. Mais uma vez, são apresentadas imagens de Pina Bausch dançando ao som de *Os teus olhos* de Germano Rocha. A cortina sobe. A voz de Pina nos preenche: “Dancem, dancem, ou então, estamos perdidos”.

Considerações finais

A dança-teatro de Pina Bausch entrelaça dança e palavra, implicando uma constante incompletude. No filme *Pina*, Wim Wenders faz uso do dispositivo cinematográfico para registrar e contextualizar a arte dança, numa relação entre movimento, espaço e ação substantiada pelas coreografias que expressam relações e a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos.

Percebe-se, também, ao estudar a dança-teatro de Pina Bausch, que as obras desta coreógrafa estão em concordância com a teoria de Rudolf Laban, por considerar a dança como linguagem, porém difere na forma-significado. Laban propõe a unificação e o preenchimento significativo do símbolo, enquanto Bausch explora a arbitrariedade do signo através da extensiva repetição de movimento, ou de sequência de movimentos, provocando assim múltiplos significados.

O filme *Pina* processa um registro da expressão da cultura pós-moderna, através das linguagens de dança, teatro e do cinema. O olhar artístico de Bausch aliado à sensibilidade de Wenders, mostra que a dança é uma linguagem universal e democrática, na qual cada um desvenda a dança à sua maneira, da sua forma, através das sensações que são sentidas em cada gesto, em cada olhar, em cada emoção. “Se você quer entender, sinta”.

REFERÊNCIAS

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. 2ª edição, São Paulo: Annablume, 2007.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica na arte e na cultura*. Belém – PA: Universidade Federal do Pará, 2007.

MARTINS, India Mara. *A paisagem no cinema de Wim Wenders*. Campinas, SP: [s.n], 1998.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 15-34

WENDERS, Wim. “Paisagem urbana”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. .v. 23. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. (p.180-189).

IRMÃOS E/OU RIVAIS: OS DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS DE AMOR E ÓDIO ENTRE CINEMA E TEATRO⁹²

Saulo Alexandre Picanço SISNANDO
saulosisnando@hotmail.com

O artigo pretende visitar os constantes diálogos intersemióticos que ocorrem entre o teatro e o cinema. Rememorando como nas primeiras décadas do século XX, a linguagem teatral foi importante para a construção de códigos cinematográficos, bem como exemplificar e discutir as influências do cinema na moderna linguagem teatral mundial e brasileira.

Em meados da década de noventa, recebi o primeiro salário de minha vida. Lembro-me que entrei correndo no quarto de minha mãe, segurando gordos cento e vinte reais e ela, sábia, olhou-me nos olhos e disse: “parabéns! Saiba que você lembrará este momento pelo resto da sua vida”. E de fato jamais esqueci o meu primeiro salário, sobretudo porque aos 20 anos recebi como “escritor”. E, de lá para cá, venho escrevendo pelo passar dos anos. Lembro-me também que este primeiro texto era uma crítica, ou crônica, ou artigo (sei lá, nunca fui bom em rótulos) sobre um filme, de 1951, chamado *Uma rua chamada Pecado*.

Vejam, então, o espanto quando, quase dez anos depois, sento para escrever meu primeiro artigo científico, que pretende versar sobre os diálogos intersemióticos do teatro com o cinema, e me volta à mente este primeiro filme. A trama gira em torno de Blanche Dubois, uma mulher decadente, que se muda para a casa da irmã caçula, em New Orleans, e é atormentada pelo cunhado bruto e violento.

Embora muitas questões sejam trazidas pelo filme, me deterei à luta entre a infeliz Blanche Dubois, que é “como um pomar no inverno” e cruza a tela, lânguida e delicada, traçando as mãos em braços de homens desconhecidos e dizendo frases eternizadas como “seja o senhor quem for, eu sempre dependi da bondade de estranhos” e Stanley Kowalski, que é a carne que atormenta a alma de Blanche e adentra os cenários teatrais, com apertadas blusas suadas e transpirando desejo.

Na tela, os diálogos de Tennessee Williams ganham vida na voz aguda de Vivien Leigh e na voz grossa – de lábio torto – de Marlon Brando. Mas na história do cinema, o filme se eternizou também por mostrar a luta não apenas de dois personagens,

⁹² Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Dr. Joel Cardoso e Dr^a Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

porém de duas artes: o teatro e o cinema. Vivien atua de maneira teatral, bem nos moldes do teatro inglês. Ela já tinha interpretado anos antes Blanche Dubois nos palcos britânicos, numa versão dirigida pelo seu shakespeariano marido Laurence Olivier. No outro ponto do ringue, estava Marlon Brando, um expoente do “método” do Actor’s Studio⁹³.

Uma Rua chamada Pecado, portanto, era sobre o conflito entre a alma de Blanche e o sexo de Stanley, tratava da delicadeza versus a violência e da magia contra a realidade. Finalmente, o filme era também sobre a teatral Vivien Leigh contra o visceral e cinematográfico Marlon Brando. Ambos em “duas das maiores interpretações já vistas no cinema” (KAEL, 1994. p. 430).

O Stanley Kowalski, vivido por Marlon Brando, vence o duelo com Blanche, que se recolhe em sua afetada loucura e parte para um hospício. Na vida além das telas, o resultado do embate também foi o mesmo e, depois deste filme de Elia Kazan, nunca mais vimos heroínas aos prantos, soluçando agarradas em encostos de cadeiras, nem mulherzinhas levando as costas das mãos aos lábios, seguidos de olhos que reviravam e sonoros “oh!”. Porém *Uma rua chamada Pecado* é apenas um singelo exemplo do intenso diálogo que sempre existiu entre o teatro e o cinema. E embora, em 1852, Gonçalves Dias tenha escrito que as artes são irmãs, permito-me comentar que, se o grande poeta e teatrólogo brasileiro tivesse vivido um pouco mais e presenciado o nascimento da arte cinematográfica, decerto ele teria acrescido ao poema a sugestão de que o cinema e o teatro podem até ser artes irmãs, mas decerto são também rivais.

Pois se a relação entre cinema e teatro precisasse ser transformada em roteiro (ou em dramaturgia?) certamente seria como *Uma rua chamada Pecado*, ou talvez uma tensa trama de irmãs amigas e adversárias que moram sobre o mesmo teto, mas ocupam quartos diferentes. Dividem os mesmos amores, lutam indiscriminadamente para se apartarem no mundo, mas por outro lado (in)escrupulosamente copiam-se, misturam-se, pedem conselhos e vezenquando invadem uma o aposento da outra, furtam objetos valiosos e apoderam-se de segredos vitais. Este argumento, por sinal, lembra-me bastante *O que teria acontecido a Baby Jane?*, filme que mostra uma antiga estrela mirim do teatro – Bette Davis – que exercita toda sua crueldade atormentando sua irmã, uma atriz de cinema vivida por Joan Crawford.

⁹³ Influente organização sem fins lucrativos dedicada ao desenvolvimento de atores, dramaturgos e diretores, fundada em Nova Iorque, em 1947. O Actor’s Studio ficou conhecido por seu trabalho de ensino da arte de representação, através de uma técnica conhecida como “método”, baseado em ensimanetos e leituras de Konstantin Stanislavski.

Fora do mundo dos roteiros, o teatro – irmã mais velha – surgiu há centenas de anos, mas não se consegue precisar ao certo. Estudiosos citam representações litúrgicas dos egípcios entre 2000 e 3000 a.C. Outros povos como os etruscos, chineses, etc., também organizavam, em épocas remotas, cerimônias teatralizadas. O que nos leva a crer que a origem do teatro esteja no oriente e não no ocidente. Todavia, se não é detentor da honra de ter criado o teatro, por outro lado foram os gregos que pela primeira vez preservaram textos completos e informações mais detalhadas. Uma das hipóteses mais divulgadas, sobre o surgimento do teatro grego, é que tenha brotado da evolução dos hinos cantados para o deus Dionísio (HELIODORA, 2008).

Já a irmã caçula – o cinema – surgiu séculos depois, sua primeira exibição pública foi em 28 de dezembro de 1895, em Paris. Nesse dia, apareceu na tela do *Grand Café*, alguns filmes curtos, filmados com câmera parada, em preto e branco e sem som (BERNADET, 2006).

Mas em pouco tempo o cinema passou de simples exibições – filmes sem roteiro – para ingressar no cinema narrativo, que aqui me interessa mais. Pois neste momento, quando a narração foi acoplada ao filme, o cinema passou a se acarinhar com o teatro; pois, sendo novidade, ainda não possuía uma linguagem formada e inúmeros obstáculos e soluções precisavam ser descobertas por estes primeiros “cineastas”.

Portanto desde sua origem, o cinema esteve intimamente ligado ao teatro, afinal “os filmes são uma continuação na tradição das lanternas mágicas, nas quais, desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros” (COSTA, 2006).

Quando nasce o espetáculo cinematográfico, o teatro, no Ocidente, só traz uma definição: é também um espetáculo cujos participantes se sentam frente a um palco no qual evoluem atores. O princípio do cinema era como o teatro, um cubo cenográfico; a ação era vista pelo espectador como se estivesse diante de uma grande caixa da qual um dos lados foi retirado, permitindo a visão.

Esta ideia de cubo cênico sem uma parede, que não gira e permite aos espectadores apenas um ângulo marcou por muito tempo o cinema e foi atualmente absorvido pela linguagem televisiva. As telenovelas possuem cenários minuciosamente decorados, no entanto com apenas três paredes (a quarta é a câmera ou o olhar do espectador).

Acerca desta fase inicial do cinema, o crítico de cinema Ismail Xavier (2010. p.31) diz: “No início, o cinema tinha o teatro como grande inimigo. Havia o temor de que o cinema se tornasse teatro filmado. Quando o cinema ingressou na fase falada, o medo aumentou. Afinal, a palavra trazia à tona o teatro.”

É certo que com o advento do cinema falado, surgiu uma série de filmes que nada mais eram do que meras imitações de representações teatrais. Mas a verdade é que, o tempo foi mostrar, que “o cinema não substitui o teatro, assim como a fotografia não substituiu a pintura” (GUITRY *apud* AUMONT, 2006. p.19).

É plenamente compreensível que nessa fase do cinema, o teatro tenha sido totalmente transportado para a tela. Era uma época de construção de linguagem, de experimentos de como lidar com o som no fim de uma era muda. Tomando como comparação o surgimento da televisão no Brasil, viu-se que ela também buscou no teatro muitas referências, e peças de teatro eram apresentadas ao vivo na TV, já que não existia ainda o videoteipe.

Em síntese, é compreensível que uma nova arte beba de uma arte mais madura, aconselhe-se com ela e tome dela coisas que funcione e descarte outras que não lhe aprezem. Mas “uma coisa é certa o cinema não é teatro e o teatro filmado embora muito comum é cinema inferior. [...] Mas durante três quartos de século após a passagem para o cinema sonoro, uma percentagem não negligenciável de filmes se apresenta como transcrição mais ou menos directa de uma representação teatral”. (AUMONT, 2006. p.19,20).

Sempre houve numerosos filmes que são peças de teatro quase sem diferença. Mas o problema reside nesse *quase*, que inquieta a plateia e é neste *quase* que parece residir a magia do teatro e que o cinema não pode capturar, pois não é tátil, nem exprimível através das palavras do texto dramático. Parece ser espiritual a parte fundamental que faz com que o teatro jamais seja substituído pelo cinema.

A adaptação de 1952 de Othello é possivelmente um exemplo de filme que segue a risca o texto de Shakespeare, porém nunca um filme conseguirá reproduzir o sentimento do ao vivo. Não temo dizer que uma adaptação cinematográfica fiel seria aquela que se distancia do teatro para voltar à inspiração inicial. Afinal se o cinema e o teatro têm ferramentas diferentes, como exigir que cheguem ao mesmo produto artístico?

Entretanto esta discussão ainda perdurará por muitos anos; se é que um dia chegará ao final. Atualmente o teatro filmado ainda permanece e tem espectadores. Com

o aprimoramento da tecnologia 3D, por exemplo, chegou aos cinemas Carmen, que prometia às plateias a possibilidade de sentirem como se estivessem em Londres, sentados em poltronas do Royal Opera House. Se a sensação era mesma, não posso afirmar, mas me pergunto: se não podemos ir a Londres, seria um equívoco do espectador apreciar Carmen em 3D? Desta maneira, embora o teatro filmado não seja o melhor exemplo de grande cinema, pelo menos tem uma função, ainda que quase didática.

Se nos anos 2000, o teatro (quase) filmado ainda é vivo, nos primeiros momentos do cinema ele era regra. Basta ver os filmes realizados em 1908 e 1909 por Griffith, que possuíam uma estética de ponto de vista forçado. “Para contar as suas pequenas histórias, Griffith inventa um sistema rigoroso, do qual nunca abdica: cada plano é um quadro (no sentido teatral do termo), que corresponde ao que seria visto por um espectador situado frente a uma caixa cênica na qual evoluíram os actores. (*Idem*. p.33).

Griffith faz um uso sistemático deste método, que oferece para além da referência o espaço cênico, a impressão simples de uma continuidade dos espaços; esta impressão é tão natural que foi depois erigida à regra por Hollywood: se um ator sai pela esquerda, e entra logo em seguida em novo cenário, deve fazê-lo pela direita. Ou seja, seu movimento deve ser coerente. Esta lógica está tão alicerçada em nossa cabeça que não nos damos mais conta dela, mas quando vemos um filme ou assistimos a uma telenovela, a vemos presente, e notamos que Griffith ainda é uma referência na linguagem audiovisual. Esta forma evoca a cena à italiana oferecida frontalmente ao olhar do espectador, e os bastidores que permitem as entradas e saídas. Além disso, utiliza como vector o próprio corpo do ator no seu movimento.⁹⁴

A influência teatral nesta época do cinema estava além da câmera fixa, mas também habitava no fato de que o operador deveria filmar a imagem de forma a apresentar os personagens de corpo inteiro, além de todo o cenário. (CLARK *apud* MARTINS, 2004). O teatro à italiana – e muitas de suas outras formas – também possui este princípio do espectador que tudo vê. A encenação de filmes fez-se durante muito tempo num determinado local fixo, com câmera parada sob um ponto de vista único; e os dois progressos essenciais consistiam, por um lado, em ampliar o espaço e, por outro, em observá-lo a partir de pontos de vista múltiplos e variáveis.

⁹⁴ C.f. AUMONT (2006. p.34-36).

Mas vezenquando essa câmara estática volta ao cinema, seja no cinema de arte dos anos 70, seja em alguns filmes de Woody Allen, como no caso do filme "Igual a tudo na vida" no qual a câmara para num ponto de vista na sala e os personagens saem e entram em seu campo de visão, em cenas longas, marcadas e encenadas como num espetáculo de teatro. Embora esta câmara mais contemplativa tenha se consolidado muitas vezes como bons exemplos de cinema, vez que atualmente os filmes tendem a ter câmeras neuróticas que geram filmes extremamente picotados. Na origem, o interesse era fugir à herança teatral e seu ponto de vista fixo, um olhar demasiado unilateral da cena, numa vontade consciente motivada a tirar o cinema da estética formal do teatro.

Uma das maneiras mais primitivas utilizadas pelo cinema para escapar do teatro, foi fugir dos ambientes fechados e cenários falsos e levar a câmara para o exterior. Não à toa, o faroeste tornou-se um – senão o mais – popular gênero desta época, ao lado dos filmes de perseguição. Não quer dizer, todavia, que se um filme utilizava locações externas, deixaria de ser teatro para se tornar cinema. Vários filmes eram transportados para fora dos cenários artificiais, mas não deixavam de ser menos teatro, como muitos faroestes dos anos 30 – como *No tempo das diligências*, de John Ford.

A verdade é que esta liberdade da câmara e o distanciamento do teatro não viriam apenas de um simples deslocamento da trama dos estúdios para a natureza. Tinha mais ligação com o domínio da linguagem do que do local da história. Com o passar do tempo, percebemos esta evolução e, hoje, sentimos este livre-arbítrio da câmara e distanciamento do teatro independentemente do ambiente em que se passe a trama.

Interessante perceber que presentemente, época em que já conseguimos distinguir perfeitamente cinema de teatro, o gênero *western* entrou em visível decadência e filmes em ambientes fechados, como os dramas, são feitos em grande quantidade; e não se há mais como pensar que se um filme passar todo dentro de uma casa seja teatro filmado.

Embora, nestes primeiros parágrafos, eu tenha me centrado em como o cinema foi influenciado pelo teatro, não podemos negar que por outro lado os elementos e possibilidades dos filmes exercem influência artística estimulante no teatro atual. Como, por exemplo, sobre a moderna cenografia teatral.

Para *Um bonde chamado Desejo*⁹⁵, de Tennessee Williams, dirigida em 1947 por Elia Kazan, o cenógrafo Jo Mielziner usou paredes transparentes que, com a ajuda de luz e sombras, tornavam possível uma transfiguração fluida entre as cenas interiores e as ruas. (BERTHOLD, 2008).

Nas montagens soviéticas de Eisenstein, o alcance do cinema na cenografia se deu através da construção de um cenário móvel de uma grande cidade onde atores de patins carregavam pedaços da cidade e cruzavam o palco de uma ponta a outra como na tomada de um filme. “Esses primeiros planos cortados em visões de uma cidade se tornam outro elo de nossa análise, um elemento do cinema que tentou adequar-se ao refratário palco” (EISENSTEIN, 1949. p. 23).

No Brasil, o diálogo mantido entre o teatro e o cinema também se fez presente. Glauber Rocha, grande cineasta brasileiro e ícone do movimento cinematográfico *Cinema Novo*, teve o seu fazer cinematográfico alicerçado em alguns pontos teatrais, como, por exemplo, na interpretação teatral de seus atores, que contrasta com a representação naturalista que se vê no cinema (DUARTE *apud* SHEKER, 2010).

Entretanto antes do cinema de Glauber Rocha, existiu “Vestido de noiva”, espetáculo teatral de Nelson Rodrigues, dirigido pelo polonês Ziembinsky, que sofria influências cinematográficas claras, seja na dramaturgia, quando algumas falas de “...E o vento Levou” são transportadas para o espetáculo, seja na própria encenação.

Estas e outras liberdades que o dramaturgo tomou, como a utilização de microfone, mostram que Nelson Rodrigues não se prendia a discutíveis purismos de linguagem cênica e tomava em empréstimo instrumentos de outras artes. (MAGALDI, 1981). Não obstante muitas sejam as interferências do teatro no cinema e vice-versa, ambos os institutos são indiscutivelmente detentores de linguagens próprias e, por isso, sempre haverá coisas de um que jamais serão confiscados pelo outro.

Sobre o tema Grotowski (*apud* BERTHOLD, 2008. p.526) diz: “Há apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro – a intimidade do organismo vivo. Por causa disso, cada desafio para o ator, cada um dos seus atos mágicos (que a plateia é incapaz de reproduzir) torna-se alguma coisa de grande, de extraordinário, alguma coisa próxima do êxtase.”

O teatro envolve a partilha de tempo e espaço com o espectador e a dimensão de que a cada noite tudo pode mudar. Atores e espectadores estão sob risco. Já o cinema

⁹⁵ Um bonde chamado Desejo teve uma versão cinematográfica dirigida pelo próprio Elia Kazan. No Brasil, o filme ganhou o título “Uma rua chamada Pecado”.

traz uma “vantagem”: o espectador sabe que nada sairá da tela (XAVIER *apud* SHEKER). No cinema há esta imutabilidade da obra de arte, um filme será absolutamente igual se exibido no sábado ou no domingo. Quando vamos ao cinema temos certeza de assistir o mesmo filme que está sendo visto noutro cinema, ou noutra cidade, ou noutro país. Por outro lado, a “imprevisibilidade” é a palavra que rege a arte teatral; por mais ensaiado e bem produzido que um espetáculo seja, ninguém jamais poderá determinar que um mesmo espetáculo, apresentado durante longas temporadas e muitas vezes em cidades diferentes, seja idêntico. Essa partilha de tempo e espaço do teatro faz com que o ator seja o dono da cena. O encenador é um coadjuvante, mesmo que de alto nível. O risco e a adrenalina são dos atores. Além disso, o teatro vai pegando o ponto, aprimorando-se no dia a dia, diferentemente do cinema. (LIMA *apud* SCHEKER) No palco, o ator pode apressar o passo, quando a peça estiver lenta, ou diminuir, quando tudo estiver ligeiro demais. O ator pode esquecer o texto, trocar as falas ou até ter um infarto em cena. Algo impensável no cinema; afinal ninguém jamais foi ao cinema ver um filme de Woody Allen e saiu dizendo que ele errou o texto?

Foi tentando usurpar do cinema algo que lhe é (ou pelo menos ‘era’) intransponível para o teatro, Christiane Jatahy montou o espetáculo “Carícias”, baseado no texto do catalão Serge Belbel. No espetáculo é possível a mudança do ângulo do espectador em relação à cena, fazendo o público sentar em arquibancadas móveis. Acerca desta característica do cinema – o ângulo, Jacques Aumont (2006) explica que todo filme é a simples e constante produção de um ponto de vista, podemos como espectadores seguir sem dificuldade a continuidade dos diálogos, mas jamais poderemos antecipar o ponto de vista que nos será apresentado a seguir.

Querendo dar ao seu espetáculo *Casa de Bonecas* uma estrutura realista, mas acreditando que o que havia de mais interessante no teatro era a possibilidade de voar acima dos significados literais de cada elemento, a diretora Bia Lessa então optou por uma realização singular: uma peça-filme, consistindo numa peça toda filmada que só virava teatro nos momentos finais.

Acerca deste realismo não pintado no teatro, porém exigido na linguagem cinematográfica, vemos que na passagem do cinema da fase muda para a sonora, o cinema livrara o teatro da obrigação de ser realista. O espectador passa a ter mais consciência da artificialidade do teatro. O cinema em nosso imaginário está sempre ligado ao minimalismo, à mimese do real, enquanto ao teatro restou o exagero e demais possibilidades que se erigem acima da realidade.

O espetáculo da Cia do Latão, *Ópera dos vivos*, apresentado no CCB do Rio de Janeiro no segundo semestre de 2010, era dividido em quatro partes e a segunda parte era, não por acaso, um filme. Mas segundo Sergio de Carvalho (*apud* SHENCKER, 2010), a linguagem cinematográfica era teatralizada, afastando-se do realismo que, em geral, marca o cinema.

No outro polo, o cinema também tenta ainda nos dias atuais se apoderar de algumas peculiaridades do teatro. Alguns diretores de cinema, como Flávio R. Tambellini utiliza procedimentos teatrais nos ensaios – prática deveras constante no cinema atual. Esta prática, tem se mostrado tão comum, que filmes comerciais como o brasileiro “A Partilha”, foram teatralmente ensaiados antes das filmagens, com o objetivo de atingir excelência na interpretação do elenco e, possivelmente, baratear a produção ao diminuir a quantidade de erros durante as filmagens.

Nos filmes *Dogville* e *Manderlay*, o cineasta Lars Von Trier combina elementos do teatro, do cinema e da literatura. Num trabalho de apropriação de linguagem tão intenso que elevou o filme à categoria híbrida de “peça-filme”.

Diante de todo esse debate acadêmico e artístico em torno das influências mútuas entre teatro e cinema, percebe-se que na atualidade não se pode mais, como Tennessee Williams e Elia Kazan fizeram metaforicamente em *Uma Rua Chamada Pecado*, encarar a relação das duas artes apenas de maneira tempestuosa e tensa, na qual apenas uma poderá sair vencedora. Nesta relação, não deve haver vencedores, mas cúmplices. Pois o cinema, só é “bom cinema” por que um dia já foi teatro filmado. E o teatro do século XXI parece seguir a utilizar despudorada e maravilhosamente elementos que um dia já foram da sétima arte.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERTHOLD, Margot. *A história mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2010.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- KAEL, Pauline. *1001 noites no cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MAGALDI, Sabato. *Introdução*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Vol. 1. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- MARTINS, André Reis. *A luz no cinema*, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2004.
- SCHENKER, Daniel. *Trânsito livre entre teatro e cinema*. Revista de Teatro SBAT Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Rio de Janeiro, n. 522, p. 19-33, novembro/dezembro. 2010
- The Official Website of the Actor's Studio*. Disponível em:
<http://www.theactorsstudio.org/>>. Acesso em 28 de jun. 2011.

QUANDO A PALAVRA SE FAZ AREIA: INTERFACES ENTRE CINEMA E LITERATURA, NO FILME AREIA DE CAETANO GOTARDO E NO POEMA MODINHA DE CECÍLIA MEIRELES⁹⁶

Ysmaille Ferreira de OLIVEIRA
ysmaille82@hotmail.com

Ysthéfane Ferreira OLIVEIRA
ysthefanemagra@hotmail.com



Este trabalho situa-se como um exercício de reflexão epistemológica, a partir, da disciplina: “Interfaces Palavra e Imagem - Literatura, Cinema e as outras Artes” conduzida pelos professores Bene Martins e Joel Cardoso no programa de Pós-Graduação, Mestrado em Artes, pelo Instituto de Ciências da Arte - ICA, vinculado a Universidade Federal do Pará.

Com a análise voltada para a categoria da memória e da imaginação poética, e artigo pretende traçar considerações pertinentes sobre as mesmas identificadas nas obras que propomos analisar, o curta – metragem *Areia* (2008) do diretor Cateano Gotardo e o poema *Modinha* (1942) de Cecília Meireles.

⁹⁶ Trabalho apresentando à disciplina Literatura, cinema e outras artes, ministrada pelos professores Joel Cardoso e Bene Martins-Mestrado em artes-ICA, março/2012.

Num primeiro momento discutiremos de forma sucinta as relações entre cinema, literatura e semiótica com o objetivo de situar autores que balizam essa possibilidade de comparação, através da concepção de Remak sobre literatura comparada, uma vez que é a partir dessa nova vertente que poderemos identificar trabalhos que farão não mais somente análises entre literaturas, mas sim construções comparativas com outras artes, pintura, música, escultura, cinema, entre outros, sendo este último nosso objeto de investigação auxiliado pela análise literária.

Essa perspectiva de entendimento da arte se coaduna com os pensamentos de Umberto Eco que destaca que as obras são possíveis de interpretação na relação de significação dada pelo receptor sem, contudo, descaracterizá-las. Num outro e último momento fizemos um sucinto levantamento biográfico da poetisa Cecília Meireles e do cineasta Caetano Gotardo, destacando em ambos o seu trajeto artístico e analisando as respectivas obras em questão. Com isso, as linhas dessas teorias encontram possibilidades de compreensão da memória na sua relação com a imaginação poética, desenvolvidos nos trabalhos de Gaston Bachelard, mote deste trabalho.

A memória no cinema e na literatura: obras abertas

Ao longo dos séculos XIX e XX, a literatura foi tida como uma das maiores expressões artísticas e de grande repercussão universal, através de seus escritos, a humanidade atravessou mundos e situações por meio das histórias narradas em livros, o que proporcionava ao leitor aguçar a sua imaginação e adentrar no mundo fictício, por outro lado, com a chegada do cinema, o público teve a oportunidade de visualizar esse mundo fictício, traduzindo e mostrando o universo imaginado nas letras, pois segundo Saraiva, “enquanto a substância de expressão da linguagem literária se radica no código verbal; a linguagem cinematográfica centra-se na imagem movente agregando outros códigos ao aparato visual” (SARAIVA, 2003, p. 23).

O estudo comparado entre essas duas formas de expressão artística nos proporciona análises que trazem à tona a grande contribuição que uma arte traz à outra, haja vista que, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p. 131).

Desta forma, os estudos que aproximam as vertentes, literatura e cinema alavancam discussões envolvendo o estudo da literatura comparada, que, segundo Remak, seria

o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1961, p. 175).

Através desta citação, vemos que a literatura é uma esfera do conhecimento que possibilitará ao homem conhecer diversas produções, dando ao estudioso probabilidades de várias análises que trarão à tona diversas formas de atividades artísticas e ideológicas.

Tida inicialmente como uma “mera” forma de fazer comparações entre obras literárias, a literatura comparada a partir da década de 70 sofreu modificações, deixando, de certa forma, de utilizar um discurso “delimitado”, para usar outro descentralizado e plural, levando em consideração outros *corpus* a serem estudados, ao qual destacaremos no âmbito deste trabalho a analogia entre literatura e cinema.

Com linguagens, técnicas e estéticas independentes, as artes literatura e cinema, tendem a atender públicos distintos, que apesar de possuírem elementos próprios, a analogia entre ambas pode se tornar possível em decorrência da visualidade existente em determinados textos literários, o que permitirá sua transformação em produções cinematográficas.

Segundo Johnson, as relações entre essas duas formas de artes são complexas e se caracterizam, principalmente pela intertextualidade, pois “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme” (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 41), ou seja, a literatura propõe a criação de outros signos, neste caso o cinema, podendo atribuir ao produtor do filme não só a linguagem dos meios, mas também caracterizando valores de caráter cultural, político e subjetivo daquele que o produz, destacando que “o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo como fenômeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano” (BERNARDET, 1985, p. 34), ou seja, o filme se torna aberto porque existem memórias, closes, sons, técnicas que contam uma história sem compromisso com a realidade histórico, social e a chamada verossimilhança.

O caminho para essa interface entre essas linguagens passa necessariamente pelo campo da semiótica, haja vista, que é um campo onde a arte se faz e refaz pelo signo, pois

é signo tudo quanto possa ser assumido com um substituto significante de outra coisa qualquer. Essa coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo que possa ser usado para mentir (ECO, 2003, p. 8).

Partindo desse pressuposto, a interface se faz aludindo a aspectos expostos por Umberto Eco como: fidelidade e liberdade interpretativa, ambiguidade e a auto-reflexibilidade para que essa interpretação não extrapole e desvirtue as obras em questão, pois elas são e estão abertas, “[...] isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40), visto que, se por um lado a literatura concentra em si um público letrado, o cinema, com uma linguagem visual, de certa forma, mais “acessível” torna o seu público mais diversificado, compreendendo pessoas com certo grau de alfabetização, ou até mesmo sem nenhum, possibilitando a estas pessoas sem instrução formal uma relação mais integrada ao universo da arte.

Com isso, temos dois autores, de épocas distintas, com formações diferenciadas, mas que acabam convergindo para um tema comum: a memória. Cabe lembrar que não foi constatado nas nossas pesquisas que Gotardo tenha lido o poema de Cecília Meireles como argumento/roteiro para o seu filme. Mas por que então, justificar tal escolha? Segundo Eco, é o receptor que dá significação como se obra só se completasse na medida em que este a experimenta e recria outras imagens. Assim, fortuitamente, como exercício de pensar o diálogo com o cinema, o filme *Areia*, é que foi escolhida a poesia *Modinha* de Cecília Meireles. Todavia, o que existe em comum nessas linguagens? É o que discutiremos no próximo tópico.

Autores e suas poéticas: Cecília Meireles e Caetano Gotardo

Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 7 de novembro de 1901 e faleceu em 9 de novembro de 1964. Cecília Meireles, como é mais conhecida, foi poeta, professora, jornalista, pintora, além de ser considerada uma das escritoras mais líricas da Literatura Brasileira.

Em 1919, publicou seu primeiro livro de poesias, *Espectro*, sendo ele um conjunto de sonetos simbolistas, seus poemas são considerados atemporais, pois apesar

de ter influência modernista, há neles a presença do Simbolismo, Classicismo, Romantismo, Realismo, Parnasianismo e Surrealismo.

A autora desde muito cedo teve um contato “próximo” com a morte, pois seu pai falece três meses antes de seu nascimento, Cecília também perde seus três irmãos mais velhos e, após três anos do seu nascimento, perde a mãe, que deixa a guarda da criança para a avó materna Jacinta Garcia Benevides, a quem dedicará o ciclo das oito *Elegias* unido a *Mar absoluto*. Esse sentimento de transitoriedade da vida passa a fazer parte da vida da artista, onde o efêmero e o eterno encontram-se como uma forma de aprendizagem para ela.

Em uma entrevista concedida à Fagundes de Menezes publicada na “Revista Manchete” (1953) a autora fala um pouco sobre o surgimento de seus livros:

Essa foi sempre a área da minha vida. Área mágica onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. (...) Foi ainda nessa área que apareceram um dia os meus próprios livros, que não são mais do que o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas, e mergulhada em solidão e silêncio tanto quanto possível.⁹⁷

Em 1921, a escritora se casa com o artista plástico Fernando Correia Dias, que se suicida em 19 de Novembro de 1935, deixando encarregada da criação de Elvira, Matilde e Fernanda, tendo, então, que se envolver com muitas atividades profissionais. Tornou-se professora de Literatura Luso-Brasileira e da disciplina de Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal, escreve também várias colunas, dentre elas, sobre folclore no jornal *A Manhã*, outra, de crônicas semanais, no *Correio Paulistano*, outra, de escritos regulares, n'*A Nação*, além de organizar a revista *Travel in Brazil*. Foi tradutora de Rilke, Virginia Woolf, Lorca, Tagore, Maeterlinck, Anouilh, Ibsen, Pushkin, assim como de antologias da literatura hebraica e de poetas de Israel.

Dentre as principais obras publicadas destacam-se: *Viagem* (1939), considerada um marco de maturidade e individualidade no conjunto de sua obra (recebeu o prêmio de poesia daquele ano da Academia Brasileira de Letras), *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), *Retrato Natural* (1949), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Metal Rosicler* (1960), *Poemas Escritos na Índia* (1962), *Solombra* (1963) e *Ou Isto ou Aquilo* (temática infantil, 1964). Escreveu, ainda, prosa e prosa lírica, a partir de

⁹⁷ Entrevista realizada por Fagundes de Menezes publicada na “Revista Manchete” (1953).

assuntos pedagógicos, folclóricos, e também tendo como mote, a sua infância, viagens e crônicas circunstanciais.

Cecília, em 1940, casa-se com Heitor Grillo e vai dar aulas na Universidade de Austin (Texas), viajando pelos Estados Unidos e pelo México, percorrendo ainda países como Argentina, Uruguai, França, Bélgica, Holanda, Índia, Itália, Porto Rico e Israel, viagens que possibilitaram à autora uma relação com esses países através de suas culturas, histórias, experiências poéticas.

O cineasta Caetanp Gotardo, nascido em 7 de julho de 1981, é natural da Vila Velha, Espírito Santo. É um nome que vem chamando atenção pelos seus trabalhos como roteirista e diretor de cinema e, em especial, os trabalhos de curtas-metragens.

Gotardo é graduado em Cinema e Vídeo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na turma de 1999. Dentre os seus curtas-metragens destacam-se: *Feito Não Para Doer* (2003), trabalho de conclusão de curso, que participou de diversos festivais brasileiros e estrangeiros, tais como: o Festival de Gramado de 2004 e o Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Portugal, 2004; *O Diário Aberto de R.* (2005), o qual foi eleito o vencedor do workshop de roteiros do 13º Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas-Metragens do Rio de Janeiro e exibido em diversos festivais no Brasil - São Paulo, Ceará, Belo Horizonte, Tiradentes, Rio de Janeiro, Vitória (no 12º Vitória Cine Vídeo), entre outros - e também na Itália, na França, na Espanha e no Canadá, com destaque para o Festival de Biarritz, na França; *Areia* (2008), objeto de nosso estudo, *O Menino Japonês* (2009) que também se apresentou em vários festivais.

Seu mais recente trabalho é a montagem do longa-metragem *Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, e estreia seu primeiro longa como diretor, *O que se move* (2011). No teatro, colabora com a Cia. Auto-Retrato, desde 2002, é responsável pela codireção e dramaturgia do espetáculo *O Ruído Branco da Palavra Noite* e pela dramaturgia de *Retornarse* e *Seis da Tarde*, além de ter integrado o elenco de "Ausência".

É autor também do texto *Quase de Verdade*, que fez parte, em 2007, da Mostra de Teatro-Experimentos, realizada pelo TUSP, e participou do Festival Internacional de Teatro do Cairo, no Egito, e dos festivais teatrais em Santiago de Compostela e Lugo, ambos na Espanha, e Agadir, em Marrocos, onde foi conquistado o prêmio de melhor atriz para Fernanda Chicolet, e do Festival Rio Cena Contemporânea, onde foi detentor

dos prêmios de Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Cainan Baladez), Melhor Atriz (Thais Rangel) e Menção Honrosa ao autor Caetano Gotardo.

Portanto, ao escolhermos esses dois artistas de época e estilos distintos, o fizemos para exemplificar como é retratada em suas obras, poesia e cinema, a categoria da memória, descrita em linguagens literária escrita e visual, de forma a serem entendidas por meio de teóricos como Bachelard, que utilizaremos para compor esta discussão.

Areia e Modinha: memória e imaginação poética

Para este trabalho, escolhemos o livro *Viagem e Vaga Música* publicado em 1938 “(...) que trata de temas como o mar associado aos sons musicais, que são os veículos da viagem e dos sonhos da poetisa (ROCHA, Alessandra. *Análise Estilística de Alguns Poemas de Cecília Meireles*. Nesta obra o verso é melódico e tem como alento a poética do sonho, solidão, mar, canção, melancolia e entre outros. Os poemas aludem a elementos simples da existência, carregado de simbolismos.

O lirismo tateia e aprofunda viagens ao interior de forma leve e delicada, dessa maneira, a fuga, a precariedade e a provisoriedade regida pelo tempo é conduzida pelo fluxo do canto. Para tanto, a autora Cecília Meireles se vale de jogo de palavras, metáforas e sinestesias. Deste livro, a análise tem como referência o poema a seguir:

Modinha
 Tuas palavras antigas
 Deixei-as todas, deixei-as,
 Junto com as minhas cantigas
 Desenhadas nas areias.

Tantos sóis e tantas luas
 Brilharam sobre essas linhas,

Das cantigas — que eram tuas —
 Das palavras — que eram minhas!

O mar, de língua sonora,
 Sabe o presente e o passado.
 Canta o que é meu, vai-se embora:
 Que o resto é pouco e apagado.
 (MEIRELES, 1982).

A partir do título, *Modinha*, já notamos a musicalidade que o poema expressa, uma vez que modinha na verdade é um gênero musical caracterizado pela composição suave, romântica e chorosa. Composto por 12 versos, suas rimas, enquanto a posição do

verso é externa, já que elas aparecem sempre ao final dos versos, porém, em relação a posição delas na estrofe, neste poema, elas se classificam como rimas alternadas, pois o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto.

Na primeira estrofe, sugere-se um romance, percebidas em “Tuas palavras antigas” junto com as “minhas cantigas” que foi inscrito na areia. Assim, há uma inclinação de que esse casal se encontra na vida amorosa e fazem juras de amor, só que no passado, pois o eu - lírico destaca que essas manifestações amorosas já foram deixadas.

Dessa maneira, no imaginário social essa representação do amor desenhado na areia, dos nomes dentro dos corações atravessados por flechas, e, além disso, das brincadeiras de infância, dos riscos e castelos também na areia sugerem uma polissemia de sentidos que autora dosa de maneira melódica ao indicar que as suas cantigas, quem sabe os desejos de criança do eu - lírico, ficam juntas com as palavras antigas, possivelmente as juras de amor.

Depois disso, esse desenho, (na nossa associação, o amor) resplandece pela ação do sol fazendo florir, utilizando a metáfora “Tantos sóis e tantas luas, brilharam sobre essas linhas” para elucidar a passagem do tempo sobre a história desse amor, e como essa passagem faz com que os desejos e juras se invertam: “Das cantigas — que eram tuas, Das palavras — que eram minhas!”.

Areia, o filme

No filme *Areia*, a direção, roteiro e montagem são de Caetano Gotardo, já a produção é de Juliana Rojas e de Luís Carlos Soares. A fotografia e câmera são de Heloísa Passos. Som e edição de som foram feitos por Daniel Turini. A direção de arte ficou a cargo de Maria Clara Escobar e o elenco é composto por Malu Gallie (está no papel de Alice) e Rafael Rodarte (interpretando Pablo). O filme mostra uma mulher e um garoto sentados na areia da praia. Eles compartilham um momento amoroso, todavia, o momento que dividem não é contínuo: ele vai e volta, rearranja-se, parece comportar tempos sobrepostos. Pelo olhar inquieto da mulher, a reconstrução de uma lembrança projeta-se sobre o presente.

A estreia do filme *Areia* aconteceu no Estado do Espírito Santo e, no caderno de notícias, o jornal *Século Diário* fez o seguinte comentário:

Ele escolheu o estado para fazer a primeira exibição pública deste seu mais recente trabalho, ainda em DVD. “A base dele é um olhar sobre a relação com a memória. É uma mulher, e é como se ela estivesse lembrando o que ela viveu”, conta o diretor. A produção, que conta com a participação de dois atores, foi feita em Ubatuba, no litoral de São Paulo, com apoio do Prêmio Estímulo de Curta-metragem do Estado de São Paulo (BORGES, Felicia. *Marcas de um Passado. Século Diário*, Vitória (ES), 27 de Dez. de 2007).

O filme foi selecionado para a abertura da Semana da Crítica do Festival de Cannes e recebeu os prêmios de melhor filme, melhor atriz e melhor fotografia no Festival de Gramado, além de ter sido exibido e, em alguns casos, premiado em cerca de outros vinte festivais brasileiros e internacionais, entre eles o Festival do Rio, o Festival de Bilbao, na Espanha, e o Festival de Havana, em Cuba.

Memória e imaginação poética

Com já evidenciamos no decorrer deste artigo, nosso objetivo é estabelecer considerações sobre a categoria memória presentes no curta-metragem *Areia* de Gotardo e no poema *Modinha* de Cecília Meireles; logo, a categoria memória-imaginação tem sido alvo de muitas discussões nos mais variados campos do saber. O filósofo Gaston Bachelard nos seus escritos procura valorizar a liberdade criadora a partir da promoção da imaginação:

Quando mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. Se quisermos participar do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória. Para isso é necessário desembaraçar-nos da memória historiadora, que impõe os seus privilégios ideativos. Não é uma memória viva aquela que corre pela escala de datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. A memória-imaginação faz-nos viver situações não factuais, num existencialismo do poético que se livra dos acidentes. Melhor dizendo, vivemos um essencialismo poético. No devaneio que imagina-se lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos (BACHELARD, 1996, p. 114).

No filme, Gotardo realiza seu desejo de relacionar as imagens da memória que são construídas e reconstruídas com as do cinema, palco desse universo da memória. Com isso, a memória-imaginação evoca imagens passadas e é preciso essa fuga das ações do presente para encontrar a imagem poética.

Bachelard preconizava que “a imaginação não é a representação de imagens, mas a transformação dessas” (WUNENBURGUER *apud* GOMES, 2010, p. 85), “pois existe uma relação efêmera na construção interminável dos sujeitos e suas subjetividades, conseqüentemente, a imaginação desses, transforma o seu modo de entender, estar e agir no mundo”(GOMES, 2010, p. 85).

Dessa maneira, a poesia e o filme são experiências importantes para essa capacidade imagética criadora. Assim, um diálogo semiótico se estabelece entre essas artes, criando um epicentro e ao mesmo irradiador de representações, a partir, da memória-lembrança, isto é, a impressão de ler a poesia é está vendo o filme e ao ver o filme estar-se lendo a poesia quando da interface dessas linguagens. Com isso, o diálogo entre a poesia e o filme se trava na reminiscência de lembranças das imagens fugidias, fragmentadas num tempo-espaço inerte e absorto repleto de significações que a memória enraíza e fabrica:

É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos (BACHELARD, 1993 p. 07).

A imagem é criada pelas palavras e merecem destaque. Em *Areia*, temos a repetição dos nomes das personagens, vemos assim, um prazer de ouvir e falar cada palavra. A palavra subverte as relações com o espaço-tempo onde se passa a história: “A areia está um pouco quente. Eu encosto nela com a mão e com as pernas. Nós estamos sentados. Sua bermuda é vermelha. Seu nome. Uma pedra de sal na minha boca.”: mas logo reforça aspectos da sinestesia.

Juntando a personagem com as outras imagens que já tinham se formado para mim, comecei o roteiro descrevendo Alice sentada na areia da praia apertando o peito e a barriga de um homem. Assim, o personagem Pablo surgiu primeiro como presença de um corpo ao lado de Alice. Essa mão apertando um corpo também determinou para mim um interesse em trabalhar no filme com a idéia do tato, do ato de pegar algo com as mãos (o que me parecia reforçar a relação entre presença física e lembrança, que no filme se misturam, de certa forma)... (GOTARDO, Caetano. Festival do Rio 2008 - Curtas. 22 de setembro de 2008. Site Cinética. Entrevista concedida a Eduardo Valente).

A elaboração dessas imagens no filme se viabiliza, não apenas com as palavras, mas na associação destas com as técnicas que a linguagem cinematográfica permite

[...] Com vários planos e contraplanos, planos abertos e planos detalhes, mas onde a decupagem clássica, mais do que criar uma unidade, parece expandir radicalmente o espaço-tempo (entre cada corte, mesmo simulando uma continuidade, sentimos que podem passar-se anos ou dimensões – imaginário, memória, presença) (VALENTE, Eduardo. Liberdade para os Personagens. *Revista Cinética*. Setembro 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/festcurtas08.htm>. Acesso em: 12 de Jul. de 2012).

Os aspectos sinestésicos ficam evidentes como o aperto do corpo, como uma tentativa de segurar e não deixar fugir aquela matéria-memória-imaginação. A condução

do ritmo das cenas no filme é realizada pelo som do mar e pela fala de Alice como se estivesse narrando um cotidiano que vem à tona e provoca dor.

Já na poesia, das palavras emerge uma atmosfera lírica que é cantada, não mostra a realidade, e sim, mistérios, horizontes de possibilidades e significados, quer dizer, o canto cria imagens latentes muito mais que as palavras:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é um eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas estes ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta (BACHELARD, 1999 p. 2).

A memória-imaginação vai ao encontro das representações do mar. É apenas quando a personagem Alice toca a areia e as ondas as suas mãos que ouvimos o barulho das torrentes do mar. Seria o mar do sofrimento que apaga e acende lembranças? Ele nos toca tal qual o toque das mãos de Alice na água para sentir o frescor:

Esse frescor que sentimos ao lavar as mãos no regato estende-se, expande-se, apodera-se da natureza inteira. Torna-se logo o frescor da primavera. A nenhum substantivo, mais intensamente que a água, pode-se associar o adjetivo primaveril [...] O frescor impregna a primavera por suas águas corredias: ele valoriza toda a estação da primavera. Ao contrário, o frescor é pejorativo no reino das imagens do ar. Um vento fresco provoca uma sensação de frio. Arrefece um entusiasmo. Cada adjetivo tem assim o seu substantivo privilegiado que a imaginação material retém rapidamente. O frescor é portanto um adjetivo da água. A água é, sob certos aspectos, o frescor substantivado. Marca um clima poético (BACHELARD, 1989, p. 34).

O clima poético, tanto na poesia quanto no filme, emerge marcado pelo mar conjugado com o tempo que canta as alegrias e sofrimentos, apaga e enterra porque dissolve tudo, inclusive, as coisas mais leves como desenhos na areia, ou mesmo as memórias:

[...] A água leva para bem longe. A água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente (BACHELARD, 1989, p. 94).

Na poesia de Cecília, o mar muitas vezes vem associado ao sofrimento que acompanha o ser humano. “Mar” onisciente que (re)verbera o seu canto: o som do caos que reorganiza. Canta o que é dela: separa do presente lembranças felizes, tristes e depois retrai. “Que o resto é pouco e apagado”. Não restou quase nada na areia onde foi escrito um romance. Foi apagado. Um tempo efêmero no qual o mar cantou a modinha do fim:

E é espantoso que Cecília afiançará, mais tarde, à posteridade, que esse sentimento que tão cedo a impregnou, a noção de "transitoriedade de tudo", pois que está impressa na sua vida desde logo ao nascer, tornou-se o fundamento mesmo da sua personalidade. E que, muito embora as mortes dos seus lhe tenham oprimido e maltratado, acarretando muita dor e outros tantos contratempos materiais, acabaram por lhe imprimir "uma tal intimidade com a Morte", que fez com que ela conhecesse desde cedo e "docemente" – e é essa a palavra que ela usa! – as relações entre o Efêmero e o Eterno, aprendizagem que, geralmente para os outros, é muito penosa "e, por vezes, cheia de violência" (DAL FARRA, 2006, p. 335-336).

Por fim, o desfecho do filme *Areia* é um fim de tarde e um homem enterrando uma criança na areia. Estaria ele enterrando um momento feliz que traz infortúnios? O leitor, ao assistir o filme e ler a poesia, poderia sugerir outras respostas porque um debate agradável se faz nesse ato estético que se situa na tênue relação entre memória e imaginação. Como dizia Eneida de Moraes, no conto *Promessa em Azul e Branco*,

O que relembro hoje é realmente minha infância ou colaboro com minha imaginação atual? Estou vestindo agora com roupagens novas, minhas velhas lembranças ou estão elas com a mesma roupa do momento em que ocorreram? Vivi tudo o que relembro? (MORAES, 1997, p. 30).

Ou, ainda, quando a memória e a imaginação transformam-se em devaneios:

E foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios (BACHELARD, 1996, p. 02).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As interseções entre literatura e cinema são constantes. Esse trabalho aventurou-se por articular a memória com a imaginação poética. A interface dessas linguagens foi possível em virtude do campo aberto da literatura comparada. As obras de arte não podem se fechar em dogmatismos, estão permanentemente abertas a interpretações do receptor conforme os limites afiançados para que não incorra em distorcidas leituras.

Com isso, entender a formação artística da poetisa Cecília Meireles, bem como a do cineasta Caetano Gotardo permite ver como suas poéticas dialogam com o contexto nas quais ambas estão inseridas. Dessa maneira, ficou evidente que a obra *Vaga Música* representa um momento de maturidade poética, o que confere à sua obra um tom de individualidade. Já o filme *Areia*, representa o crescimento profissional de Gotardo. O filme percorreu festivais, recebeu prêmios dando a merecida notoriedade ao seu autor.

O filme *Areia* lida com a memória de uma mulher. Presença, tempo, lembrança, dor e alegria latejam nas telas. As técnicas utilizadas por Gotardo colocam em evidência a relação entre espaço, memória e amor. A poesia *Modinha* por sua vez, também põe em cena a memória, a lembrança, a dor, o tempo e o canto. O simbolismo presente, muitas vezes, sugere a ideia de que tudo é provisório.

Assim, contrapor essas duas linguagens constituiu-se, inegavelmente, como um fascinante exercício dialógico e intersemiótico, fazendo-nos compreender como a arte pode ser lida de diversos pontos de partida, com diversas linguagens, pondo em evidência os mecanismos de comparação. Evitamos, contudo, enaltecer uma obra em relação à desqualificação da outra, mas na conexão do processo de recepção de ambas as poéticas, a leitura dos textos finais, que contrapôs palavra e imagem, nos enriqueceram sobremaneira.

Portanto, buscamos, via a categoria memória-imaginação poética, colocar em evidência alguns dos elementos como palavra, lembrança, mar, sol, areia e canto, tão ressaltados na linguagem literária e cinematográfica, ora pelo seu caráter sinestésico, ora por seu caráter de transitoriedade. As imagens evocadas tanto pelo filme *Areia* quanto pela poesia *Modinha* não reproduzem uma realidade, mas criam outras imagens-vivas passíveis de várias associações e representações em cada receptor.

REFERÊNCIAS

Areia. Dir. Caetano Gotardo. São Paulo: Synapse Produções Ltda, ficção, 12 minutos, 35 mm, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston.. *A poética do Devaneio*. tradução de Antônio de Pádua Danesi. SP: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston.. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

MEIRELES, Cecília. *Viagem; Vaga Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Poesis).

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Cecília Meireles: imagens femininas*. *Cad. Pagu* [online]. 2006, n.27, p. 333-371. ISSN 0104-8333.

ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MORAES, Eneida. *Aruanda - Banho de Cheiro*. Ed. Especial. Belém: Cejup-Secult, 1997.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

SARAIVA, J. A. (Org.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SITES CONSULTADOS:

Biografia de Cecília Meireles. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cec%C3%ADlia_Meireles. Acesso em: 23.06.2012.

Biografia de Caetano Gotardo. Disponível em: <http://www.oficinasgalpao.org.br/?oficineiro=caetano-gotardo>. Acesso em 23.06.2012.

http://www.releituras.com/cmeireles_bio.asp. Acesso em 25.06.2012.

http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Caetano_Gotardo. Acesso em 25.06.2012.

www.seculodiario.com.br/arquivo/2007/dezembro/27/cadernoatrações/cultura/03.asp. Acesso em 25.06.2012.

<http://ouviredissertar.blogspot.com.br/>. Acesso em 27.06.2012.

http://blogcurtas.blogspot.com.br/2008_09_01_archive.html. Acesso em 27.06.2012.

http://blogcurtas.blogspot.com.br/2008_09_01_archive.html. Acesso em 27.06.2012.

<http://www.revistacinetica.com.br/festcurtas08.htm>. Acesso em: 12.06.2012.

DOSSIÊ:

**CINEMA E OUTROS POSSÍVEIS
CONTRAPONOTOS**

CINEMA, EDUCAÇÃO E CULTURAS AMAZÔNIDAS

Marco Antonio Moreira
Bene Martins

Cinema é uma invenção dos irmãos Lumière⁹⁸. Eles criaram o *Cinematographo*, aparelho que possibilitou a captação e reprodução de imagens em movimento no final do século XIX. Inicialmente, o Cinema foi entendido como invenção de entretenimento que agradou muitos espectadores, sem amplas perspectivas artísticas. Nas primeiras décadas do século XX, alguns artistas perceberam o potencial da invenção dos Lumière, como arte a ser desenvolvida, e elaboraram contribuições para o desenvolvimento de linguagem cinematográfica própria. Esta influenciada por diversas artes, gradualmente teria suas características e especificidades de realização. Artistas como George Méliès⁹⁹, Edwin S. Potter¹⁰⁰, Alice Guy Blaché¹⁰¹, e David W. Griffith¹⁰², entre tantos outros, pensaram o cinema como meio de criação e expressão de ideias, pensamentos e transformações. A partir da produção de diversos filmes, na primeira década do século XX, como arte e entretenimento, o Cinema conquistou seu espaço e efetivamente tornou-se grande referência no século passado.

Ao se compreender a força do encantamento das imagens em movimento, muitos artistas começaram a utilizar o cinema como meio educacional-formador de ideologias, culturas, políticas. Na revolução russa, em 1917, por exemplo, é perceptível o uso do cinema como veículo a promover a construção ideológica bem sucedida, que se expandiu, anos depois, em outros países. Na Rússia, Josef Stalin investiu maciçamente na produção de filmes e proporcionou boas condições de trabalho para diretores como Serguei Eisenstein¹⁰³. Na Alemanha, Adolf Hitler aproveitou o cinema como máquina para intensificar propagandas de seu governo ao utilizar cinejornais

⁹⁸ Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), inventores do aparelho cinematógrafo que filmava e projetava filmes. Outras invenções foram elaboradas nesse período, mas a criação deste aparelho foi revolucionária e proporcionou o início do desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

⁹⁹ George Méliès (1861-1938), cineasta francês inovador na criação de técnicas e narrativas cinematográficas.

¹⁰⁰ Edwin S. Potter (1870-1941), cineasta norte-americano e um dos pioneiros do cinema, incluindo filmes para o Edison Studios de Thomas Edison.

¹⁰¹ Alice Guy Blaché (1873-1968), pioneira do cinema francês é conhecida com a primeira cineasta e roteirista de filmes ficcionais. Alice dirigiu mais de mil filmes durante vinte anos de carreira.

¹⁰² David W. Griffith (1875-1948) é reverenciado como o mais influente diretor da história do cinema. Griffith foi criador de diversas inovações que foram ponto de partida para a criação da linguagem cinematográfica.

¹⁰³ Serguei Eisenstein (1898-1948), importante cineasta vinculado ao movimento de arte de vanguarda russa. Sua obra tem importância graças ao conceito moderno e inovador da montagem cinematográfica.

exibidos antes dos filmes de longa metragem e constantemente insistiam nas vantagens, sucessos e vitórias do Terceiro Reich. Na Itália, Benito Mussolini teve ação similar e investiu altos valores para a construção dos estúdios Cinecittá¹⁰⁴, com objetivo principal de ampliar a propaganda de governo fascista.

No Brasil, o presidente da república Getúlio Vargas incentivou o uso do Cinema como recurso pedagógico do seu governo, utilizando-se particularmente dos cinejornais elaborados a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), nos anos 1930. O INCE (1936-1966) foi um projeto que teve o apoio do Ministério da Educação e Saúde e aprovação do então presidente Vargas. Teve como principal idealizador e primeiro diretor o cientista, antropólogo e professor Edgard Roquette-Pinto (1884-1954). O Instituto tinha a finalidade de promover e orientar a utilização do cinema, como auxiliar do ensino e servir-se dele como instrumento voltado para a educação popular.

Um dos maiores colaboradores do INCE foi o cineasta mineiro Humberto Mauro (1897-1983). Considerado o pai do cinema brasileiro, pelo seu pioneirismo e criação artística nos primórdios do cinema nacional. Mauro realizou filmes importantes como *Ganga Bruta*¹⁰⁵ e dirigiu mais de 300 documentários de curta-metragem, sobre temas variados: astronomia, agricultura, música para o INCE. A intenção de ampla parte da produção do INCE foi unir o país, culturalmente, por filmes que abordavam histórias, lendas, tradições e personagens representantes da diversidade sociocultural das regiões brasileiras.

O cineasta mineiro Humberto Mauro foi um dos mais ativos diretores do instituto, com produção de ótimos trabalhos sobre questões culturais de modo didático e poético, os quais ampliaram olhares antes direcionados, prioritariamente, apenas para o Sul e Sudeste do país, regiões economicamente mais ricas naquele período. O Cinema, anos depois de sua invenção, tornou-se poderosa ferramenta de educação que, a depender da narrativa audiovisual, pode demonstrar ou não as realidades das regiões de um país amplo como o Brasil.

¹⁰⁴ *Estúdios Cinecittá* inaugurados em 1937. Entre 1937 e 1943 foram realizados mais de trezentos filmes, incluindo material de propaganda do governo Mussolini. Após o fim da segunda guerra mundial, a Cinecittá foi reestruturada e se transformou em um dos maiores estúdios do cinema com filmagens de produções estrangeiras de sucesso como *Ben-Hur* de William Wyler (1959).

¹⁰⁵ *Ganga Bruta* (1933). Direção: Humberto Mauro. O filme mostra a história de um jovem que mata sua noiva ao descobrir que é enganado na noite do casamento. Ele é absolvido e vai para o interior tentar recomeçar sua vida.



Cena de cinejornal produzido no período de Getúlio Vargas.

Na relação do cinema com a educação, é necessário entender que a busca de identidades individual e coletiva, de histórias e seus personagens deverá levar em consideração múltiplos fatores. A memória é elemento essencial para a constituição de processo narrativo educacional. Estudos sociológicos, antropológicos e históricos são bases fundamentais para narrativa que se aproxime do tema abordado. As diversas regiões de um país como o Brasil, são observadas, na maioria das situações, de maneira distante e com distorções de contextos, tempos e espaços de ação. Saber respeitar esses fatores é condição para que atividades audiovisuais possam ultrapassar apenas boas intenções de se registrar e compartilhar a cultura de uma região, cidade, bairro. Extrair as dificuldades deste processo criativo e narrativo é um dos maiores desafios para os realizadores do audiovisual do século XIX.

Se a memória fornece noção de pertencimento, podemos elaborar sobre as particularidades de uma região como a Amazônia, diversas construções de memórias coletivas e individuais. Provocar estímulos sobre elementos que poucos conhecem, incluindo o próprio amazônida, exige comprometimento na busca por outras maneiras de enxergar e interpretar o que existe nesta região. Isso inevitavelmente levará este novo observador, estrangeiro ou não, a escapar do estereótipo, da imagem envelhecida e errada que se tem sobre elementos que compõem as realidades desta região, particularmente, seus aspectos e nuances culturais. Essa mudança de paradigma audiovisual, baseada no histórico de equívocos, em sua maioria, pode ter intensa ressonância a partir dos realizadores cinematográficos amazônidas. Como aconteceu em diversos momentos históricos no passado, deve-se pensar no audiovisual como

elemento educacional para formação e expansão de públicos que entendam a necessidade de encontrar no cinema, arte tão influente, questões que colaborem para discutir e entender suas identidades a nível local, regional, nacional e internacional. Isso é possível, a partir da elaboração de conceitos educacionais que integrem o cinema amazônico, na ficção ou no documentário, e que utilizem diversos gêneros, como por exemplo, a animação, para criação de laços de identificações.

Com foco inicial no cinema direcionado ao público infanto-juvenil, é prioritário desenvolver produções que incluam personagens, histórias e narrativas características da Amazônia. É modo de, no mínimo, contrapor leitura colonizada e estereotipada que diariamente chega a este público, incluindo trabalhos veiculados pela televisão que, raramente, preocupam-se com diferenças culturais, em uma tendência não apenas da televisão brasileira, mas também da maioria das redes de televisão em diversos países.

Em conformidade com a questão educacional, o audiovisual pode seguir premissas de criar, discutir e informar sobre culturas amazônicas. No segmento infanto-juvenil, a quantidade de produção é pequena, mas surge como alternativa mais presente nos últimos anos. A partir destas premissas, entendemos o espectador como sujeito que pode interagir com a narrativa, sob o ponto de vista de ser influenciado com outro modo de ver e, posteriormente, entender universos amazônicos que, muitas vezes, são únicos. Estudos da recepção ou da interpretação de audiências indicam que essa interação do espectador existe de forma ativa, consciente ou não. Exemplo interessante sobre este tema pode ser encontrado na própria animação, antes definida como desenho animado. Raramente poucos filmes e especiais de TV, de maior acesso ao público, de produção amazônica, chegaram ao público infanto-juvenil. De modo que há uma demanda a ser suprida com a tônica e o compromisso de trabalhar com o Ser amazônica.

Os personagens que refletem exemplos e culturas, entre outros valores, em sua maioria, são essencialmente estrangeiros. Os filmes da produtora Walt Disney, por exemplo, estão no imaginário de grande parte dos espectadores. Muitas vezes, porque são bons e, em alguns casos, porque sempre estavam presentes no roteiro de lançamentos anuais das salas de cinema em todo mundo. Dessa maneira, presente e insistente, adquirimos modo de observar e interpretar filmes e suas culturas com tendência ao estranhamento naquilo que não se aproxima da interpretação audiovisual apresentada por estes filmes. Dificilmente nossos meninos e meninas se veem como príncipes e princesas com traços europeizados, lutando ou patinando na neve, por

exemplo. Não se trata de regionalizar, mas de inserir também as paisagens e culturas amazônicas nos enredos fílmicos.

O sentido que atribuímos aos exemplos audiovisuais que observamos com mais frequência revelam complexos princípios que, entre outras influências, formam e consolidam nosso caráter cultural. Por isso, em um conceito que entenda o cinema como elemento educacional presente, pensar a Amazônia é necessário e urgente. Mesmo que se leve em consideração a série de significações afetivas, em relação a nossa memória e influências anteriores, nesse campo de realização, pensar a Amazônia cinematograficamente é considerar a urgência em, no mínimo, apresentar outros lados universais e regionais que existem nesta região.

Essa questão, naturalmente, é polêmica e delicada. Podemos estabelecer dúvidas sobre o alcance do audiovisual nas opiniões, comportamentos e práticas das pessoas. Esse imaginário social que pode ou não gerar outras identidades e valores é fluente e presente na vida de milhões de pessoas, mas não podemos afirmar que estes fundamentos mudarão apenas pela influência de um componente, no caso, o audiovisual. De acordo com a educadora Rosália Duarte¹⁰⁶, existem poucos estudos que procuram entender, de maneira abrangente, sobre o modo como o espectador utiliza e aproveita os conteúdos transmitidos pelos diversos veículos audiovisuais. O espectador do século XXI, em sua maioria, não é mais tão passivo como antigamente. Ele tem comportamentos questionadores sobre o que observa.

Por essa razão, entre outras, o foco dos estudos sobre o assunto deve pesquisar também sobre linguagens e narrativas que os meios audiovisuais utilizam para conquistar este espectador que, normalmente, é induzido a incorporar a cultura mundo, ou seja, a cultura globalizada e transmitida por olhares estrangeiros que, muitas vezes, deixam escapar importantes referências culturais, sociais e psicológicas que fazem parte do processo de criação artística. É evidente que a influência dos mercados comerciais invade o processo criativo, mas o desenvolvimento de senso amazônica requer compromisso que deve se sobrepor a supostas anomalias de observação. Podemos ampliar este conceito evidenciando o pensamento de Clifford Geertz em *A Interpretação das Culturas*; “uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma história, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do

¹⁰⁶ Rosália Duarte é graduada em Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1984), com mestrado em Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ (1991) e doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000).

que nos propomos interpretar”. (GEERTZ, 1989, p. 31). Ao que o pesquisador Relivaldo Pinho complementa, o pesquisador precisa ser, no mínimo, crítico.

Entender os objetos estéticos através de uma interpretação é concebê-los como parte da cultura e da sociedade, é identificar os signos que deles se apresentam, ou se mantêm ocultos, é, como esses signos, identificar, no real, o espírito, a sensibilidade, a experiência que os estimula. Não como o pesquisador que acredita no desvelamento de um significado oculto, mas como o crítico (PINHO, p. 41).

Boas interpretações, para o pesquisador, no caso, aquele envolvido com o audiovisual como linguagem de expressão, envolve vasto e cuidadoso trabalho de pesquisa. Em primeiro lugar, dada à imensidão geográfica e riquezas culturais, a primeira inquietação deve ser: o que é a Amazônia? Quantas Amazônias existem para conhecer, revelar, evidenciar e, especialmente, fortalecer, em um processo de observação e divulgação do que essa diversidade representa? Para Walter Benjamin, escritor e pensador contemporâneo.

A incapacidade de sentir as nuances mais sutis do texto pode levar o pesquisador a pesquisar com maior atenção os mínimos detalhes nas relações sociais, que subjazem à obra. Ademais aquele que não tem sensibilidade para as gradações mais sutis pode adquirir, através de uma percepção mais clara do contorno do poema, uma certa superioridade em relação a outros críticos, uma vez que o sentido para nuances nem sempre acompanha o dom da análise. (BENJAMIN, 2006, p. 528).

Ao analisar o pensamento de Benjamin, no contexto amazônico, podemos avaliar que percepção clara sobre os universos que existem na região, a serem percebidas pelo audiovisual, com foco na educação, deve manter distanciamento crítico sobre seus estereótipos e desconstruir a visão distante e pouco envolvida com suas particularidades. Além disso, devem-se evitar narrativas internacionais e até mesmo nacionais que repetem conceitos e preconceitos que deveriam ter sido superados, mas que ainda surgem em diversas maneiras de expressão. Uma obra de arte deve ter riqueza cultural que seja condizente com o tempo, de acordo com diversos contextos históricos e sociais. Por isso que, em uma relação que se pense o audiovisual amazônico em paralelo com a educação, a percepção de uma Amazônia com diversidade diversa é representação contemporânea que pode fazer a diferença.

Ao entendermos a arte como um meio de conhecimento, em um pensamento audiovisual conectado com a educação e desenvolvimento de senso amazônica, destacamos o filme *O Abraço da Serpente* de Ciro Guerra. Lançado internacionalmente em 2016, o filme foi realizado em uma coprodução entre Colômbia, Venezuela e Argentina. O enredo mostra a trajetória de Théo, explorador europeu que conta com a

ajuda do xamã Karamakate, para percorrer o rio Amazonas. Théo, gravemente doente, busca uma lendária flor que pode curar sua enfermidade. Quarenta anos depois, a trilha de Théo é seguida por Evan, outro explorador que tenta convencer Karamakate a ajudá-lo.



Cena do filme *O Abraço da Serpente* de Ciro Guerra.

A produção é baseada nos diários de dois exploradores europeus, que vagaram pela Amazônia e que estavam decididos a desvendar seus segredos nos primórdios do século XX. Filmado primorosamente em preto e branco, percebemos a floresta de maneira diferente dos padrões enfocados pela maioria dos filmes que trabalharam com esta paisagem de suas histórias. É uma proposta de outro olhar sobre a natureza e dos povos que vivem nela.

Na sua construção imagética, o longa-metragem se torna imenso estudo antropológico abordando questões importantes, como a influência das missões jesuítas e o preconceito do homem branco perante aos índios. No decorrer da história, a loucura da selva toma conta dos forasteiros que, em conflito com os costumes indígenas, entram em uma jornada de descobrimento e autodescobrimento.

A proposta narrativa do filme é fora do convencional e ousada. Percebe-se claramente atitude diferente da tradição de se registrar histórias indígenas e amazônicas sem consultar, estudar e analisar a região. Além disso, o processo de criação artística do filme se baseia em referências reais da região e não em interpretações estrangeiras que, apesar de muitas vezes bem intencionadas, não trazerem nenhuma contribuição para as novas configurações existentes na região amazônica, após tantas transformações e dificuldades.

Podemos entender que não apenas a região amazônica é percebida de maneira estereotipada. O audiovisual procura, em sua maioria, o encantamento da imitação do belo, dos mistérios do desconhecido, como elementos de conquista do espectador. A região africana, por exemplo, em inúmeros filmes americanos dos anos 1930 e 1940, era apresentada quase sempre com personagens, histórias e situações lendárias. Envolvidos, muitas vezes, em mistérios sobre tesouros perdidos, animais pré-históricos, pedras preciosas que valiam milhões ou plantas que poderiam curar doenças graves, por exemplo. Esses personagens eram explorados, para criarem um clima de misticismo e interesse no espectador desses filmes, com olhar e interesse diferentes em relação às produções urbanas e sobre cotidiano daqueles que moravam em grandes centros.

Dessa maneira, estas produções tiveram, em sua maioria, boas bilheterias. A questão é que este encantamento da imitação de realidade inventada gera um afastamento da “verdade”, dos fatos, do que efetivamente existem nesta ou em qualquer região, o que alimenta os estereótipos já em voga. O resultado imediato destas narrativas audiovisuais foi o distanciamento e um pré-conceito sobre essas regiões que, por serem exóticas, na maneira como foram apresentadas, poderiam ser interpretadas como inferiores em termos de cultura.

Do período citado anteriormente, por exemplo, podemos citar *A Deusa de Joba*¹⁰⁷. Foi o primeiro seriado produzido pela *Republic*, produtora que marcou a história do cinema com produções independentes, com orçamentos menores, conhecidas como filmes B, principalmente faroestes e seriados. Posteriormente, foi responsável por produções mais audaciosas cinematograficamente como *Macbeth*¹⁰⁸ de Orson Welles e *Depois do Vendaval*¹⁰⁹ de John Ford.

¹⁰⁷ *A Deusa de Joba* (1936). Direção: B. Reeves Eason e Joseph Kane. Foi o seriado de maior orçamento da produtora *Republic Pictures* e teve 15 capítulos.

¹⁰⁸ *Macbeth* (1948). Direção: Orson Welles. Adaptação da peça teatral de William Shakespeare. Macbeth encontra-se com três bruxas que preveem que ele se tornará arquiduque e rei.

¹⁰⁹ *Depois do Vendaval* (1952). O lutador Sean Thornton volta à sua cidade natal, na Irlanda, para tentar minimizar erros do seu passado e se apaixona por uma jovem linda e pobre.



Cena do seriado *A Deusa de Joba* de B. Reeves Eason e Joseph Kane.

A Deusa de Joba mostra a aventura de Clyde Beatty, famoso caçador e domador de leões que parte em uma perigosa jornada rumo à cidade perdida de Joba para salvar a irmã raptada de Baru, uma criança da selva. Ele encontra diversos obstáculos em seu caminho, incluindo homens-morcegos que ameaçam Beatty e Baru na Terra Proibida e homens-tigres que poderão talvez mudar seu destino. O seriado fez muito sucesso nos cinemas e na televisão, marcou várias gerações de cinemaníacos telespectadores e demonstrou uma visão mística encantadora sobre o que poderia existir na misteriosa África.

Exemplo semelhante pode ser citado sobre a relação do audiovisual, em sua maioria, sobre o nordeste e outras regiões do Brasil, especialmente como citado anteriormente, a Amazônia. Olhares estrangeiros foram instituídos no país que, em determinado período, pela criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo no governo de Vargas, tentou aproximar as diferentes e diversas culturas brasileiras com produção de curtas e médias metragens em documentário, para exibição nos cinemas do país. Entre os títulos mais populares do INCE podemos citar *A Velha a Fiar*¹¹⁰ (1964) de Humberto Mauro.

¹¹⁰ *A Velha a Fiar* (1964). Direção: Humberto Mauro. O filme é considerado por alguns críticos especializados como um dos primeiros trabalhos audiovisuais no conceito de mesclar música e imagens que, posteriormente, foram chamados de videoclipes.



Cena do filme *A Velha a Fiar* de Humberto Mauro.

A Velha a Fiar apresenta música popular homônima cantada pelo Trio Irakitan¹¹¹. Baseado numa canção popular, na qual um animal ou pessoa sempre está criando problemas para o outro, a história mostra sequência de imagens e fotos para ilustrar a canção popular. O curta tem imagens bucólicas da vida rural com bois pastando, a moagem no pilão, os trabalhos do campo e os animais que ajudaram na narrativa da história. De repente, surge a velha na roca a fiar, quando começa a canção-tema que apresenta os eventos nesta sequência.

De alguma maneira, estes trabalhos colaboraram para integração da cultura brasileira, em um período anterior à intensa audiência da televisão. Assistir a estas produções nos cinemas brasileiros, em uma época com pouca produção nacional, em comparação ao cinema estrangeiro, especialmente o cinema americano, foi ato de educação e também de resistência cultural. Filmes como *A Velha a Fiar* foram exibidos antes de grandes sucessos estrangeiros e lembraram, para muitos espectadores, sobre a diversidade de um país tão amplo como o Brasil.

Uma situação semelhante, mas como menos alcance de público, ocorreu com produções regionais amazônidas, as quais procuravam abordar, de modo educativo. Alguns temas pouco relevantes nacionalmente, mas que tinham significado localizado, com efeitos estaduais ou locais. *A Vila da Barca*¹¹² de Renato Tapajós merece ser citado.

¹¹¹ Trio Irakitan, conjunto vocal e instrumental criado na cidade de Natal, em 1950, por Edison Reis de França, Paulo Gilvan Duarte Bezerril e João da Costa Neto.

¹¹² *A Vila da Barca* (1965). Direção: Renato Tapajós. Além de *A Vila da Barca*, o cineasta Renato Tapajós dirigiu os documentários *Em Crise* (1966) e *Um Por Cento* (1967) com temáticas políticas e



Cena do filme *A Vila da Barca* de Renato Tapajós.

Lançado em 1968, em circuito restrito de exibição, ao contrário dos filmes do INCE, o curta documentário faz registro crítico sobre a favela construída sobre palafitas, em Belém do Pará. A produção ganhou prêmio de melhor documentário, no Festival Internacional do Filme de Curta Metragem de Leipzig, Alemanha Oriental, naquele ano. Em um período de pouca produção do cinema paraense, o filme se destacou pelo olhar social de tema urgente e provocou polêmica necessária.

O audiovisual paraense surgiu como meio de denúncia de fato socialmente questionável e demonstrou a necessidade de se produzir mais trabalhos com este foco numa produção nacional que, muitas vezes, se volta para outras temáticas, criando distanciamento entre o espectador e sua realidade. A televisão, posteriormente, trabalhou com estes e outros temas e cumpriu este papel, mesmo que de maneira limitada e, diversas vezes, sem um olhar mais crítico sobre assuntos regionais e locais escolhidos. A produção audiovisual paraense, em anos posteriores, teve poucas condições e recursos para trabalhar com assuntos locais relevantes. Mas, eventualmente, registrou histórias e personagens próximos do cotidiano local, como por exemplo, o curta de Vicente Cecim, *Sombras*¹¹³ (1977).

contestatórias. Posteriormente, ingressou na clandestinidade e na luta armada e ficou cinco anos na prisão. Em 1982, realizou o documentário *Linha de Montagem* sobre o movimento sindicalista no ABC paulista.

¹¹³ *Sombras* (1977). Direção: Vicente Cecim. É um dos filmes que o diretor produziu, nos anos 1970, com filmagens em película super-8. Outro filme importante de Cecim, neste período, é *Malditos Mendigos* (1978).



Cena do filme *Sombras* de Vicente Cecim.

Sombras é uma parábola sobre o exílio da velhice, reflexão sobre o tempo e a solidão presentes nas pessoas idosas nos asilos. Exibido em circuito de exibição restrito, como a maioria da produção paraense, *Sombras* é símbolo, ao lado de outros poucos títulos da sua época, de conceito de audiovisual que se importa com a cultura e educação, a partir de aproximação com tema universal, mas que tem suas particularidades na cidade de Belém do Pará, da Amazônia brasileira. Com estes exemplos, podemos afirmar a necessidade de uma produção audiovisual comprometida com a educação, cultura e o emergente senso amazônida, que despertem nos realizadores e espectadores novas interpretações sobre o que temos nesta região.

Para considerar o Cinema como uma obra de arte, é preciso oferecer novas interpretações. O artista deve arriscar a busca do conhecimento que nos liberta da dependência cultural de terceiros. As identidades culturais de nossa região podem ser estimuladas, acentuadas pelo audiovisual. Este campo de saber precisará despertar interesse nas questões amazônidas e, por consequência, teremos diferentes leituras para maior entendimento dos problemas e universos amazônidas.

Todas as linguagens artísticas podem provocar mais interesse nas questões amazônidas. Não podemos desconsiderar qualquer linguagem artística neste processo. Nada é insignificante para o conhecimento e interpretação da Amazônia. Com a ampla influência das plataformas audiovisuais existentes, é possível criar estímulos para estudos amazônidas, nas escolas e universidades de maneira abrangente e profunda. É necessário alterar paradigmas que limitam o interesse e o estudo, para além da curiosidade alegórica desenvolvida em narrativas de imitação e interpretações equivocadas.

Em um mundo globalizado, em que a tecnologia é usada como um cabo de guerra de influências, em diversos sentidos, é importante saber respeitar as culturas para entendermos diferenças e a questão de uma cultura dominante querer se sobrepor a outra. Somos testemunhas desse mecanismo diariamente sem perceber, mas é fundamental compreender e valorizar uma busca de identidades amazônidas, cujos traços estão próximos de nós, sem notarmos sua efetiva presença. Mas é prioritária que essa busca seja prática, não sonâmbula, ou seja, não podemos buscar essa identificação e ficar nesta busca, sem direção ou empatia. E o audiovisual é essencial, especialmente o Cinema, com sua força e influência bem definidas pelo escritor Jean-Louis Comolli em uma palestra sobre Cinema.

A realização de filmes lançou uma nova luz, um novo olhar sobre a teoria. Nesse domínio do cinema (documentário), particularmente, mas, também, de uma maneira mais geral, a ligação entre a teoria e a prática é essencial. Mas não defino a prática como exclusiva dos realizadores, dos que fazem os filmes, mas também, as práticas dos que veem os filmes, as dos espectadores. Os espectadores, sem que o saibam, têm uma prática de cinema. Dessa prática do espectador, alguns (espectadores), sendo eu um deles, fazem uma teoria. Na minha teoria, na visão que eu tenho de cinema, o lugar do espectador é central. Então eu proponho uma inversão de perspectiva, para não falar de um modo pretensioso – uma nova perspectiva – que seria a de considerar um filme não como é projetado sobre uma tela diante do espectador, mas o que acontece na tela do espectador. O que se chamou de tela mental. Posso citar aqui a frase importante de Serge Daney, que é um grande teórico do cinema francês que trabalhou comigo na revista *Cahiers du Cinéma*, quando eu era redator-chefe, uma ideia particularmente importante e que é sempre esquecida: pode-se projetar um filme em uma sala de cinema vazia, há um projetor, um filme, uma tela, uma sala com cadeiras enfileiradas e há a projeção, mas sem espectador não há cinema. O Cinema se inicia com a presença, pela presença do espectador. O que é chamado de cinema consiste na relação entre o filme projetado e o espectador. O Cinema é uma relação (VIANNA HISSA, p. 98).

Essa prática de cinema dos espectadores, especialmente da Amazônia, deve estar apta para transformações do entendimento dessas suas relações com o cinema, como conceito de educação. Dessa maneira, a busca de identificações pode ser desenvolvida, no ato de observar (espectador) que pode resultar em atos de criação (realizador). É necessário intervir ativamente neste conflito e observar o início de um processo dialético sobre o tema. Ao incentivar outras leituras sobre a região, é possível que seja criada outra postura dos artistas e realizadores. Eles podem usar várias linguagens para consolidar interesses sobre o tema.

Como exemplo, entendemos que a publicidade, dentro da linguagem audiovisual, é importante para mudanças de paradigmas. Os meios publicitários, na sua maioria, utilizam a Amazônia de modo exótico. É como se rejeitassem identificações

nativas presentes na região. Identidades culturais não são elaboradas isoladamente, são construídas por várias influências como escola, família e ambiente social. Estar presente nestes meios pela publicidade, como veículo de ideias e valores sobre a Amazônia, é reflexão urgente para aqueles que trabalham com esta linguagem.

Outro exemplo de ação cultural que poderá surgir pelas linguagens artísticas e que pode ser incentivada pelo conceito de audiovisual comprometido com a educação e senso amazônida, é a arte de periferia que é desenvolvida por artistas nas cidades especialmente nas capitais. Outras maneiras de realizar arte são criadas a partir de expressões de populações mais carentes. Estas encontram na arte da periferia, com diversidade e pluralidade de modos e conteúdo, um meio de expressão do seu inconformismo e revolta contra sistema político e econômico de exclusão.

Com a inclusão de senso amazônida, nas linguagens artísticas criadas pelos realizadores, por meio de conceito educacional e cultural, será possível que, em poucos anos, tenhamos espectadores que percebam estas questões, analisem estes temas e procurem outras referências. Entender que não existe cultura superior, mas sim diversa e que na prática diária a cultura mundo se impõem sempre como a melhor, transformará o espectador padrão em espectador modelo. Este saberá ser agente cultural de sua própria realidade, no nosso caso, a Amazônia.

Referências

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, Teoria do progresso. In: Passagens. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DUARTE, Roseli. Cinema e Educação. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. A Arte como Encantaria da Imagem. Belém-PA: Editora Escrituras, 2008.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário. Belém-PA: Editora Cultural Brasil, 2008.

PINHO, Relivaldo, Antropologia e Filosofia: Experiência e Estética na Literatura e no cinema da Amazônia. Belém-PA: Editora UFPA, 2015,

SALLES, Cecília Almeida. Redes de Criação: Construção da Obra de Arte. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2006.

VIANA Hissa, Cássio E. . (Organizador). Conversações de Artes e de Ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Referências Fílmicas

O Abraço da Serpente. Direção: Ciro Guerra. 2015

A Deusa de Joba. Direção: B. Reeves Eason e Joseph Kane. 1936.

Ganga Bruta. Direção: Humberto Mauro. 1933

Sombras. Direção: Vicente Cecim. 1977.

A Velha a Fiar. Direção: Humberto Mauro. 1964.

A Vila da Barca. Direção: Renato Tapajós. 1965.



ABC Cinema Educação

Desde Maio de 2019 vivo voluntariamente em quase confinamento. Para os amantes do mar seria um isolamento de sonho, já que me encontro literalmente a viver (em crime ambiental) na praia. O meu horizonte deverá chegar ao Rio de Janeiro daquele Brasil tão tumultuado quanto resistente aos actos ignóbeis do seu presidente e respectivo eleitorado.

Nesta casinha de arquitectura colonial portuguesa, bem arejada pela construção em tijolo vazado, não tem faltado a luz, a água nem o sabão azul. A brisa alivia as altas temperaturas que a estação das chuvas deverá fazer baixar, mas isso só acontece de Outubro em diante. Faz tempo que não tenho um rendimento fixo, o que será o mesmo que dizer que sou desempregada. Sim sou, não estou, e nem sequer faço parte das estatísticas. Vendo carvão (também deve ser crime), cana doce, (pão com) ovo e dedico-me a cuidar da família (porque a minha mãe ficou ‘presa’ em Portugal com o encerramento das fronteiras.

Neste mo(vi)mento, co-existo com pescadores, vendedoras de peixe, crianças, guardas das restantes habitações e pouco mais. São pessoas que não acreditam nos malefícios do lixo (quanto mais nas suas potencialidades!) apesar de termos caixotes para o depositar e recolha do mesmo. Temos um posto de saúde o qual já utilizei com sucesso.

Deste lado do oceano, em Angola, para além da luta comum global de prevenção de contaminação importada/local/comunitária do vírus (Coronavírus-COVID-19), eu debato-me com uma outra bem mais antiga: a do lixo. O lixo literal que vai parar ao mar e que as marés, em desespero de causa, devolvem à areia, o lixo que as pessoas fazem e não se importam em cuidar, dos resíduos tóxicos impregnados nas suas predisposições morais e comportamentos efectivos que, dada à ausência de fiscalização e punição, fazem definhir qualquer mortal. Não raras vezes sinto-me opressora, a fascista que impõe modelos de higiene de uma banda colonizadora; enfim, mas não me sinto culpada porque o lixo é demasiado democrático e pertence a todos.

Faltam as condições, a sensibilização, a educação diriam. Não faltam digo eu, por muito precários e falíveis que sejam os sistemas de saneamento básico e das possibilidades educativas. Falta sensatez porquanto sabedoria, isso sim, porque não há falta de consciência por falta de aviso. Falta crença.

Sob o argumento severo de que governo não proporciona, não cria condições, não educa, uma boa parte da população ignora as noções-instruções básicas de co-habitação, de convivência e de respeito pelas autoridades também tradicionais. Necessitam de ganhar a vida para alimentar os filhos justificam-se, emocionadamente, cada vez que aparecem na televisão ou nas redes sociais. De facto necessitam, mas podiam cuidar do seu lixo. Todos necessitamos, já que a economia capitalista é uma rameira. E o lixo é bem lucrativo. Entre uma razão enfeitiçada e uma emoção tomada como absoluta esgueira-se a tal sabedoria que não pode ser só a dos mais velhos, desprestigia-se a sabedoria do distanciamento físico e não social e desconsidera-se a sensatez de respeitar a mais velha natureza, para um bem-saber-estar e viver em conjunto.

Sinto-me cada vez mais intolerante à (linguagem da) emoção consubstanciada por múltiplas formas e formatos; aquela linguagem que é sabida por todos e todos ‘com’ ela fazem conhecimento. Todos ‘com’ ela comunicam, até os mais gogos, introvertidos e analfabetos. A linguagem da emoção com que muitos, pelas suas razões, vivem numa displicência que urge terminar.

Escrevo este texto com uma emoção irritada e para muitos irritante, quiçá passível de ser entendida como opressora e socialmente fascista. Também eu não tenho muito a perder e calar é desistir. Acreditei muito no Teatro, no Cinema, nas Artes em

geral, enquanto ideia de actividade profissional, porém desisti, na mesma proporção, da suposta potencialidade educadora dos seus artefactos/produtos. Desinteressei-me das pessoas que só escutam o que querem e/ou conseguem escutar o que provocou um enviezamento na minha capacidade de diálogo. Deixaram de me ser vitais. Apenas a Natureza conta... e, como não queremos cuidar dela, ela está a tratar de nós da forma mais melodramática.

São ‘todos’ capazes de produzir/manifestar emoção tal como só ‘alguns’ são capazes de produzir/manifestar razão?

Em bom rigor, não se pode afirmar que somos todos ‘inconscientes’ ainda que certos comportamentos displicentes, como os que aponte em cima, nos indiquem que sim. O problema, argumentariam, não é a capacidade de produzir/manifestar razão, emoção ou consciência per si, mas as subalternizações convenientes que se efectu(ar)am em termos de organização civilizacional.

De facto, uma dessas produções de inexistência e de subalternização foi a não-educação para a emoção (apesar do abuso dela), portanto, o destreinamento para a consciência corpórea enquanto função vital, já que o corpo e a sua (est)ética ficaram vetados a certos domínios bem colonizados por interesses e explorações económicas desde a sobrevivência ao lazer.

Todos, pelo menos num contexto ocidental moderno, seja de origem ou imposto, fomos educados pela e para a razão. Nesta educação não são exercitadas, de modo sistemático e institucional, as faculdades da consciência corpórea, na qual se encontra a emoção, senão de um modo implícito pela vida a que temos de sobreviver, porque, uma vez concebidos e aceites, tivemos inevitavelmente de nascer. Posso, portanto, afirmar que fomos deseducados – mal educados mesmo – para e pelo corpo (TEIXEIRA, 451, 452).

Pensar é verbo. E pensar com o resto do corpo também é pensar. E o cérebro é corpo e as suas tensões mentais alojam-se nas partes mais inusitadas, recônditas, longínquas, de norte a sul e de este a oeste (e vice-versa) da nossa macro molécula corpórea. E a pergunta que nunca se calou e que sempre fez sentido é: por que motivos não somos educados para pensar com o ‘cérebro’ e com a ‘razão’ que existe no resto do corpo? Como se educa para o ‘resto’ do corpo? E se porventura somos educados ‘com’

e para o corpo, porque continua a não ser tão válido e efectivo esse modo de pensar e agir? Onde ficou a [ponte](#) da gnose? Esta indignação, esta ausência, esta emergência, esta preterição vem sendo o sémen que fecunda o meu modo de vida e insistência académica.

A arrogante e covarde geopolítica dos tempos das ameaças à vida humana na terra marca o ano de 2019, como a nova era da contaminação invisivelmente global e altamente letal. Entrámos nesta era, não tão subitamente quanto se apregoa, numa era de prevenção de contaminação do Coronavírus (podia ser outro qualquer!), de confinamento e distanciamento físico (a que chamam de social) e de higienização paranóica e generalizada (mas essencial). A luta pelo bem maior, a saber, a vida tornou-se manchete, assunto que vai de par com a falência dos sistemas da economia e das finanças capitalistas até das nações ‘mais ricas’ democráticas ou totalitaristas. Sublinhe-se que os sistemas de saúde (públicos e privados) devem ser entendidos como um subsistema da economia. Se assim não fosse o seu colapso não preocuparia tanto; afinal morre-se tanto localmente por fome e tantos outros males e nada disso parece importar.

Em pleno ano de 2020, procura-se pelos media, TIC e legislação de calamidade educar, abruptamente, os corpos para a coexistência neste inusitado espaço-tempo de interiores e de exteriores, de presenças e de ausências cada vez mais monitorizadas.

Shusterman na sua somaestética¹¹⁴ defende que “se a consciência somática reflexiva é essencial para entender e corrigir hábitos e, portanto, para aprimorar o autouso, então a inibição é um instrumento igualmente crucial dessa reforma, pois precisamos inibir os hábitos problemáticos para criar a oportunidade de analisá-los e transformá-los em hábitos melhores” (SHUSTERMAN, 2012: 296).

Para este autor, desenvolver o domínio humano do controle postural depende, em grande parte, da integração de informações multisensoriais provenientes de diversas áreas do corpo (2012: 311). Ainda a propósito da consciência corporal e seus benefícios Shusterman esclarece:

¹¹⁴ 2012 A Consciência Corporal. São Paulo: Realizações Editora.

O papel crucial da inibição na liberdade foi (...) confirmado por estudos experimentais de neurociência (criados por Benjamin Libet) que mostram que a ação motora depende de eventos neurológicos que ocorrem antes que estejamos conscientes de que decidimos fazer um movimento, ainda que sintamos que foi nossa decisão consciente que iniciou o movimento.(...). Se os atos voluntários de movimento são realmente iniciados ‘por processos cerebrais inconscientes que começam (...) antes da aparição da intenção consciente’, então como podemos falar de controle consciente do movimento e de exercício consciente do livre-arbítrio? Libet, porém, afirma a existência dessas faculdades voluntárias conscientes, exatamente por causa da nossa capacidade inibidora de ‘vetar’ esse ato entre o momento em que o percebemos e sua efetiva implementação (SHUSTERMAN, 2012, p. 297, 298).

Os “sentimentos imediatos, insiste Dewey, são tidos mas não conhecidos e, no entanto, subjazem a todos os nossos esforços de pensar e conhecer.(...). A razão e a consciência (...) não podem ser consideradas entidades autônomas para o controle do hábito, porque elas também emergem dos hábitos, e não têm qualquer existência real separadas deles. (...) os hábitos concretos fazem todo o perceber, reconhecer, imaginar, recordar, julgar, conceber e raciocinar” (SHUSTERMAN, 2012, p. 308).

Segundo Shusterman “a percepção reflexiva de nossos corpos nunca pode parar na pele; não podemos sentir apenas o corpo, separado do seu contexto ambiental. Assim, ao desenvolver maior sensibilidade somática para um maior controle somático, temos de desenvolver uma maior sensibilidade às condições, relações e energias imediatas ambientais do corpo. Em nossas ações corporais, não somos agentes autosuficientes, mas servos e empresários de forças maiores que organizamos a fim de realizar nossas tarefas. (...). O eu relacional adquire e usa seus poderes somente por meio de suas relações capacitadoras. (...). Essa noção relacional simbiótica do eu inspira uma noção mais extensiva do melhorismo somático, em que também somos encarregados de cuidar das capacitações ambientais de nossos eus corporificados e de nos harmonizarmos com elas, e não só com as partes do nosso corpo” (SHUSTERMAN, 2012, p. 321, 322).

Como se educa para o corpo e com o corpo?

Eu diria: com um envolvimento consciente com o que nos rodeia e constitui e podemos sempre estar atentos à respiração. Shusterman esclarece: “ Um método mais básico, versátil e testado pelo tempo para atingir a tranquilidade necessária a um pensamento lento e sustentado, é a consciência (*awareness*) focada e a regulação da nossa respiração. Como a respiração tem um efeito profundo em todo o nosso sistema

nervoso, diminuindo a velocidade ou acalmando a respiração, podemos trazer uma maior tranquilidade às nossas mentes” (SHUSTERMAN, 2008, p. 109).

Certa cultura asiática (sobretudo as artes marciais) é prova disto mesmo.

A educação física (corpórea e emocional) e artística podem ou sequer devem participar na educação com o corpo e para o corpo?

Como resposta a esta pergunta importa questionar sobre os poderes emancipatórios das manifestações estético-expressivas (saberes, artes, cosmovisões e suas tecnologias). Aqueles poderes dos quais eu já tinha desistido. Urge-me lembrar se estas são uma tendência e/ou uma possibilidade ou se são uma experiência e/ou uma expectativa.

Quando as manifestações estético-expressivas se me apresentaram como uma experiência colaborativa em consciência, elas funcionaram sempre como uma alternativa à hegemonia, pelo que deduzo que não se constituam como uma expectativa de todos ou de muitos outros.

Não tenhamos ilusões: trabalhar, horizontal, colaborativa e conscientemente AINDA não é, nem nunca foi, para todos. Os ‘egos’ e os seus hábitos e as suas autorias estão muito enraizados em formas de produção e de regulação individual e capitalista. O direito que rege estas práticas desprotege qualquer cidadão colaborador ingénuo e desavisado, e colaborar com farsados é auto-sabotagem!

Um dos motivos pelos quais desisti das artes foi pela abusiva utilização da metáfora e da tradução. Também aqui se havia diluído a ontologia. Tudo é comunicação e discurso. E como ficam os que nada têm para dizer, ou não podem, ou não querem ou não acreditam?

Preso ao discurso e às linguagens e assomada por uma sensação de impotência neurótica optei, como solução provisória, pela figura de estilo da preterição. O trabalho ‘com’ a preterição pode ser um exercício de constante aprendizagem, com sentido crítico e não só um mecanismo de reverter uma língua/linguagem noutra, como acontece frequentemente pela metáfora e pela tradução (também nas artes). Mas não se aprende nada com a tradução? Sim, aprendemos que existe a concomitância de línguas-

linguagens, apenas para alguns que as dominam, em detrimento de muitos outros que não chegam a dominar nenhuma por muito que o queiram; aprendemos, conseqüentemente, que os actos de solidariedade não são suficientes para não tornar essa desigualdade em diferença auto-determinada sustentável.

Com a preterição, sabemos e reconhecemos, por convenção, que ao se tratar de algo, tratamos sempre de outra coisa (que pode até não ser o seu contrário) e que, portanto, não chega ser solidário, nem adianta achar que conhecemos o ‘outro’ sem o saber. Com a preterição, aprendemos a estar atentos à insuficiência da solidariedade, à pluralidade do nosso eu, por muito unívoco que ele se apresente e por muito espalhado que ele possa e queira estar. Com a figura de estilo da preterição, voltamos além do espelho, permitimo-nos ao fosso e reinventamos identidades e assuntos, bem como, formas de ser e de estar.

A preterição não nos deixa alambazar escondidos de nós próprios. A preterição convoca a constante aprendizagem de um estado de auto-consciência que, promissoriamente, resulta em alter-consciência.

Pelo (re)conhecimento, atento e consciente, de um aqui e agora pelos sentires em mo(vi)mento e transmutação, enfim, pela constatação (con)sentida da (eventual) troca, dar-se-ia o ensino e a aprendizagem. Seja esta troca ausente ou presente, directa, indirecta, imediata e/ou adiada.

Qualquer co-presença envolve uma negociação também pelo trabalho ‘com’ a preterição. Podemos não optar por ela, mas ela existe como possibilidade válida e a ser tida em consideração. Eu alego estar a negociar isto quando (eu sei por convenção que) almejo aquilo. A negociação é canal, é a zona de contacto, é o orifício de interferência das versões (em práticas que também podem ser discursos). As versões interferentes provocam e/ou resultam em algum tipo de modalidade de troca. A troca educa e forma (também formatando) o sujeito em vias de ser «si dadão».

O trabalho ‘com’ a preterição, não só não busca teorias explicativas, muito menos gerais e prescritivas. ‘Com’ ele procura-se e pratica-se a consciência do envolvimento e da experimentação. Ao experimentar partindo do pressuposto-crença consciente de que existe sempre outra coisa, já estamos a fazer escolhas justificadas e a sistematizar o que possa essa outra coisa ser – por muito mentirosas e rarefeitas que tais escolhas se (nos) apresentem. Não desperdiçar a experiência e a abundância do que existe é permitirmo-nos à diligência, ao exercício, à investigação, em suma, à vivência

‘com’ plenitude, aquela que for (im)possível ao erro, ao disparate, ao riso e ao imprevisto, até mesmo, à suposta inconsequência – essa desarrazoada que lambe beijos à crítica chegando a abocanhar-lhe o coração. O trabalho ‘com’ a preterição experimenta tentando (re)conhecer os interferentes, interferindo nas suas modalidades e dispositivos de (trans)acção. O trabalho ‘com’ a preterição é um ensaio que permite ao sujeito tornar-se, sazonado, maduro e versado sobre aquilo ‘com’ que não pode e/ou não quer conhecer em consciência.

Se conhecimento for de facto interconhecimento, acredito que o trabalho ‘com’ a preterição permita o tirocínio das evidências e das ausências. Afianço ainda que o uso da preterição possa favorecer a criação de espaços-tempos de troca, já que a sua prática me fez aprender que ele ajuda a abrir canais de (trans)acção, enfim, de envolvimento com o ‘outro’ com resultados suficientemente negociados e (com)partilhados – também económica e financeiramente. Eu talvez não tenha que saber/conhecer o ‘outro’, ou sequer fazer uma completa e profunda passagem do ‘saber’ ao ‘conhecer’ o outro. Convém-nos, acima de tudo, encontrar ‘com’ o outro, que pode tão simplesmente ser ‘um’ outro dentro de mim, ou uma ‘parte’ do outro que não eu. Não poderá ser essa uma parte do meu ‘eus’ que, por este ou por aquele motivo, foi preterido, subalternizado, enfim, desconsiderado, desprestigiado, até por mim próprio? Não me descobri eu socialmente fascista perante a minha nova condição de co-habitante da comunidade de Santo António (Benguela, Angola) apesar do motivo ser um problema universal (o lixo)?

Pois bem,

Foi uma certa educação física e artística, nomeadamente teatral, que me ensinou esta intermitência plural do meu ser sem esquizofrenias de grande monta. Foi o teatro que me ensinou a fazer uma vénia aos meus outros, enquanto caio no ar. O meu ‘eus’ vai-se aprendendo razoável/adequado pela negociação, também ‘com’ a emoção ‘como’ razão de pernas para o ar, ou seja, em diferentes ambientes que podem ser, tanto de aceitação como de adversidade – sendo que a diversidade não é, ontológica e obrigatoriamente, adversidade. Ser razoável e adequado é ter capacidade de sobrevivência e de adaptação aos meios ambientes e recriar os meios ambientes favoravelmente – sendo caso disso.

Mas porque terei eu de insistir na razoabilidade, em vez de simples e humildemente, proclamar a vivência ‘com’ a plenitude (im)possível?!

Se mantivermos a significação de emancipação enquanto auto-determinação, se eu me reconheço plural (ainda que ‘com’ soluções numa queda ‘livre’), não poderia a dignidade pessoal e emancipação social passar pela assunção do reconhecimento e validação da pluralidade ‘em’ cada indivíduo em diferentes espaços-tempos, nomeadamente, em concomitâncias, em descontinuidades e em desadequações?

Então, retirando o razoável, eu sou tanto mais ‘adequada’ quanto melhor sobreviver e me adaptar aos meios ambientes ‘com’ que e como co-existo. Eu sou tanto mais ‘adequada’ quando mais conseguir (re)adaptar(-me a) tais meios ambientes.

A adaptação passa por uma capacidade de reposicionamento que aponto como o instrumento que as competências emancipatórias de certas manifestações estético-expressivas podem favorecer. A adaptação não se confina na inevitabilidade porque trabalhamos, constantemente, as condições para se poder (es)colher e aqui as crenças são adubo fértil; ou seja, a adaptação pressupõe, também, o envolvimento na criação dessas condições. É o que faço diariamente na praia que é de todos e muitos tratam como se fosse de ninguém, onde tudo é permitido até fazer as necessidades fisiológicas quotidianas onde, por ventura, marés passadas, se vai amanho o peixe que se vai vender para alguém comer.

Ao desenvolver a competência de percepção/vivência comigo e com os demais, a várias escalas e profundidades, ao conviver com a versatilidade emocional, como outra fonte de discernimento e de inteligência corpórea, eu garanto o reposicionamento e crio repertórios que funcionam como possibilidades-escolhas (pessoais e sociais) que me organizam e regulam.

O jogo dos (im)possíveis far-se-ia de modo-forma compósita (e relembro que a forma resulta de um processo interno, de uma intra-acção, e não de uma moldura apriorística seja social, legal, de emergência etc). Um tal jogo acontece em obliterada presença-ausência do meu eus, estilhaçado e gago, em co-presença com os demais outros eus expandidos para além da linearidade espelhada. O facto dessa (trans)acção entre a presença e a ausência ser obliterada cria desconforto, cria indignação, cria obstáculos, os quais somos obrigados a (trans)por e (in)verter, provocando e estimulando um discernimento e inteligência corpórea ‘em’ movimento – outra competência emancipatória das manifestações estético-expressivas.

A versatilidade emocional que, sendo indómita, também se aprende e educa, sem obstinadas inibições de expressões. Uma indignação desestabilizadora incomoda estados de hibernação de son(h)os prolongados, abusivos, quase doentios. Não obstante

importa dormir, até no teatro. A obliterada (trans)acção entre a presença e a ausência também cria o desejo de mim e do outro.

Em suma, a educação física (corpórea e emocional) e artística favorecem a adaptação e o reposicionamento do aparelho perceptivo/reflexivo, desenvolvem a versatilidade emocional que pode e deve ser aceite como fonte de discernimento e de inteligência. Se muita da inteligência é corpórea, por que motivo perpetuamos o discurso que só pensamos ‘com os olhos’, num ver para crer garante das crenças certas?

O teatro e o cinema só funcionam se neles acreditarmos; ou pelo menos se acreditarmos na convenção do seu protocolo e da escrita/escritura que os funda. E a cena e a tela têm leituras exponenciais; intimidatória (foi assustador ver uma enfermeira em Berta Teixeira no filme *Ossos*, de Pedro Costa, 1997. O meu eus em gigante rosto.) E amiúde manipuladoras que tanto alienam, como libertam as possibilidades do pensamento e da acção. E os sistemas de ensino também só ensinam quando acreditamos neles, pelo que uma coisa é um processo de aprendizagem (são infinitos) outra coisa é um sistema de ensino legitimado (não são tantos quanto poderiam ser) que emparelhados podem consolidar a noção de ‘educação’, sobretudo aquela que recebemos desde verde idade, até à formação de traços reconhecíveis da nossa personalidade e comportamentos.

Aprendemos (ou não) com quase tudo? Acredito que sim.

As artes servem para ensinar? Pois não sei se continuo a acreditar nisso.

O teatro e o cinema podem salvar o mundo? Não, nem servem para salvar a nossa pele. Já nem se pode respirar o exalo alheio (pelo menos até haver vacina – alegam os governantes) e desenganem-se pessoas, porque nunca nada volta a ser o que foi e fiquem espertos os realmente burros, porque enviezamentos sábios de alguns princípios salutareis da vida vão servir outras explorações e outros extrativismos que terão o seu colapso na devida altura. É o ciclo poderoso da destruição que está implícito no ímpeto de superação de si mesmo do ser humano.

O Teatro e o Cinema são de mera fruição; não deviam servir para nada e podiam ser simplesmente legitimados por isso. As aprendizagens são individuais realizadas num aglomerado maior ou menor de pessoas (que agora não é permitido). Há que devolver o exterior à educação infantil e juvenil. O betão só se estuda na formação superior de engenharia.

E após todas estas considerações gostaria de relatar algo que ainda não entendi, se contradiz o que antes expus. Provavelmente um dia acredito numa coisa noutro dia noutra.

Ontem foi apresentado num canal de televisão angolana (TV Zimbo) o filme ‘The Flu’¹¹⁵. Decidi que iria ver o filme com os miúdos, um menino de cinco e uma menina de 10. A quase dois meses de diária doutrinação de medidas de prevenção de contágio, regras que eles vão cumprindo e eu controlando, finalmente me dei conta, à medida que o filme decorria, que eles começaram a sentir as implicações de uma doença por contaminação invisível e o que dela pode resultar.

A miudagem escuta o noticiário televisivo comigo uma vez por dia, o de Angola e o internacional, identificam os slogans e campanhas de sensibilização em vigor, tentam fazer a sua parte, mas não haviam construído imagens¹¹⁶ que os tocassem de uma situação limite a que este tipo de fenómeno pode levar. Foi o filme que lhes proporcionou isso. Reconheciam o uso das máscaras, das luvas, dos fatos de protecção e a presença das forças de segurança, reviam-se nas medições de temperatura, nas tosses e quando os corpos quase mortos embrulhados em sacos se amontoavam e eram atirados para valas comuns a estranheza falou mais alto.

- Aquilo é quê?
- São corpos quase mortos que vão ser enterrados.
- Aka, mas eles são vivos.
- Pois, mas estão contaminados e como não há cura os chefes decidiram que têm de morrer para não passarem a doença a mais pessoas.
- Quem vai lhis matá?
- A terra.
- E a mínina, a mãe vai lhi deixali?
- Pois não sei, temos de continuar a ver ao filme...

¹¹⁵ Filme de Kim Sung-su (2013).

¹¹⁶ O que nós conhecemos por mente, com a ajuda da consciência, é um fluxo contínuo de padrões mentais, muitos inter-relacionados. O fluxo move-se para a frente no tempo, depressa ou devagar, ordeira ou sobressaltadamente, e, em certas ocasiões, põe em movimento não apenas uma sequência, mas várias. Por vezes, as sequências são concomitantes, por vezes são convergentes e divergentes, por vezes estão sobrepostas. O termo que costumo usar como sinónimo de padrões mentais é imagens. (...) as imagens são padrões mentais em qualquer modalidade sensorial, não apenas visual. Existem imagens sonoras, tácteis, etc. (Damásio, António. *O Sentimento de si – O corpo, a emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Europa América. 2004: 384).

- Mas a mãe não lhi deu pica?
- Deu sim.
- ... Mas o salvadoli não vai deixar a minina...
- Pois, também não sei.
- E esses chefes tão si lutá puquê?
- Porque não são eles que estão a morrer.
- Tá bem.
- E esse tio, é bandido, deu bico no outro?
- Parece. Esse está a morrer.
- Mana, o que é um anti-corpo?
- É um corpo mais forte do que o corpo doente que entrou no nosso corpo. Amanhã fazemos um desenho, pode ser?
- Mana, o que é um protocolo?
- ... é um acordo. Vê o filme!

Na verdade, hoje ainda não fizemos nenhum desenho e a rotina de acordar, comer, lavar os dentes, despir o pijama, vestir um trapito e arrumar a mesa do pequeno-almoço antecede o assistir, pela televisão, ao Estudo em Casa (é gritante a incompetência corpórea destes comunicadores-professores). Tudo decorreu como se ontem nada fosse. Ninguém voltou ao assunto do filme. Foram ao mar de tarde, enquanto eu tento articular pensamentos e preparo o jantar, esse momento em que todos acompanhamos as declarações sobre a situação nos diversos países e que, mais ele do que ela, interrompem aleatoriamente, ou porque a sopa está quente, ou porque querem mais, ou porque o copo não tem água ou porque vai salvar o mundo! Vejamos no que vai dar... confere: assunto encerrado.

Fumo o meu cigarro introspectivo depois do jantar e tomo um gole de Amarula bem gelada. Não gosto de fumar em seco. No sofá-cama, suficientemente aberto para os 3, assistimos no canal Odisseia a um programa sobre um berçário/escola de macacos rejeitados pelas progenitoras, alguns dos quais também estão infectados com um vírus.

- Os macacos tosse como genti!
- Não Luciano, as pessoas tosse como os macacos.

Ficamos deleitados, embevecidos com as criaturas e a sua doença e a ameaça da contaminação entre eles não nos atormenta. Concentradíssimos aprendemos que procurar comida é a actividade com que os macacos mais se ocupam; por esse motivo,

quando uma zona selvagem habitat de macacos se torna mais povoada por humanos, começam a surgir as dificuldades de convivência entre ambos. A abundância de lixo atrai os bichos e ainda que avisadas, sensibilizadas e ensinadas, as populações continuam a não cuidar do seu lixo e a atacar os animais. Ou seja, não só se instalam no espaço dos macacos como, ao fim de 50 anos, ainda não mudaram de hábitos e eu não tenho resposta... conheço a fundo os comportamentos dos macacos e seus modos de comunicação e de socialização e nunca entendi por que motivo os humanos não fazem o que devem fazer (desabafa o investigador-narrador) .

Reconheci-me nesta angústia. Pensei nos meus vizinhos de Santo António. Pensei neste texto. Cinema e educação? Será que o menino e a menina aprenderam algo sobre a situação que estamos a viver no gerúndio, com as imagens das diferentes violências no filme? Por que motivo não se ressentiram com a doença/contaminação nos macacos? Acredito que, se aprenderam foi, sobretudo, pela situação dramática no filme dos personagens mãe e filha. Ambos têm mães absolutamente ausentes. Não tenho dúvida nenhuma que foi o reconhecimento no filme da possibilidade de abandono e de perda particular da mãe (os demais corpos pouco interessavam) que os fez atentar à situação pandémica que o filme trata; não tanto as imagens violentas de sangue, de corpos quase mortos a serem despejados para valas comuns e das agressões dada à revolta e oportunismo que o filme também expõe.

No documentário sobre os macacos, as progenitoras já haviam abandonado as crias e esse facto só foi mencionado verbalmente no início da narrativa. Assim sendo, posso concluir, sem medos, que se as crianças aprenderam algo com o filme *The flu* foi porque tomaram como suas as emoções que o filme instiga, apesar de toda a informação que possa passar a diversos níveis, nomeadamente de política nacional e internacional. Aprenderam com a ‘dramaturgia’ com que a situação de calamidade estava a ser construída. Se a estratégia do filme passasse por dar como informação residual o facto da mãe ter feito de tudo para não abandonar a filha e se concentrasse na restante situação de calamidade social, tenho profundas dúvidas que as crianças se interessassem.

Imagens violentas ou de violência são um recurso do seu imaginário consciente em crescimento. O que lhes tocou foi toda a acção da mãe para recuperar a sua filha, independentemente do sofrimento colectivo. E a prova disso é que já quase no desfecho do dilema da mãe (médica) e da filha surge uma nova cena de sofrimento entre uma mãe doente que assiste à morte de um filho saudável. O brilho nos olhos do pequeno quase

parecia lágrimas. O petiz aprendeu que, afinal um filho morre antes da mãe, coisa que a Riana já sabia, porque viu o pai definhar com 5 anos de idade.

Talvez seja isso: para aprender é necessário tomar como nosso, sem solidariedades impostas e cada caso é um caso. Para aprender, temos de acreditar e desejar. E cada instrumento e suporte acrescenta algo. O cinema é uma tecnologia. A Educação são valores e conhecimento. E se o conhecimento (e correspondente ensino e instituições) é interconhecimento, então os processos de aprendizagem, também o deveriam ser. Não me parece que tal aconteça em sistemas de ensino de interior que primam pela utilização da memória e testagem da mesma, em vez de envolvimento activo e consciente com o mundo.

Sim claro, houve progressos e existem muitos casos excepcionais que ensinam as crianças e adultos a questionar e tentar responder em diferentes materializações; todavia, os seres humanos e suas dinâmicas estão a mudar a um ritmo alucinante e os sistemas hegemónicos ficam ultrapassados com a mesma velocidade. Só a emoção no seu conjunto não muda uma vez que é estruturante do funcionamento do ser humano e garante o seu valor biológico; justamente para que estes se adaptem às adversidades do seu meio ambiente. E as mulheres e os homens não gostam de ser os segundos mais inteligentes, sendo constantemente assomados pelo desejo de superação de si, mesmo que isso implique perder algumas características que os deveriam tornar Humanos.

Onde ficará a crença no cérebro?

O que leva cada um de nós a desejar isto e não aquilo?

Que genética é essa, a da crença e do desejo que não me faz sentir uma princesa, mas uma abóbora de betão no deserto?

Termino com estas aporias e o título deste texto é uma imagem fixa captada durante uma viagem ao deserto, aquele que desposa o mar da Namíbia (país perfeito para o *travelling* cinematográfico). Tomei como meu o túmulo que a abóbora (entre cruzeiros, anjos e flores de plástico) enfeitava à beira da estrada. E como se aprende na Incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada, os que morrem no deserto vão para o mar. E o meu desejo é saber o que terá acontecido a Cândida Eréndira.

(Swakopmund. Noite. Exterior. Chuva grossa. Eréndira regista em áudio aquele mo(vi)mento. Derretida e com as pestanas entrançadas vai escorrendo até ao mar. Eréndira sussurra.)

- A água é uma tela. Haverá um palco depois dela? Com o colete de barras de ouro preso na cintura saberei num instante.

REFERÊNCIAS

DAMASO, Antônio. O sentimento de si – o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência. Mem Martins: Europa America, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. “Pensar através do corpo, educar para as humanidades: um apelo para a soma-estética” (tradução) in *MARTE no 3*, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012 A Consciência Corporal. São Paulo: Realizações Editora, 2008.

TEIXEIRA, Berta. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra. Policopiado, 2013.

ASPECTOS RELACIONADOS À MÚSICA NO FILME *UM DIA QUALQUER*

Wagner de Lima Alonso

Joel Cardoso

Considerações preliminares

O artigo discorre sobre o uso da música no contexto da produção cinematográfica de Libero Luxardo através de uma leitura do filme *Um dia qualquer*.

A música dos filmes vem de uma longa tradição que busca relacioná-la, enquanto forma de expressão artística dotada de códigos específicos, com elementos extra musicais. Entre os exemplos expressivos na história das artes estão a relação com diversos *ethos*, que advém já desde a Antiguidade grega; a teoria dos afetos, encontradas sobretudo no período do barroco ocidental; a música programática, muito explorada durante o Romantismo; e o trabalho de Richard Wagner, que unificou em sua técnica composicional o teatro – com toda a sua complexidade –, o libreto e a música, e a denominou *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, uma visão ampla e atualizadora da ópera conhecida até então.

Voltando ao filme *Um dia qualquer*, propomos divulgar nossa pesquisa original, aqui, em um formato mais conciso, que permita ao leitor uma visão de como o cineasta trabalhou a inclusão da música na sua produção artística, ainda que parcialmente, através da análise de apenas um dos seus filmes.

Ativemo-nos à produção de filmes ficcionais de longa-metragem de Libero Luxardo no estado do Pará, quando surgem *Um dia qualquer* (1965), e *Brutos inocentes* (1974); este, uma junção de dois episódios considerados média-metragens, intitulados *Brutos inocentes* e *A promessa*.

Não há, depois de Luxardo, outros diretores que tenham logrado êxito em produzir, pelo menos expressiva e quantitativamente, uma obra com longas ficcionais equivalente. Não há, também, muitas as publicações que se debruem sobre o diretor. Algumas versam sobre sua biografia, sendo raras as que enfoquem o uso que fez da linguagem cinematográfica na construção das películas, e não encontramos nenhum que se interessasse particularmente pela presença da música na manipulação dessa linguagem em sua obra, constatações que justificaram plenamente a execução de nossa pesquisa.

Na nossa proposta buscamos identificar, dentro dos limites da descrição literal, os usos e funções da música no trabalho do cineasta, evitando o comportamento de enquadrá-los previamente em teorias do cinema já conhecidas e, igualmente, comparações de seus filmes com outros da mesma época, produzidos sob condições distintas, pois incorreríamos no risco de obscurecer a compreensão do processo criativo do nosso autor quando relaciona a música com as imagens. Privilegiamos o contato direto com a obra e, através da percepção auditiva e visual, nos propusemos revelá-lo pela descrição. Dito de outro modo, um método em que o sujeito, sem pré-noções, descreve o objeto que, no caso dos filmes, ouvimos e vemos, para dizer “o que ele é” a partir da apresentação de “como ele é”.

A Filosofia nos ofereceu uma forma útil de abordagem do objeto, a Fenomenologia, pois valoriza esse modo de dizer o que as coisas são, ao entender que o exterior e o interior das coisas coincidem, ou seja, que uma coisa é como ela é, de tal modo que se desejarmos dizer o que algo seja, devemos percebê-lo, contatá-lo como fenômeno, como algo que se processa em nosso campo perceptivo para, a seguir, sem pré-noções, descrevê-lo.

A Fenomenologia, nascida principalmente da obra de Husserl, vai referir-se a uma experiência primeira do conhecimento (a experiência eidética, momento da intuição originária), em que o sujeito e o objeto são puros polos – noético/noemáticos – da relação, não sendo ainda nenhuma coisa ou entidade. Pura atividade fundante de tudo que vem depois.

Como paradigma epistemológico, a Fenomenologia parte da pressuposição de que todo conhecimento fatual (aquele das ciências fáticas ou positivas) funda-se num conhecimento originário (o das ciências eidéticas) de natureza intuitiva, viabilizado pela condição intencional de nossa consciência subjetiva. [...]

A atitude fenomenológica faz com que o método investigativo sob sua inspiração aplique algumas regras negativas e outras positivas. Negativamente, trata-se de excluir ou suspender, a colocar entre parênteses, toda influência subjetiva, psicológica, toda teoria prévia sobre o objeto bem como toda afirmação da tradição, inclusive aquela da própria ciência; positivamente trata-se de ver todo o dado e de descrever o objeto, analisando-o em toda a sua complexidade (SEVERINO, 2007, p. 114-115).

Adiantamos que nem toda a música presente no filme *Um dia qualquer* foi analisada, o interesse da pesquisa recaiu sobre a música incidental instrumental extra diegética¹¹⁷. Utilizamos a definição que a descreve como “música composta especialmente ou ainda reutilizada (sem intenção original) para evocar, sugerir ou

¹¹⁷ O termo diegese engloba tudo o que pertence ao espaço da narrativa, incluindo elementos não estejam enquadrados pela câmera. Assim, os sons e a própria música se classificam como diegéticos, ou não diegéticos, também mencionados como extra diegéticos.

realçar ‘climas ilustrativos’ dramáticos (em peças de teatro, filmes, ou programas de televisão)” (CUNHA, 2003, p. 448).

A proposta metodológica, de caráter descritivo, perpassa por imagens das sequências que continham música incidental instrumental, seguidas da descrição da música, estabelecendo relações entre ambas. Após o processo aplicado a cada uma das sequências fílmicas analisadas, lançamos mão de algumas teorias do cinema que pudessem subsidiar as reflexões acerca do processo de criação de Líbero.

A música em *Um dia qualquer*¹¹⁸

No filme, classificado como um drama, a personagem Carlos vaga pela cidade de Belém no dia do sepultamento de sua esposa, Maria de Belém, que estava grávida. Enquanto caminha, evoca lembranças de seu relacionamento ao mesmo tempo que observa uma série de fatos que sugerem uma sociedade moralmente desestruturada e repleta de mazelas socioeconômicas.

Não constam nos créditos dos filmes pesquisados, informações pormenorizadas sobre as músicas utilizadas. A identificação só foi possível através do nosso reconhecimento auditivo. Isso implica, inclusive, que possa ocorrer alguma margem de erro para a atribuição das músicas aos autores citados nos créditos de maneira geral. Luxardo também não deixou registros detalhados sobre o assunto. Valemo-nos apenas de algumas informações que puderam ser recuperadas na pouca literatura histórica e crítica sobre sua obra. Sabemos que a música e a regência ficaram a cargo de Pixinguinha. Temos conhecimento, ainda, de que a música de Pixinguinha chegou até Líbero já gravada. As duas orquestras citadas aparecem no filme, são grupos instrumentais menores, a de Tapajós acompanhando a cantora Virgínia Moraes. A de Alberto Mota numa festa dançante. Houve as intervenções produzidas pelas Orquestras

¹¹⁸ Ficha técnica: Brasil, Belém, 1965 (data de registro na Cinemateca Brasileira), 105’/90’. Produtora: Produções Líbero Luxardo. Produção e Argumento: Líbero Luxardo. Roteiro: Líbero Luxardo (diálogos: Telmo Avelar). Direção de fotografia: Fritz Mellinger, Ruy Santos [P]. Montagem: Meldy Mellinger /ou/ João Silva. Trilha musical: Waldemar Henrique, Pixinguinha. Elenco: Hélio Castro, Lenira Guimarães, Maria de Belém Rhossard, Tômas Barcinski, Eduardo Abdelnor, José Marabá, Cláudio Barradas, Flaviano Pereira, Conceição Rodrigues, Gelmirez Melo e Silva, Zélia Porpino, Alberto Bastos, José Ohana, Carlos Ohana, Bill Pickerrell, Edson Mourão, João Pampôlha, Hamilton de Souza, Nilza Mariaa, Valquíria Colares, Sara Cohen, Virgínia de Moraes, Sebastião Tapajós, Marina Monarcha, “Babalorixá Raimundo Silva e seu terreiro”, “Boi bumbá Novo Querido”, “Boi bumbá Brilhante”, Roberto Reis, Vovó Zezé, Maria Goreti, Regina do Carmo, Risoleta Alencar, Ítala Silveira, Simão Burchaia, José Paraense, Franco Alezza, Peri Araujo, Leônidas Montes.

de Sebastião Tapajós¹¹⁹ e Alberto Mota¹²⁰. O pregão de cheiro e toadas de Boi Bumbá de Waldemar Henrique¹²¹. A letra das toadas de Boi Bumbá de Bruno de Menezes¹²². Por fim, temos o Coral da Universidade Federal do Pará sob a regência do Maestro Nivaldo Santiago¹²³.

Os créditos do filme atribuem, apenas de maneira ampla, sem especificar os títulos das músicas, a autoria e a regência ao compositor Pixinguinha. Sobre isso, segundo nos afirmou, através de trocas de *e-mails*, o historiador e crítico de cinema Pedro Veriano, Luxardo dissera-lhe que as recebeu de presente de Pixinguinha, sem cobrança de direitos autorais.

Em conversa pessoal no dia 04/06/2016, em Belém, no Hotel Grão-Pará, a filha do diretor, Mônica Luxardo, afirmou ter sido procurada pelo neto de Pixinguinha, que desejava ter acesso ao filme *Um dia qualquer* para incluir esse trabalho do avô nos registros de sua biografia, uma vez que não existem menções do filme na literatura sobre o compositor. Mônica disse ainda que possui, em seu acervo pessoal no Rio de Janeiro, recortes de jornais que confirmam o contato do pai com o compositor, mas não soube informar se parte das composições eram originais. Tais informações nos faz supor que todas essas composições¹²⁴ sejam, de fato, de autoria de Pixinguinha. Mas, se não

¹¹⁹ Violonista e compositor. Nascido em 1942 em Santarém, PA. Estudou violão clássico no Conservatório Nacional de Lisboa, em Portugal, e no Instituto de Cultura Hispânica, em Madrid, na Espanha. Professor do Conservatório Carlos Gomes trabalhou com Guerra-Peixe, foi solista com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Fez carreira internacional mesclando o repertório clássico com suas próprias composições e adaptações de temas populares. Tem mais de quarenta discos gravados, grande parte fora do Brasil (SALLES, 2007, p.328).

¹²⁰ Pianista, compositor e diretor de orquestra. Nasceu em Belém no ano de 1915 e faleceu em 1988. Um dos primeiros músicos paraenses a gravar LPs e um dos responsáveis pela modernização das orquestras de baile e salão. Gravou os discos: *É pra dançar... ou mais*, *Voa meu samba*, *Top Set* e *Quarteto Alberto Mota* (SALLES, 2007, p.223).

¹²¹ Compositor nascido em Belém no ano de 1905 e falecido em 1995. Sua obra transita entre o clássico e o popular. Morou no Rio de Janeiro e fez carreira internacional como músico, com composições gravadas por Francisco Alves, entre outros. Trabalhou com Villa-Lobos, compondo para o cinema, como em 1958, para o filme *O primo Basílio*, realizado em Portugal (ALBIN, 2006, p.350).

¹²² Poeta e folclorista nascido em Belém em 1893, falecido em 1963. Teve poemas musicados por Waldemar Henrique e outros músicos. Seu livro de poemas *Batuque*, publicado em 1931, continha doze temas musicais folclóricos. No trabalho de pesquisa *Boi-Bumbá*, de 1958, com mais trinta e uma melodias (SALLES, 2007, p.211).

¹²³ Compositor e regente nasceu, em 1929 na cidade de Boca do Acre, AM. Em carreira sacerdotal, estudou música e filosofia na Itália, no convento de *Santa Maria dei Servi*, em Bolonha, e no Colégio Universitário *S. Domenico*. De volta ao Brasil, abandonou a vida religiosa e concluiu os estudos de piano no Conservatório Carlos Gomes de São Paulo. Após larga atuação como músico e professor, chegou ao Pará em 1963. Coordenou o Centro de Atividades Musicais da UFPa, como diretor do coral e da orquestra. Estudou na Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal, antes de retornar ao Amazonas, contratado pela UFAM (SALLES, 2007, p.299).

¹²⁴ Talvez a única exceção sejam os trechos utilizados em uma sequência na qual o que se ouve não chega a configurar uma melodia estruturada, ou uma composição completa como as outras, mas antes uma linha de baixo de um samba executada numa tuba, eventualmente acompanhada por uma bateria.

nos foi possível provar isso através de documentos, é possível ainda argumentar, com base objetiva nas próprias composições, um reforço para essas informações.

Identificamos auditivamente alguns choros de Pixinguinha no filme que, como sabemos, é um emérito compositor do gênero. Na música instrumental com arranjos orquestrados presente no filme, identificamos a *Canção da odalisca*. A comparação dessas músicas presentes em *Um dia qualquer* com outras composições orquestrais na mesma época, inclusive de autoria de Pixinguinha, evidencia uma perfeita afinidade estilística.

Do disco *Pixinguinha Sinfônico* (2008), com arranjos originais do compositor¹²⁵, constam dez composições orquestrais que corroboram a nossa afirmação, incluindo a *Canção da odalisca*. Para citar um exemplo apenas, há uma grande proximidade rítmica, timbrística e harmônica entre a melodia ouvida na sequência em que Maria de Belém visita uma sepultura, e *Valsa dos ausentes*, que consta nas gravações citadas. Há também uma semelhança no conjunto das músicas instrumentais orquestradas presentes no filme, justificada na reiteração de andamentos lentos, na instrumentação, e até na recorrência a centros tonais como Ré^m e Fá^m, o que torna extremamente provável que sejam do mesmo autor e até que diferentes trechos pertençam a uma mesma composição, seccionada para usos específicos nas sequências do filme.

Classificamos a música identificada em *Um dia qualquer* em três grupos predominantes, a partir da sua sonoridade e a maneira de seu uso, diegético ou não. Identificamos onze sequências no filme, nas quais a música incidental instrumental foi utilizada, apresentaremos comentários para aquelas que julgamos como mais relevantes. Música extra diegética instrumental com arranjos orquestrados, quase sempre apresentando andamentos mais lentos e caráter mais sóbrio. As músicas desse grupo foram identificadas em cinco sequências e eventualmente são reaproveitadas pelo menos em mais dois trechos do filme.

¹²⁵ No encarte que acompanha o disco, o regente da orquestra nas gravações Silvio Barbato afirma que Pixinguinha conviveu com Claudio Santoro e Villa-Lobos. Lembra, ainda, que Pixinguinha foi diplomado no Instituto Nacional de Música, hoje a Escola de Música da UFRJ, onde estudou harmonia, contraponto, análise musical e orquestração. Ao comentar os arranjos do disco, Barbato sugere que Pixinguinha tenha estudado um tratado de instrumentação e orquestração de Hector Berlioz. Já sobre a compreensão do próprio Pixinguinha acerca do ofício do compositor, Barbato cita um depoimento do mesmo para o MIS/RJ: “Villa-Lobos pra mim, é o Stravinsky, o Wagner. Não é uma questão de sentir, é o efeito. É uma grande arte. Esse negócio de sentimento é outra coisa. Quero ver é o efeito, é o conhecimento material, pra eu me divertir um pouco”. Barbato então arremata, alegando que, assim, Pixinguinha “afirma a primazia do conhecimento sobre o sentimento”, e assevera que sua música “tinha natureza sentimental, mas era forjada na técnica musical”.

Música extra diegética instrumental identificada como choro, presentes principalmente em três sequências. Nesse caso, algumas músicas apresentam a sonoridade dos grupos tradicionais do gênero, outras estão em arranjos orquestrados.

Há, por fim, o uso da música diegética, ora instrumental, ora cantada. Mas essa música não foi objeto do nosso estudo. Além dos exemplos presentes nas classificações acima descritas, também prescindimos da análise de transições muito curtas entre sequências. Voltemos agora nossa atenção para os dois primeiros grupos, que incluem os exemplos contemplados na pesquisa. A relação temporal decorrente da sobreposição entre a música e as imagens analisadas de *Um dia qualquer*, apresentou resultados diversos.

O primeiro é o de que ela ressalta a montagem, direcionando a percepção para a forma do filme, uma contínua alternância entre o dia vivido por Carlos – o da morte de sua esposa – e suas recordações de dias anteriores ao lado dela, um tipo de montagem que Martin (2013, p. 174) classifica como “narrativa e invertida”, uma vez que “tem por objetivo o relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos”, e se dá “indo e voltando livremente do presente ao passado”. Para isso, em vários casos, o diretor associou deliberadamente a duração de sequências ao uso específico de composições musicais. Mesmo não procurando estabelecer uma sincronia exata, as sequências alternadas e “suas músicas” são claramente pareadas.

Ao conceber essas sequências, Luxardo trabalha normalmente com poucos eventos narrativos em cada uma delas. Isso faz com que sua montagem tenha um ritmo suave, e nos casos do uso das melodias orquestrais de andamento lento, dá-se uma consonância nesse sentido. É o que Tragtenberg (2008, p. 51) define como captar a velocidade da cena e contribuir com a sua informação por complementação.

Por exemplo, na sequência na qual Carlos chega em casa após o funeral da esposa. Acende a luz, parado, examina a sala com o olhar, anda até a mesa, se detém um segundo olhando a foto sobre a mesa, e depois se senta e continua a contemplá-la. O tempo transcorrido é de aproximadamente 1’27”, Carlos permanece durante toda a cena no interior da sala, e são ouvidas apenas duas melodias lentas que delineiam duas etapas temporais, antes e depois de sentar-se à mesa.

Carlos chega à casa

Localização temporal no filme: 07'23" – 08'50"¹²⁶



O tema se inicia após Carlos acender as luzes e permanece enquanto ele observa a sala e se dirige até a mesa. Há uma pequena pausa antes da modulação tonal para a exposição da variação desse tema que é acompanhada por uma pausa na caminhada de Carlos. Essa sincronização cria uma breve suspensão que gera tensão para o desfecho da cena. Nesse ponto, o espectador já sabe que há uma fotografia de Maria de Belém sobre a mesa. É para ela que Carlos se dirige. É a primeira vez no filme em que se pode associar o funeral do início com a relação de Carlos e Maria de Belém e com o encontro casual no cemitério.

A variação da melodia é realizada numa região mais aguda das cordas, o que gera uma tensão contribuindo para a dramaticidade na sequência da cena, quando Carlos prossegue, senta-se à mesa e acende um cigarro para contemplar a fotografia de Maria de Belém.

Não raro, também, encontramos no interior das sequências, pontos de sincronia que favorecem o que Matos define como ênfase da ação, decorrente de um uso da música que “acontece lado a lado com a sequência, reforçando as ações e os movimentos que se passam no filme” (MATOS, 2014, p. 54). O autor ainda estabelece uma comparação para esse tipo de função com alguns casos de espetáculos de balé. Na mesma sequência citada anteriormente, antes de se sentar-se à mesa, Carlos hesita, de pé, diante dela, durante o tempo de uma pausa na música, que ao retornar apresentará uma variação modulada da primeira melodia. Um evento musical para o tempo de pé,

¹²⁶ Todas as imagens dos registros são de Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

outro para o tempo sentado, e uma pontuação que evidencia a ação de se sentar à mesa para contemplar a fotografia da esposa.

Ao trabalhar com músicas pré-gravadas, Luxardo estabelecia alguns momentos de sincronia que realizavam pontuações muitas vezes sutis, mas capazes de alterar a percepção das cenas. Chion (2015, p.197, tradução nossa) nos ajuda a compreender essas pontuações quando afirma que no cinema, “a música destaca uma palavra, um movimento, um elemento concreto, tal como o fazem no teatro uma rima, o encadeamento de dois alexandrinos¹²⁷, e o final de uma fala”. Recordemos, por exemplo, o choque e a posterior troca de olhares entre Carlos e Maria de Belém na sequência filmada no cemitério, pontuado por uma cadência de acordes que desencadeia uma nova melodia, num timbre diferente, quando a câmera, que acompanhava Maria de Belém, passa a acompanhar Carlos.

Duas melodias, a primeira para a caminhada de Maria de Belém, uma cadência para o choque, e uma segunda melodia, em outro instrumento, para a caminhada de Carlos. A ação evidenciada pela cadência é o choque e a troca de olhares.

¹²⁷ Em teoria literária, alexandrino é a denominação que também se dá para o verso dodecassílabo.

Carlos recorda a primeira vez em que viu Maria de Belém

Localização temporal no filme: 04'53" – 06'12"



A melodia das cordas se dá com a chegada de Maria de Belém à sepultura com as flores nas mãos e a acompanha enquanto a personagem passa a caminhar pela calçada central do cemitério. Após o choque com Carlos, há um tempo de cena em que os dois olham-se mutuamente, momento em que a melodia dá lugar à uma cadência com leve tensão harmônica, que após o desfecho, introduz uma nova melodia tocada pelo oboé. A nova melodia coincide com o momento em que os dois encerram os olhares e a câmera passa a acompanhar a caminhada de Carlos pela calçada.

Há, portanto, três momentos musicais – a melodia com as cordas, a cadência e a nova melodia com o oboé – associados a três circunstâncias da cena: a caminhada de Maria de Belém, o choque casual, e a caminhada de Carlos. A música também é lenta e solene, mas nessa recordação nem Carlos, nem Maria de Belém aparentam tristeza, ao

contrário, chegam a trocar sorrisos quando se chocam. A música, nesse caso, contrasta com os sorrisos, ainda que não esteja em oposição ao contexto do restante da cena.

Uma das sequências mais importante para evidenciar o jogo que cineasta estabelecia entre música, imagem e espectador, tem até pouca importância para a narrativa. Nela, há ênfases em ações que são determinadas por síncrese¹²⁸. Um indivíduo em uma fila de ponto de ônibus que gesticula *pari passu* com a música. Nessa cena, a música ilustra o que está no pensamento do indivíduo, que gesticula permanentemente. Carlos e Maria de Belém demonstram surpresa em vê-lo movimentar-se sem nenhuma causa aparente. É o único momento no qual esse indivíduo aparece no filme, podendo até ser considerado um figurante.

Do Grande Hotel ao ponto de ônibus (recordação)

Localização temporal no filme: 28'33" – 31'24"



A música, na cena, pertence à imaginação do indivíduo. Seus movimentos são a expressão corporal dos sons que imagina. Os sons parecem absorvê-lo de tal modo, que o seu interesse único parece ser ficar na calçada, imaginando-os.

¹²⁸ Chion (2015, p. 210, tradução nossa) teoriza sobre a sincronia mais exata, adequada para objetivos realistas/naturalistas, chamando-a de *síncrese*, um neologismo gerado a partir da fusão das palavras síntese e sincronização. Para o autor, esse recurso faz com que “[...] dois fenômenos sensoriais concretos e simultâneos sejam percebidos imediatamente como um só e único”. Mas, a seguir, afirma que “um sincronismo musical ligeiramente incerto ou deslocado é fonte de uma poética particular” (CHION, 2015, p.211, tradução nossa).

Há diversas entradas e saídas de pequenos trechos da música em cena que são determinados pela montagem. Quando a câmera está no casal, a música é suspensa, quando está com o indivíduo, retorna. A reutilização de um trecho musical em



específico é outra característica de *Um dia qualquer*. Luxardo lançou mão com frequência dessa iniciativa, chegando a utilizar três vezes uma mesma melodia durante o filme. Vejamos uma das consequências dessa prática examinando o caso da melodia ouvida pela primeira vez quando Maria de Belém deposita flores sobre uma sepultura.

O primeiro momento em que a melodia aparece é durante uma recordação de Carlos do dia em que viu Maria de Belém pela primeira vez. Nessa sequência, essa melodia está associada sobretudo à imagem dela e seu encontro casual com Carlos, e nesse ponto do filme o espectador ainda não tem informações necessárias para saber quem ela é, ou qual sua posterior relação com Carlos. É um dia de finados, o encontro ocorre dentro do mesmo cemitério onde depois ela seria sepultada. Quando sozinhos em cena, nem Carlos, nem Maria de Belém aparentam tristeza, antes o comedimento adequado ao contexto. A melodia, nesse caso, lenta e solene, executada pelos violinos, serve ao ambiente geral da cena. Todavia, quando se chocam, Carlos e Maria de Belém trocam sorrisos que atestam um interesse despertado mutuamente, podendo até sugerir discretamente um despertar da libido das personagens. Essa troca de sorrisos ocorre ao final da melodia, no momento em que é ouvida uma cadência. As expressões das personagens nesse ponto estão em contraste com a cadência musical, que cresce ganha tensão e ênfase nos acordes, solicitando um desfecho.

Concluimos que, nessa cena, as melodias servem ao seu contexto geral, mas no ponto da montagem em que se inicia a cadência a oposição estabelecida com as personagens em primeiro plano cria um estranhamento que terá consequências claras na

sua reutilização. A segunda vez que a melodia aparece, Carlos está enquadrado sozinho, no banco de trás do carro, retornando do funeral e muito abatido, mantém olhos fixos para baixo. A mesma melodia agora encontra consonância direta com seu abatimento.

Recapitulemos, então, alguns pontos importantes dos dois usos. Na primeira ocasião, a ação ocorre numa recordação de um tempo passado, na segunda, no dia presente vivido por Carlos. Da primeira vez, Maria de Belém está em cena, e em seguida ocorre o seu encontro com Carlos, da segunda vez, Carlos está sozinho, abatido, após sepultá-la. A partir disso, podemos concluir que a relação de contraste entre a música e o humor das personagens no momento do encontro, antecipava o trágico desfecho para a relação que nasceria dali. Desfecho que se confirmará durante todo o filme já a partir da próxima sequência, quando Carlos chegará em casa e se sentará à mesa para contemplar a foto de Maria de Belém, ponto da narrativa em que o espectador terá informações suficientes para compreender qual relação de Maria de Belém com Carlos, e deduzir que o enterro do início do filme era o dela própria.

Utilizando os termos de Matos (2014, p.58), podemos afirmar que no primeiro uso, a música cumpre uma função de complementar o “ambiente psicológico” do filme, uma tragédia sobre uma relação amorosa que parecia promissora. Já no segundo uso, a função estabelecida é a de pontuar a “emoção subliminar” da personagem.

Essa função de ambiente psicológico estabelecida por Matos (2014) é também alcançada por Luxardo em outros momentos do filme.

Em outra sequência importante para destacar, Luxardo utiliza o volume sonoro da música para estabelecer um interessante jogo com a percepção do espectador. O resultado obtido é o trânsito de uma mesma música entre os usos diegético e extradiegético. O jogo ocorre quando Marlene pede a Tomás que ligue o rádio. Tomás atende, e partir desse momento continuam os seus diálogos, com a música soando em baixíssima intensidade, proporcional ao volume de som que o rádio poderia emitir, numa relação diegética que está fundamentada na verossimilhança da presença da música na cena.

Tão logo Marlene se afasta e inicia sua dança sensual para provocar Tomás, a intensidade da música cresce até o primeiro plano, e assim permanece, mesmo enquanto Marlene vai se despindo e se afastando de sua fonte de emissão sonora, o próprio aparelho de rádio. A relação de verossimilhança é quebrada e a música passa para o campo extradiegético, servindo à dança de Marlene. Esse trânsito na forma de se perceber a música na cena é semelhante ao entrevisto por Xalabarder (2013, p. 750,

tradução nossa) quando afirma que “há outras hipóteses muito úteis, [por exemplo] quando uma diegética se translada a outras cenas, mas mantendo como referência o ponto de origem dessa música”.

Mas é Chion quem define exatamente a técnica de Luxardo, denominando-a música *on the air*.

A partir de uma fonte qualquer (ou melhor, um canal de difusão qualquer) como um alto-falante, radio etc., que não é necessariamente a fonte original da música, a música *on the air* tanto pode ser ouvida como fundo na atmosfera do lugar onde se desenvolve a ação, como de repente, mantendo sua continuidade musical, pode ocupar o primeiro plano dos elementos sonoros, como se o espectador e o filme estivessem diretamente “sintonizados” na frequência de rádio que escutam, ou que poderiam escutar, as personagens do filme (CHION, 2015, p.194-195, tradução nossa).



Não qualquer música

Outras sequências do filme descritas e analisadas poderiam ser incluídas no texto, mas não há a pretensão de esgotar todas as possibilidades da leitura do filme, pelo menos sob a perspectiva do uso da música. Os exemplos demonstrados nos parecem suficientes para afirmar que o cineasta possuía plena consciência da linguagem cinematográfica como expressão artística, capaz de criar uma fantasia completamente dependente da leitura do jogo formal de seus elementos, como na sequência do indivíduo da calçada observado pelos protagonistas.

É importante ressaltar que em *Um dia qualquer*, Líbero trabalhou com páginas musicais que antecederam ao filme, explorando as possibilidades de sobreposição às imagens apenas na montagem e, ainda assim, cria relações interessantes entre música e imagens. Um trabalho com essas características, onde o compositor de música original e dedicada exclusivamente ao filme inexistente, exige muito da sensibilidade do diretor para conseguir tais efeitos.

É fato que o trabalho de Líbero parece ter sido limitado por recursos técnicos, mas isso em nada reduz o valor de suas ideias quanto ao uso da música nas críticas que o diretor recebeu, como, por exemplo, as de Pedro Veriano, afirmando que o interesse primordial de Luxardo, quando produzia um filme, era a qualidade da fotografia, o diretor, “[...] quando elogiava um filme, a primeira coisa que mencionava era a condição das imagens. Apaixonado sempre por fotografia, era um perfeccionista na área. O resto improvisava-se” (VERIANO, 2006, p. 38). Nossa pesquisa demonstra que não havia imprevisto no uso da música em *Um dia qualquer*. Se Líbero não alcançou uma excelência técnica quando comparado às produções da época, talvez não tivesse exatamente a música que desejasse, mas certamente não se contentava com qualquer música.

Não poderíamos encerrar o trabalho sem reconhecer a limitação de nossas descrições, estabelecida pela própria dificuldade que há em traduzir um som ou uma imagem em palavras. Ao empreendermos esse esforço, valendo-nos do suporte da fenomenologia, acreditamos ter tomado o caminho de, pelo menos, tentar reduzir a distância entre aquilo que é intuído e o que é exteriorizado através da descrição dessa intuição pela linguagem verbal.

Uma melhor apreensão desse trabalho só é possível pelo contato direto do leitor com os filmes, tomando-os pelo amálgama entre som e imagem aqui sugerido.

REFERÊNCIAS

- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 2015.
- CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc: a linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.
- MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MATOS, Eugênio. **A arte de compor música para o cinema**. Brasília: Senac, 2014.
- PIXINGUINHA. Orquestra Petrobrás sinfônica. **Pixinguinha sinfônico**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2008. 1 CD.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.
- TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.
- XALABARDER, Conrado. **El guion musical em el cine**. Kindle edition, 2013.

ARTE NA TV PARAENSE:**HISTÓRIA E PERCURSOS EMPREENDIDOS ATÉ O PROGRAMA *CIRCUITO***

Ana Paula Andrade

Joel Cardoso

Os espaços destinados à arte na televisão aberta paraense ainda se resumem a pequenas matérias e agendas culturais exibidas em telejornais, ou, ainda, a programas especiais de música, já que as emissoras são afiliadas às respectivas matrizes e a maior parte do tempo exibem conteúdos nacionais (produzidos no eixo Rio/SP). Uma exceção à regra é a TV Cultura do Pará, emissora pública, que, com mais de três décadas de existência, investe, com regularidade, em conteúdos especializados em arte. No entanto, estudando a história da TV paraense, observamos que nem sempre foi assim. Nos primórdios, imperava uma produção local. Mas então, como chegamos até essa limitação?

O livro *Memória da Televisão Paraense*, de Pereira (2002), registra um percurso interessante. A primeira emissora paraense foi a TV Marajoara, que foi ao ar em 1961, praticamente uma década depois de a televisão ter chegado ao Brasil. A emissora entrava no ar no início da noite com uma programação de apenas três horas por dia. Da programação constavam telejornais diários, novelas e programas musicais. Tudo era apresentado ao vivo. Improviso e empirismo faziam parte da chegada da televisão ao estado, assim como no resto do país. Segundo esse autor, apesar da grande oferta de enlatados norte-americanos (séries, desenhos e filmes), no início, a programação da TV Marajoara era composta em grande parte por produções locais.

Essa porta para a inventividade contribuiu para a formação de grandes profissionais – como Afonso Klautau e Francisco Cezar, que, em 1987, utilizaram a experiência adquirida para formular a grade de programação da recém criada TV Cultura do Pará — mas, aos poucos, a equipe (envolvendo diversos profissionais, como iluminadores, atores, cenógrafos) foi diminuindo proporcionalmente à redução dos programas produzidos localmente, que deram lugar aos enlatados nacionais, da matriz TV Tupi, e internacionais. O jornalismo, o esporte e os programas de variedades ainda continuaram sendo produzidos localmente por alguns anos.

Em 1967, é inaugurada a TV Guajará, como transmissora vinculada à TV Globo. Temos, aí, o início da concorrência e disputa por audiência, que influenciam a

economia televisiva até os dias de hoje, determinando a seleção de conteúdos exibidos. Nos anos 70, a TV Guajará perde a condição de afiliada da Rede Globo, passando a transmitir a programação da TV Bandeirantes. A TV Liberal entra em cena como nova afiliada da Rede Globo. Inaugurada em abril de 1976, por Rômulo Maiorana, a TV Liberal teve pouco espaço para a produção local. Seguindo exigências da rede nacional, só produzia telejornais e programas esportivos, o que permanece até os dias de hoje, com raríssimas concessões, como a transmissão do Círio e o Rainha das Rainhas, eventos culturais locais que atraem muitos patrocinadores.

A década de 80 marca o surgimento de novas emissoras no Estado, como o SBT, utilizando o canal da então extinta TV Marajoara; a TV Cultura do Pará, em fase experimental, como repetidora da TV Educativa do Rio de Janeiro; e a TV RBA (Rede Brasil Amazônia), como transmissora da Rede Manchete que depois filiar-se-á à Rede Bandeirantes. Em 1997, chega a Belém a repetidora da Rede Record. Em 2001, surge a TV Rauland, afiliada à Rede TV! e, posteriormente, à TV Gazeta. Em 2002, a arquidiocese de Belém lança a TV Nazaré, uma TV católica com caráter educativo, sem poder usufruir de lucro com suas transmissões. Em 2006, é criada a TV Livre, nova filial da Rede TV!, que, posteriormente, recebe o nome de Rede TV! Belém.

Garantir 24 horas de conteúdo televisivo é um empreendimento de altíssimo custo. Os conglomerados televisivos se concentraram no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo filiais por todo país. Trata-se de um modelo de gestão centralizador, que distribui a programação criada pelas matrizes, deixando pouquíssimo espaço para a produção regional que, ao longo dessa história, se consolidou através dos telejornais locais. E qual o lugar da arte dentro destes espaços limitados?

Em pesquisa anterior, realizamos um estudo sobre como os telejornais paraenses trabalham com a informação sobre arte e foi constatado, dentre outros aspectos, que neles predomina majoritariamente a submissão aos cronogramas de eventos. Nos telejornais paraenses, esta submissão aos cronogramas de eventos acontece de duas formas: através da famosa agenda com dicas de eventos do final de semana ou pelas matérias se manterem fechadas ao que está acontecendo naquele período, ou seja, a pauta de arte depende da existência de um evento para existir. Um terceiro viés é que, no geral, só se tornam matérias com um tempo maior de duração as pautas recomendadas ou as com celebridades nacionais, que, em alguns casos, chegam a ter entrevistas ao vivo, incorrendo no problema de dar visibilidade para o que já está consolidado.

Considerando que estes telejornais são uma das poucas janelas para a produção local, perdemos a oportunidade de utilizar um veículo de comunicação massiva, a TV, para dar vazão à arte criada no estado, afinal eles têm nas mãos possibilidades de colocar em voga entre os telespectadores os temas que destacam, promovendo o *Agenda-Setting*.

Os telejornais paraenses deixam de contribuir para uma expansão de conhecimentos sobre a arte, artistas e obras, ao deixar regularmente estas pautas de fora em suas edições. Neste sentido, não dirigem, nem atraem o olhar do público para a temática da arte. Dentre as emissoras abertas, a TV Cultura do Pará, uma TV estatal, não tem relação de matriz-filial, como as demais emissoras, e repete o sinal da TV Cultura de São Paulo e da TV Brasil para preencher sua grade de programação, sem contratos rígidos, sobrando tempo na grade da emissora para preenchimento com programas locais. É claro que outras questões influenciam nos programas produzidos localmente, como a ideologia política vigente a cada novo governo. No geral, a emissora sempre mantém no ar programas focados em linguagens e manifestações artísticas. Assim como a Cultura, a TV Nazaré também não está ligada a uma emissora matriz, mas seu foco editorial principal são as questões referentes à igreja Católica.

Contribuições da TV: Cultura do Pará

A Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA), criada no governo de Aloísio Chaves através do decreto no 10.133 de 29 de junho de 1977, com autorização contida na lei no 4.722 de 20 de junho de 1977, foi instituída como pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, com autonomia administrativa e financeira vinculada à Secretaria de Estado e Cultura Desportos e Turismo. Inicialmente, a Fundação, composta somente pela Rádio Cultura, tinha o objetivo de viabilizar os meios necessários para implementar o Sistema Estadual de Repetição e Retransmissão de Emissoras Educativas de Rádio e Televisão. No primeiro Governo de Jader Barbalho (1983-1987), entra no ar a TV Cultura. Ainda sem estrutura, ela funciona como repetidora da TV Educativa do Rio de Janeiro, em 1986. A programação local se resumia a um pequeno jornal diário exibido duas vezes ao dia. Após ganhar os equipamentos e os profissionais necessários para estimular a produção local, é oficialmente inaugurada, em 15 de março de 1987. O *slogan* da TV Cultura passa a ser então "A televisão que tem a cara do Pará".

Ainda em 1987, Hélio Gueiros assume o governo do estado. O Governador, do mesmo partido de seu antecessor (PMDB), continua o trabalho de desenvolvimento da produção local da TV Cultura. A TV se segmenta em dois setores, jornalismo e produção. O setor de jornalismo trabalhou com as notícias do dia a dia, esporte e reportagens, sem grandes preocupações estéticas, e sim com a informação. A equipe de produção buscou informações mais elaboradas, quase sempre em formato de entretenimento. A qualidade da imagem e da edição passam a ser uma exigência estética. Há um fomento quanto a criação e experimentação de programas locais. Este foi um marco diferencial em relação as demais emissoras do estado.

Sob a presidência de Francisco Cezar, a televisão mantém, no período, seis programas de produção, houve, paralelamente, o estímulo à produção de documentários. Os programas locais implementados nesse governo foram: *Som no Tucupí*, *Enfim*, *Via Pará*, *Salve a Floresta*, *Debates Cultura* e *Sem Censura Pará*. O Jornalismo ocorria em três jornais diários, de manhã, de tarde e de noite. As matérias de esporte eram apresentadas dentro dos jornais.

Em 1992, Jader Barbalho retoma o cargo de governador do estado e Mauro Bonna assume a presidência da Funtelpa. Permanecem no ar apenas três programas da gestão anterior. O objetivo é valorizar a produção regional. A quantidade de programas de produção sobe de seis para dezenove: *Enfim*, *Salve a Floresta*, *Sem Censura Pará*, *Ronda dos Orixás*, *Belém Urgente*, *Nossos Comerciais por Favor*, *Janela de Belém e do Pará*, *Sonata*, *Cultura da Terra*, *Saúde*, *Momento Comunitário*, *Parabólica*, *MPP Acústico*, *O Negócio é o Seguinte*, *Planeta Pará*, *Cartas na Mesa*, *Contra Ponto*, *Câmera Dois*, *Fogo Cruzado*. O jornalismo passa a ter somente duas edições diárias: de manhã e de noite. O esporte ganha um programa próprio, exibido à tarde, logo após o segundo jornal. Jader Barbalho deixa o cargo em 1995. Assume o vice-governador, Carlos Santos. A presidência da FUNTELPA fica com Lindomar Bahia. A estrutura de produção regional não sofre alterações.

Em 1996, é eleito para o governo estadual Almir Gabriel (PSDB). O governador fica no cargo por oito anos. A FUNTELPA passa por três presidências. No primeiro governo de Almir, assume a Fundação Francisco Cezar e, posteriormente, Afonso Klautau. No segundo mandato do governador, Nélcio Palheta atua durante os quatro anos. A programação é completamente modificada. O único programa da gestão anterior que permanece no ar é o *Sem Censura Pará*. A produção passa a ter somente 13 programas. Os 12 novos programas foram: *Arquivo Cultura*, *Profissão Pará*, *Clube do*

Samba, Solo Pará, Coluna do Pedaco, Ser Paraense, Catalendas, Pará Verão, Nota da Sorte, Revista Feminina, Papo Cabeça e Harmonia. O Jornalismo fica reduzido a uma edição, veiculada à noite, e um programa esportivo, veiculado à tarde.

Em 2003, o PSDB elege um novo governador. Simão Jatene assume o cargo e coloca na presidência da Funtelpa Ney Messias Jr. Quatro programas farão parte do setor de jornalismo: *Jornal Cultura* (no final da tarde); *Cultura da Hora* (de sete da manhã às cinco da tarde), a cada uma hora: *Esporte*; e *Esporte Dois*, programa de debates apresentado uma vez por semana. No setor de produção, várias modificações. Permanecem no ar o *Arquivo Cultura*, *Papo Cabeça*, *Sem Censura Pará*, *Catalendas* e *Revista Feminina*. Os novos programas da grade de produção são: *Curta Cultura*, *Bem Pará*, *Cultura Pai d'Égua*, *Arquitetando*, *Bem feito*, *Cultura In Concert* (que posteriormente passa a se chamar *Terruá Pará*), *Timbres* e *Minha Escola*. A produção passa a cobrir eventos relativos à política cultural do Estado, dando origem à programas específicos, transmitidos uma vez ao ano, como o *Festival Cultura de Verão*, transmitido durante as férias de julho, mostrando praias, municípios do interior e muita música paraense; *Serviart/Servifest*, festival destinado aos servidores públicos do estado que desenvolvem trabalhos artísticos ou musicais; e o Nazaré em *Todo o Canto*, conjunto de apresentações artísticas cujo tema é o Círio de Nazaré. Estas transmissões se resumem unicamente à cobertura desses eventos. Os 13 programas fixos fazem parte da política de valorização local, que fica clara no *slogan* "TV Cultura — mais espaço para nossa gente".

Em 2007, Ana Júlia Carepa (PT) é eleita governadora. A presidência da FUNTELPA fica com a jornalista Regina Lima. Os incentivos voltam-se para o setor de jornalismo com dois jornais diários, um no final da manhã e outro no final da tarde, além de um boletim a cada uma hora. No departamento de Produção, permanecem na grade quatro programas da gestão anterior: *Sem Censura*, *Arquivo Cultura*, *Timbres* e *Sementes*. Houve uma tentativa de manter o programa *Cultura Pai d'Égua* no ar. O apresentador Alberto Silva chegou a trabalhar de graça por alguns meses para manter o projeto, sem sucesso. Depois da gestão sofrer muitas críticas, o programa voltou à grade reformulado e seu nome ficou apenas *Pai d'Égua*. Agora, o enfoque não era mais em arte, mas em cultura geral. A nova versão ficou pouquíssimo tempo no ar, até ser totalmente retirada da grade. Nesta gestão passam a ser produzidos: *Varadouro: Caminhos da Amazônia*, *Café Cultura*, *Regatão Cultural*, *Moviola*, *Brasil da Amazônia*, *Set 7 Independente*, *Controvérsia* e *Invasão*. É nessa gestão que a TV Cultura passa a

transmitir o campeonato de futebol *Parazão*, atraindo verbas e audiência para a emissora. Para acompanhar a transmissão dos jogos, foi criado o programa *Meio de Campo*, trazendo comentários, repercussão e informações sobre jogos, times e jogadores.

Em 2011, Simão Jatene retorna ao governo do estado e se mantém no cargo por dois mandatos consecutivos. À frente da Cultura, Adelaide Oliveira, que já havia atuado na emissora como diretora e apresentadora de programas. Ela recebe a TV Cultura em momento que o mercado exige a conversão digital. A gestão anterior havia acabado de gastar cerca de quatro milhões na compra um transmissor analógico, colidindo totalmente com a mudança nos televisores da população. Talvez, os dois maiores investimentos desta gestão sejam a digitalização da emissora e de seu sinal e a mudança para uma nova sede (que acontece nos últimos meses do mandato), com mais estrutura e novos estúdios de rádio e televisão. O *slogan* que marca esta administração é “Você tem escolha. Você tem Cultura”.

Neste período, o jornalismo passa a contar com apenas uma edição do jornal diário, no final do dia e com as notícias a cada hora no *Cultura da Hora*. Permanecem no ar o *Sem Censura*, *Timbres*, *Sementes*, *Invasão* e *Arquivo Cultura*. O *Curta Cultura*, programa de cinema da gestão de Ney Messias, é retomado, assim como o *Catalendas*, com novos episódios gravados em formato digital. Os novos programas do departamento de produção são: *Serenata Dum Dum*, *Amazônia Samba*, *Cozinha Amazônia*, *Coxia*, *Cultura.DOC*, *Circuito*, *Conexão Cultura*. Além das transmissões do *Parazão*, a emissora passa a cobrir também da *Copa Verde* e o programa *Meio de Campo* permanece durante estas transmissões. Nesta gestão é criado o núcleo de documentários, sendo responsável pela criação de conteúdos de média a longa duração, como *Mosqueiro Ilha dos Sabores*, *Deboche – Walter Bandeira 75 anos*, *Nazaré Pereira: no Caminho*, entre outros.

Em 2019, o novo governador é Helder Barbalho (PMDB) e o presidente da FUNTELPA, o radialista Hilbert Nascimento. Um dos primeiros decretos do governo é a exoneração de todos os servidores com cargo de Direção e Assessoramento Superior, o que impactou severamente a TV Cultura, pois boa parte dos funcionários possui esse vínculo de trabalho. Ao longo de seus 32 anos de existência, a emissora só teve dois concursos públicos, que não foram capazes de suprir as necessidades do quadro funcional. Uma das alternativas encontradas pelas gestões tem sido contratar cargos meios e fins como DAS, contrariando a regra, já que normalmente este vínculo é

utilizado para funcionários que ocupam cargos de confiança. Com as exonerações, grande parte dos jornalistas que trabalhavam nas diversas etapas de produção e técnicos deixaram a emissora e os programas pararam, até mesmo o *Sem Censura*, o programa mais antigo da TV Cultura do Pará. O *Jornal Cultura* foi colocado no ar com muita dificuldade. Neste momento, Hilbert ainda não havia assumido a FUNTELPA, só havia boatos sobre quem seria novo corpo diretivo. Quando ele assumiu a casa, retomou a estrutura para alguns produtos da TV, como o jornal. Praticamente todos os programas da produção saíram do ar, restando apenas o *Sem Censura* e o *Circuito*, sendo que o segundo está em uma longa fase de reprises até que se consiga restabelecê-lo. Entra no ar o programa *Janelas da Gente*, com linha editorial mais popular, focada em comportamento. A gestão também estabelece parcerias para preencher sua grade, através dessa, passam a ser exibidos o *Resenha da Pelada*, o *Conexão Amazônia* e o *Nova Vida*, os dois últimos são totalmente produzidos fora da emissora.

Este levantamento histórico visa apontar os programas que trabalham especificamente com linguagens artísticas pela carência de materiais que tragam essas informações sobre a TV Cultura do Pará. Parte destas, foram levantadas ao longo de anos de pesquisa nos arquivos da emissora, no Diário Oficial e em conversas com os funcionários mais antigos da TV, como o Seu Graciano Almeida, que trabalhou na emissora até os 74 anos de idade no arquivo de fitas e colaborava com a pesquisa no acervo. Ele era um verdadeiro arquivo vivo da Cultura; dele, advieram dados, memórias e elementos históricos preciosos. *Sem Censura* é único programa lotado na Produção que não estará na tabela, pois se faz presente em todas as gestões e regularmente contempla entrevistas ligadas ao cenário da arte local, mesmo que muitas sejam decorrentes de calendários de eventos no estado.

A arte tem sido, de certa forma, uma pauta constante ao longo das gestões à frente da TV Cultura, contribuindo para visibilidade ao tema. Aqui, direcionamos o olhar para os programas de produção, mas é fato que estes conteúdos também estão nos jornais da emissora e, como dito anteriormente, nas entrevistas do *Sem Censura* e mesmo que haja uma ligação destas pautas com as agendas de eventos, acaba havendo mais espaço na Cultura para desdobramentos destes conteúdos. A arte também se faz presente em outras produções, como por exemplo, no *Catalendas*, que, sendo um programa infantil, destaca o trabalho de bonequeiros locais, que criam personagens e os manipulam para contar histórias ao público.

O programa *Circuito*

Entre 2013 e 2014, a TV Cultura do Pará mantinha no ar programas de música, o *Curta Cultura*, sobre cinema local - enfraquecido e já dava indícios que não se manteria no ar - e o *Coxia*, programa de entrevistas, apresentado por Linda Ribeiro e dirigido por Nassif Jordy, com foco na biografia dos artistas. A gestão sentiu necessidade de que o setor de Produção tivesse produtos mais voltados para o campo da arte, trazendo informações sobre linguagens como dança, teatro e artes visuais. Com poucos recursos para investir em novas equipes e equipamentos - dado os altos investimentos na digitalização do sinal da emissora - a ideia era condensar a cobertura de diversas linguagens artísticas em um único programa.

Em 2014, com o aval de Adelaide Oliveira, começamos a pensar um novo projeto para a TV Cultura do Pará: um programa especializado em arte. Nesse momento, a emissora estava com um vácuo neste tipo de produção há quase seis anos, remanescente da gestão anterior, que havia retirado do ar o representativo *Cultura Pai d'Égua*. Durante um ano, o *Circuito* foi gestado, pensado do zero, desde equipe, passando pelo nome, até chegarmos ao piloto aprovado do programa. Entre as pautas, o trabalho da atriz Yeyé Porto que disponibilizou sua própria casa para espetáculos artísticos no projeto *A Casa da Atriz*, um quadro sobre o site *Cultura Pará* que trazia informações sobre artistas e espetáculos para o público; outro quadro mostrando a dança de rua paraense e uma entrevista com a artista visual Elaine Arruda e seu trabalho à frente do espaço cultural *Oficina Santa Teresinha*.

O Programa *Circuito* estreou na TV Cultura do Pará a 25 de junho de 2015, em 84 cidades paraenses e para a rede por meio do Portal Cultura. Como estrutura, quatro quadros principais: *Matéria de Abertura*; *Vitrine*; *Galeria*; e *Entrevista*. Posteriormente, o programa recebeu dois novos quadros: *Esboço* e *Palavra*. A ideia do nome surgiu como referência aos circuitos de arte, pois, a cada edição do programa, o público é convidado a um passeio por diversas linguagens artísticas e trabalhos vigentes. A ideia também sugere movimento, o ato de flunar por estes conteúdos e isso foi traduzido no logotipo do *Circuito* uma espiral estilizada, formada por várias telas, que são preenchidas durante o programa, a começar pela escalada, que apresenta as principais pautas do programa do dia. Ao final do programa a espiral se fecha, em referência a mais um circuito concluído.

Semanalmente inédito, *Circuito* é realizado por uma equipe: uma diretora, responsável pelo direcionamento das pautas, edição, finalização e aprovação dos

conteúdos; dois apresentadores- repórteres, que dão apoio na produção e um deles auxilia a diretora no processo de edição; um produtor e um estagiário de produção, que garantem a logística da produção à pós-produção; dois montadores e finalizadores; quatro cinegrafistas e dois auxiliares, que se revezam na captação de imagens para os diferentes programas do Departamento de Produção da TV Cultura do Pará, mas compreendem as necessidades específicas do *Circuito* e sua linguagem, conferindo uma unidade estética para a sua visualidade.

De 2015 a 2019, o programa contabilizou a produção de 448 matérias em diferentes linguagens artísticas. Ao final de cada programa, exibimos uma produção independente, abrindo janela para o trabalho audiovisual de artistas locais, dentre eles estão clipes, curtas, *webséries* e videoarte. Foram exibidas, até o momento, 113 materiais nesta categoria. O *Circuito* da Semana é um subproduto do programa, uma agenda cultural veiculada na interprogramação da TV Cultura várias vezes semanalmente. Traz dicas de eventos artísticos como shows, exposições, espetáculos, eventos culturais e outros.

A solidez do trabalho desenvolvido já rendeu premiações como o prêmio do Banco da Amazônia de Melhor Direção e Edição, em 2018 e também abriu portas exibição para fora do estado. Ao conhecerem o trabalho realizado pelo *Circuito*, as equipes dos programas *Metrópolis* e *Manos & Minas*, ambos da TV Cultura de São Paulo, criaram uma conexão direta com a equipe paraense, demandando desde 2017, produtos exibidos pelo programa e foram adaptados para a linguagem destes outros programas exibidos nacionalmente, funcionando como uma excelente janela para os artistas paraenses. Esta é uma relação que pretende-se fortalecer e expandir, uma vez que com uma equipe pequena e com uma demanda de produção que já é grande para atender ao próprio *Circuito*, muitas vezes fica inviável produzir especificamente para São Paulo, o que impede uma regularidade no envio de matérias para a rede.

Com 30 minutos na grade de programação, *Circuito* é introduzido pela escalada que apresenta brevemente os conteúdos de cada edição. Começa pela matéria de abertura com duração de 7 a 9 minutos. A matéria apresenta processos criativos, perfis artísticos, projetos em diferentes linguagens artísticas, tendências criativas, etc., dando voz aos agentes do campo da arte e criando um espaço dialógico de interlocução na construção dos seus conteúdos, conformando, assim, o discurso do programa. Como matéria, lança mão de recursos narrativos do jornalismo, a exemplo da voz em *off*, das cabeças e passagens, e de computação gráfica para adicionar elementos informativos

complementares através de *letterings*. Além do texto do repórter que vai a campo conduzir e escrever a matéria, busca-se um discurso visual atraente, por meio de imagens plásticas e sedutoras.

O meio do programa é formado por dois VTs menores que podem ser o *Vitrine*, o *Galeria*, o *Palavra* ou *Esboço*. Eles revezam a cada edição e têm duração média de três minutos. O quadro *Vitrine* apresenta um produto concreto, um espaço, um projeto ou uma iniciativa disponível ao público: um livro, um *site*, uma *websérie*, um grupo de discussão, um espaço criativo etc., são algumas das possibilidades do quadro. É o único quadro filmado em estúdio, com o entrevistado em frente ao fundo *chroma-key*, que possibilita a projeção de imagens de fundo na fase de pós-produção, a partir de recursos de computação gráfica. O entrevistado, destaque do quadro, com edição moderna, apresenta imagens referentes ao seu trabalho ou projeto, reforçando o que é dito em entrevista.

No *Galeria*, o artista exterioriza pensamentos, conceitos e ideias que norteiam seu trabalho e ato de criar. O quadro é estruturado pela palavra e pela imagem, um recurso para destacar mais as ideias veiculadas do que propriamente o artista; por isso, o público passa boa parte do tempo, ouvindo a voz do entrevistado e vendo imagens de suas obras, muito mais do que a face do próprio entrevistado e se resume em explorar pensamentos e subjetividades. O quadro *Palavra* surge para dar visibilidade a obras literárias e escritores vivos ou *in memoriam* (pois há grandes autores paraenses desconhecidos pelo público). O *Esboço* foca, primordialmente, o processo de criação da obra, compartilhando sua forma inacabada com o espectador.

O programa se encerra com uma entrevista longa para os padrões televisivos, tal qual a matéria de abertura. Pode durar até nove minutos. O *Entrevista* convida um artista, produtor cultural, pensador das artes, pesquisador etc., para um bate-papo em que aborda temas como trajetória, inspirações, projetos (antigos e recentes), bem como temas transversais da sociedade relacionados ou não ao trabalho do entrevistado. Ao final da entrevista, o apresentador convida o público a assistir a um videoclipe, videoarte, curta-metragem, esquete, ou qualquer outro produto audiovisual produzido de forma independente, com até cinco minutos de duração, que pode ou não ter relação com o entrevistado. Trata-se, seguramente, de uma janela para produtores locais.

Apresentados os quadros do *Circuito*, para reforçar a ideia de circuito-movimento-dinâmica entre diferentes linguagens artísticas, a cada programa busca-se garantir que cada quadro aborde uma linguagem distinta. É um objetivo, ainda, sempre

que possível, reunir num mesmo programa pautas de artistas de Belém, cidade onde o programa é realizado; artistas de outras cidades paraenses; e também artistas fora do estado e do país, que estejam em trânsito na cidade, interagindo com artistas ou com o público local. Objetiva-se, portanto, apresentar um mosaico que, visto em seu conjunto, se constitui como um pequeno retrato da cena artista de uma época.

Aplicação de conceitos acadêmicos no *Circuito*

A linha editorial de um programa trata de como ele irá conduzir o conteúdo ao longo das transmissões. A linha editorial, juntamente com o formato estético, dá identidade ao programa. Ela se consolida através da seleção de pautas, do levantamento de informações e da forma como o tema é abordado e até mesmo pela escolha dos entrevistados e pela maneira de condução das entrevistas. Desde o início, o objetivo do *Circuito* era propiciar informações mais aprofundadas ao público, proporcionando um contato com a arte para além da matéria televisiva, ou seja, fazer as pessoas frequentarem os museus, galerias, teatros e todos os espaços onde a arte transita e sensibilizar esse público para essa necessidade. Com este objetivo, a proposta sempre foi investir em conhecimento, pesquisando como a área das Artes contribui com a construção de produtos na área da comunicação, que, no caso, trata-se de um programa especializado em arte.

A dinâmica de produção do Programa *Circuito*, cujo intuito é expor os diferentes agentes que incidem sobre o produto final, evidencia o trabalho coletivo da produção, que vai ao ar inédito semanalmente e que pode, em certas ocasiões, direcionar a atenção do programa para determinadas linguagens artísticas em detrimento de outras. Existe, por exemplo, um volume relativamente maior de conteúdos sobre música e audiovisual do que em relação à literatura e dança. É complicado para TV fazer uma matéria coberta apenas por imagens de livros e entrevistas. Daí a necessidade de subjetivizar em busca de soluções para a questão. As soluções do programa, neste sentido, podem ser observadas em todos os quadros, constituindo-se como um exercício desafiador para garantir um espaço de qualidade para a literatura. Para exemplificar, reportamo-nos aos recursos utilizados e sua relação com os quadros e temáticas: *Matéria Escritores da Praia*; *Vitrine Livro A Loba*; *Galeria*, com a escritora Suellen Couto; *Entrevista*, com escritor Daniel Leite e, em particular, o quadro *Palavra*, criado após a reflexão da pesquisa especialmente voltada para literatura. Focando na dinâmica

interna de cada quadro, há diferenças na abordagem e construção dos conteúdos apresentados, como exposto abaixo.

Matéria, exibida em 22 de junho de 2017, abordou um grupo de escritores atuantes no território geográfico da Ilha de Mosqueiro. A repórter Amanda Campelo visitou locações sugeridas pelos escritores, como o Hotel Farol, e com a equipe produziu imagens da realidade local, com tomadas diretas, na busca de uma narrativa visual que pudesse expressar relações entre o fazer literário dos personagens da matéria e o lugar em que vivem e criam. Esta estratégia jornalística, mas também documentária, é um recurso possível para abordar temas literários dentro do programa. Outros recursos utilizados pela jornalista foram a cabeça da matéria, gravado no pórtico da entrada da ilha, locução de texto em *off*, costurando a narrativa e informações em *lettering*.

No quadro *Vitrine*, apresentamos o livro *A Loba*, do escritor e poeta João de Jesus Paes Loureiro. Gravado em estúdio, convidamos o escritor a falar sobre a sua obra, pontuando brevemente seu processo de criação e conteúdo, concluindo com informações de serviço, possibilitando ao espectador interessado o acesso a obra. A edição, com recursos de computação gráfica, apresenta imagens da obra e de cenas relacionadas à sua temática, enquanto permanece em foco a figura do escritor. *Vitrine*, na sua estrutura e dinâmica, permite trabalhar imagens em movimento e fotografias *still* animadas na pós-produção. O enfoque concentra-se a figura do entrevistado, na maior parte do tempo “*On*”.

Galeria, do dia 15 de junho deste mesmo ano, trouxe o pensamento conceitual da escritora Suellen Carvalho sobre a obra recém lançada, *O Passado é Lugar Estrangeiro*. Baseado no depoimento da artista sobre aspectos subjetivos do seu processo criativo, em imagens de cobertura, no depoimento em *off* (técnica em que se ouve apenas a voz do entrevistado, mas ele não aparece no vídeo), e em *letterings* (palavras que surgem no vídeo) que demarcam blocos textuais temáticos na fala da personagem, o *Galeria* é finalizado pela assinatura do depoente, que se apresenta diretamente ao público, concluindo com uma frase síntese que traz sua visão de mundo sobre a Arte.

Em entrevista, o jornalista Felipe Cortez recebeu o escritor e poeta Daniel Leite, referente ao livro *Águarrás*, recém lançado, resultado de uma bolsa de experimentação artística. Com duração de oito minutos, a entrevista é um espaço não só de apresentação e aprofundamento da informação sobre a obra, como, também, do processo criativo, da carreira e da trajetória do artista. Procuramos produzir diferentes

categorias de imagens: da obra, do artista em diferentes circunstâncias, de lugares e situações relacionadas a obra ou ao artista, como imagens dele lendo o livro, escrevendo, detalhes de seu olhar, além de imagens clássicas do livro, como capa e passeio por suas páginas.

O quadro *Palavra* surgiu quando nos demos conta de que a Literatura era uma das temáticas com menor quantidade de matérias dentro do *Circuito*, talvez pela dificuldade em fazer VTs. As únicas imagens para construí-lo são as da obra literária exibida. Estas questões instigaram a equipe a buscar um novo espaço que pudesse trabalhar obras de artistas de diferentes períodos de forma criativa e atraente. O quadro apresenta trechos de obras literárias declamados por atores, cantores e escritores. As obras são selecionadas com os artistas convidados. A intenção é mostrar escritores que inspiram e também ter maior naturalidade na declamação pela intimidade com o texto. Assim, a produção pede para que os artistas enviem três opções de texto e apenas um é selecionado pela equipe. Inicialmente, a solicitação era para que os textos fossem de escritores paraenses, mas como muitos artistas tinham maior conexão com escritores clássicos brasileiros e não necessariamente locais, o quadro sofreu uma adaptação e passou a incluir outros nomes.

Para demonstrar a pluralidade de escritores selecionados para o *Palavra*, temos como exemplo: o cantor Arthur Nogueira que declama Ferreira Gullar; o cantor Renato Torres que declama Carol Magno e o ator Bernard Freire que escolheu um texto de Age de Carvalho.

A construção do quadro é embasada na atuação de quem declama, facilitando a produção de imagens. Os artistas são filmados de diferentes ângulos e enquadramentos e também com movimentos de câmera variados para que haja múltiplas possibilidades de construção estética do VT na edição. Durante a declamação, os artistas ficam soltos para criar. Alguns preferem manter o suporte do livro para a leitura, outros preferem decorar o texto e ficar com as mãos livres para a interpretação. Ao final do VT, um texto na tela informa o nome da obra e do escritor. O resultado foi positivo e, associado ao que já era produzido pelo programa, colaborou com o aumento do número de VTS voltados para literatura dentro do Circuito, um comparativo mostra que no primeiro ano de programa, literatura ocupou apenas 5,5% das pautas e em 2019 chegou a 20% das pautas, um aumento expressivo.

Já o quadro *Esboço* surgiu após estudos da obra de Cecília Salles *Redes de Criação: construção da obra de arte*. Nesta obra, a autora propicia interessantes olhares

sobre as fases de fruição do pensar que precedem a obra e ao mesmo tempo são parte dela.

A ideia de dar visibilidade ao percurso da obra ganhou força quando a artista Aline Rickmann Folha defendeu sua dissertação de mestrado no PPGArtes da UFPA. A artista - que fazia parte da linha 1 do programa “Poéticas e Processos de Atuação em Artes”, dedicada à estudos prático-reflexivos relativos à produção e atuação artística – desenvolveu o trabalho *Cadernos do Abismo*, em referência aos seus *sketchbooks*. Assim, foi possível perceber como as vivências dos artistas vão sendo “costuradas” em um emaranhado de ideias e sentimentos até chegar a obra acabada. O livro de Cecília e a pesquisa da artista se conectaram na criação do encaminhamento do quadro, cujo enfoque foram as artes visuais. A artista, convidada para fazer a primeira edição do *Esboço*, mostrou ao público um pouco dos seus cadernos do abismo, sobre os quais reflete:

Identifico os desenhos do abismo – aqueles que realizo nos cadernos – como desenhos autobiográficos, pois carregam em si minhas memórias, pensamentos, experiências e histórias de vida, o que é próprio do desenho contemporâneo em seu aspecto experiencial, de acordo com Emma Dexter (2005). São do abismo porque o conteúdo autobiográfico que revelam traz justamente tudo aquilo que me toca profundamente e me faz mergulhar numa viagem interior para compreender o que me constitui, recriar-me para a vida. Ao longo de quatro anos desenhando nestes caderninhos, habitei meu território existencial, embarquei numa viagem interior, atirei-me muitas vezes num precipício de emoções cavado no meu peito e me joguei para dentro e fora de mim ao mesmo tempo (RICKMANN, 2017, p. 12).

Essas características dos desenhos foram apresentadas pela artista, que, na matéria do *Circuito*, destacou o que considera o próprio *sketch* a obra em si e que não havia compromisso em ter algo finalizado para uma exposição. Apesar disso, alguns dos cadernos deram origem à exposição *Elas*, em 2015. A matéria contou com a exibição de muitos desenhos e textos registrados nos *sketchbooks* de Aline.

Esta perspectiva de olhar para o inacabado buscando sua potencialidade de comunicação se tornou o alvo do *Esboço*. Contudo, o enfoque tem se fechado nas artes visuais. Os VTs, construídos a partir dos *sketchbooks* de pintores, desenhistas e ilustradores, revelam passos que antecederam obras ou mesmo o flunar do artista entre linhas, cores e subjetivações. As entrevistas acompanham uma rede de conexões, sinapses e inspirações que regem os processos criativos, já que, como afirma Salles (2006), em muitos casos, não há fronteira entre esboço e obra, entre desenho e pintura.

Vários artistas expuseram seus rascunhos, anotações e cadernos no *Esboço*, como o artista Everton Leão, que afirma sempre ter um *sketch* por perto para registrar aquela ideia que chega quando ele menos espera, pois já se frustrou ao esquecer de *insights* que chegaram em momentos inusitados. Na entrevista, o artista também registra os períodos dos desenhos nos cadernos para acompanhar cronologicamente sua expressão ao longo do tempo.

É esta potencialidade de comunicação do momento de investigação do artista que o quadro busca revelar, pois, nesta fase, hipóteses visuais são testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação e, ainda, ressaltam a coleta que o artista faz do mundo, refletindo como ele se coloca física e psicologicamente em relação às coisas a sua volta. O resultado é um quadro que traz à tona poéticas, cores e entra na intimidade do ato criador, mostrando ao público camadas de sentido por traz da obra.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, P. E NASCIMENTO, C. *Televisão Pai d'égua? Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará*. 2006. 105f. Belém: Trabalho de Conclusão de Curso - UFPA, 2006.
- PEREIRA, J. C. (Org.). *Memória da Televisão Paraense e os 25 anos da TV Liberal*. Belém: SECULT, 2002.
- RICKMANN, A. F. *Cadernos do Abismo: memorial de uma poética desenhada entre páginas de sketchbooks*. 2017. 93 folhas. Dissertação. UFPA. Belém. Formato digital PDF.
- SALLES, C. A. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SILVERSTONE, J. *Por que Estudar Mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 1999.

SOBRE OS AUTORES

ADVALDO CASTRO NETO

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – ICA/UFPA, 2013. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Pará, 2010. Pesquisa estéticas modernas e contemporâneas, discute as relações entre indústria cultural e processos de produção poética. Atua enquanto pesquisador, principalmente nos seguintes temas: filosofia, filosofia das artes, música, cinema e memória. Enquanto professor também atua com filosofia da educação, filosofia do direito, lógica, ética, história da arte, prática de ensino em filosofia, entre outras disciplinas. Participa do Grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA), linha de pesquisa Audiovisual, da Universidade do Estado do Pará. Professor no Centro Universitário Metropolitano da Amazônia (UNIFAMAZ).

ALESSANDRA NUNES BEZERRA

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Instituto de Ciências da Arte (ICA) UFPA. Graduada em Letras e Artes pela Universidade Federal do Pará (2008). Atualmente é professora de artes. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em música, a partir dos Estudos Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: canção, poesia, criação, mito, narrativa, MPB, identidade e Amazônia.

ANA CLÁUDIA DA CRUZ MELO

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Ciências da Comunicação e especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS-RS). Graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora adjunta do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Faculdade de Artes Visuais, subunidade vinculada ao Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui projetos de pesquisa, ensino e extensão com enfoque às teorias e estudos do cinema e do audiovisual; cartografia na internet; arte pública e novas formas de cinefilia.

ANA PAULA DIAS ANDRADE

Docente na Universidade da Amazônia (Unama). Profissional da área de Comunicação Social, graduada em duas habilitações: Jornalismo e Publicidade e Propaganda. Pós-graduada em Comunicação e Política. Mestre e doutoranda em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Formada em curso de fotografia *still*, pelo Instituto de Estudos Superiores da Amazônia, IESAM. Formada em Cenografia, nível técnico, pela Universidade Federal do Pará. Estudos sobre imagem, arte, cultura e temas ligados ao audiovisual têm sido uma constante na trajetória de pesquisa acadêmica. No campo profissional, vem se dedicando à realização de programas e documentários veiculados em emissoras de televisão pública e privada. Atualmente, é diretora do programa *Circuito*, dedicado ao campo da Arte, veiculado na TV Cultura do Pará. Possui domínio de atividades diversas no campo televisivo, como direção, edição, produção, apresentação e reportagem. Desde de 2006, é voluntária na equipe de

coordenação do Curso Técnico de Rádio e TV, vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, CNBB.

BENE MARTINS

Pós-doutora em Estudos de Teatro, pela Universidade de Lisboa (2017); doutora em Letras, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. Tem experiência em Letras e Artes, com ênfase em Letras, atua, principalmente, nos seguintes temas: memória, aspectos culturais da Amazônia, identidade, imaginário, alteridade, trocas culturais, produção textual para a cena, leituras dramatizadas, dramaturgia, avaliação de peças/roteiros de minisséries televisivas. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico. Foi editora da Revista Ensaio Geral (ETDUFPA). Foi Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA 2010-2014). Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA.

BERTA TEIXEIRA

Atriz. Doutora em Sociologia da Cultura, Conhecimento e Comunicação (Universidade de Coimbra); Mestre em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa). D.E.A. em Teatro na Université Paris VIII Vincennes - Saint-Denis. Investigadora-Criadora independente. Trabalha em Teatro e performance tendo igualmente participado no filme 'Ossos' de Pedro Costa e 'Pedro e Inês de António Ferreira.

CECÍLIA BARRIGA

Cecília Pereira Barriga é Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte - ICA, Universidade Federal do Pará - UFPA, Especialista em Educação Especial e Educação Inclusiva pelo Centro Universitário Internacional - Uninter, atriz profissional, poeta, contadora de histórias, animadora de festas, artesã, clown, entre outras peripécias. É paraense! Desde a sua infância, pesquisa e atua na obra da escritora e compositora infantil Heliana Barriga. Desde 2005, desenvolve sua palhaça chamada Mademoiselle Clown. Coursou Língua Francesa e Respectiva Literatura na Universidade de Brasília - UNB, pela qual formou-se como uma lúdica professora de francês. Atualmente, atua como ludoeducadora inclusiva na Educação Básica e desenvolve pesquisa e projetos acerca das áreas da Inclusão, Artes, Educação e Infância.

EVA DAYNA FELIX CARNEIRO

Professora do Instituto Federal do Maranhão-IFMA, é doutora e mestra em História Social da Amazônia-UFPA. Tem Graduação e Bacharelado e Licenciatura em História, pela Universidade Federal do Pará (2004). Especialista em áreas de desenvolvimento da Amazônia pelo Núcleo de altos Estudos Amazônicos NAEA/UFPA. Foi professora substituta da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (2008-2010). Tem experiência na área de História. Atuando principalmente nos seguintes temas: Cinema, ensino, História Cultural, História da Amazônia e Recepção cinematográfica.

FABIO LIMA

É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Instituto de Ciências da Arte (ICA) UFPA. Especialista em Formação Docente para o Ensino Superior, pela Faculdade Ipiranga. Graduado em Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Graduado em Tecnologia em Processamento de Dados, pelo Centro Universitário do Pará (CESUPA), 2005. Curso de Formação em Ator, pela Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA), 2006.

FERNANDO ARTHUR DE FREITAS NEVES

Doutor em História: História Social pela PUC-SP(2009), Mestre em Planejamento do Desenvolvimento pela Universidade Federal do Pará (1996), Graduado em História pela Universidade Federal do Pará (1989). Diretor Geral do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Professor Associado II da Universidade Federal do Pará. Membro do Programa de Pós-Graduação de História (Mestrado/Doutorado) UFPA. Tem experiência na área de História, com ênfase em: Teoria da História, religião e religiosidade, história da igreja, espiritualidade e secularidade, história contemporânea, história política, crítica do desenvolvimento, gestão democrática, extensão universitária, semiótica e crítica teatral. Membro da ARQPEP (Associação dos Amigos do Arquivo Público do Pará). Sócio da Sociedade Literária e Beneficente "Cinco de Agosto". Membro do IHGPA (Instituto Histórico e Geográfico do Pará).

GEOVANE SILVA BELO

Doutor em Educação pela UFPA/PPGED na linha Educação, Cultura e Sociedade. Mestre em Artes pela UFPA/PPGARTES, pós-graduado em Ensino e Aprendizagem de Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma instituição. Graduação em Letras pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Atua como Docente do Curso de Letras na Universidade Federal Rural da Amazônia em Tomé-açu, onde coordena o Projeto de Extensão Tecituras, integra o Projeto de Pesquisa Geofala e o GELICS, Grupo de Estudo em Literatura, Cultura e Sociedade. Suas experiências acadêmicas se voltam para a trajetória intelectual e o pensamento de intelectuais da Amazônia paraense e para a relação entre Literatura da Amazônia e Cultura Amazônica, narrativas, discursividades, oralidades e identidades. Desenvolveu estudos sobre Cinema, imaginário e estereótipos sobre a Amazônia. Também é compositor e escritor, recebeu em 2012 o Prêmio Dalcídio Jurandir da Fundação Cultural do Pará pelo livro Pequenas Divagações no Tempo. Participou como recitador do projeto A Noite é uma Palavra no CENTUR (Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves) e do Circuito Literário Banco da Amazônia. Como compositor musical, recebeu treze prêmios no FEMUC (Festival de Música Castanhalense) em seis edições do evento. É também membro perpétuo da Academia Castanhalense de Letras.

JOEL CARDOSO

Professor titular, é Pós-doutor em Artes (Literatura & Cinema) UFF/UFRJ-RJ. Doutor em Letras: Literatura Brasileira e Intersemiótica, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-SJRP-SP). Mestre em Letras: Teoria da Literatura,

pela UFJF. Desde 2002, é docente da Universidade Federal do Pará, instituição em que atua, tanto nos cursos de Graduação, como no PPGARTES-ICA. É pesquisador das Poéticas da Modernidade, transitando pelas áreas de Letras, Comunicação, mas, sobretudo, das Artes, com ênfase na correspondência e diálogos que estabelecem entre os diversos signos e linguagens, privilegiando as relações entre palavra e imagem (Literatura e Cinema, TV, Teatro etc.). Autor, entre outros títulos, de NELSON RODRIGUES: da palavra à imagem, INTERCOM-SP.

JOHN FLETCHER COUSTON JUNIOR

Professor Adjunto dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade de Artes Visuais (FAV/ UFPA), e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA). Doutor em Antropologia pelo PPGA/UFPA e Mestre em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Durante o Doutorado, realizou estudos e pesquisas na Universidad del Cauca, cidade de Popayán, bem como na cidade de Santiago de Cali, ambas na Colômbia (primeiro semestre de 2015). Possui pesquisa a qual envolve Arte Contemporânea na Amazônia, Filosofia da Arte, Antropologia Visual, Decolonialismo e Pós-Colonialismo. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

JOSICLEI DE SOUZA SANTOS

Doutorado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2019), mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2007), graduado em letras pela Universidade Federal do Pará (2003). Atualmente é professor assistente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade, cultura, erotismo. identidade, sagrado e amazônia.

LUIZ CLAUDIO VIEIRA DE OLIVEIRA

Doutor em Letras - Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais; Mestre em Literatura Brasileira; pela Universidade Federal de Minas Gerais; Graduado em Letras - Português, pela Universidade Federal de Minas Gerais; Graduado em Francês, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Adjunto IV, aposentado, da Faculdade de Letras da UFMG. Professor Adjunto III da Fundação Mineira de Educação e Cultura - FUMEC, Belo Horizonte, até janeiro de 2017, tendo trabalhado no Curso de Mestrado e no Curso de Doutorado em Administração, com a seguinte linha de pesquisa: Estratégia em Organizações e Comportamento Organizacional, de 2006 a 2013. Foi também professor do curso de Mestrado em Sistema de Informações e Gestão do Conhecimento e do Curso de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos, ambos da Universidade Fumec, até janeiro de 2017. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Análise do Discurso e Semiótica, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira (Guimarães Rosa), Teoria da Literatura, Semiótica, Análise do discurso. Na área de Administração, atuou com os temas: Filosofia da ciência, Metodologia da pesquisa científica, Metodologia do Ensino

Superior, Produção do texto acadêmico e Análise do Discurso. Foi revisor das revistas *Faces Journal* e *Pretexto*, ambas da Universidade Fumec. Atualmente, dedica-se à revisão de textos monográficos. Pertence à Academia Cordisburguense de Letras "João Guimarães Rosa".

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JR

Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Teoria Literária (UFPA); licenciado pleno em Letras (UFPA); especialista em Língua Portuguesa: uma abordagem textual (UFPA). Coordenou projetos de pesquisa e de extensão na Universidade Federal do Pará (2012-2013) sobre Cinema em sala de aula. Integra o Núcleo de Pesquisa Cultura e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase nos temas: Literatura brasileira, Semiótica, Teoria Literária e literatura comparada. É professor Adjunto do Curso de Letras-Licenciatura da Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus de Breves/Marajó. Coordena o Projeto de Extensão Cine-Letras II: arte, educação e leitura de imagens (2018). Atualmente é vice-diretor da FALE-Marajó.

LUIZ NAZARIO

Professor Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Historiador, crítico e escritor, com décadas de exercício de crítica cinematográfica na imprensa. Formado em História pela USP, com Mestrado e Doutorado em História Social pela mesma universidade, sob a orientação da grande historiadora Anita Novinsky. Pioneiro no Brasil na área de Cinema e História, com a tese: *Imaginários da Destruição: O Papel da Imagem na Preparação do Holocausto*, defendida na USP após dois anos de pesquisas nos arquivos de filmes da Alemanha. Autor de diversos livros, dentre os quais *Da Natureza dos Monstros* (1988), *As Sombras Móveis* (1999), *Autos-de-fé como Espetáculos de Massa* (2005), *Todos os Corpos de Pasolini* (2007) e *O Cinema Errante* (2013). Atua principalmente nos seguintes temas: Cinema, História, Artes e Literatura.

MARINA ALVES MOTA

Docente do curso de Educação Física e de Pedagogia da ESMAC, é doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFPA, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará, graduada com Licenciatura Plena em Educação Física (UFPA). É pesquisadora em dança, professora de dança, professora de educação física, bailarina, coreógrafa, preparadora corporal e editora de vídeo. É diretora do grupo de dança "Passos Para Luz" composto de bailarinos com deficiência visual. Tem experiência na área de educação física, pedagogia, artes, com ênfase em Dança e Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, metodologia de ensino, história da dança, composição coreográfica, dança, deficiência visual, corpo, vídeodança, cinema e vídeo.

MARCO ANTONIO MOREIRA CARVALHO

Graduação em Administração pela Universidade Federal do Pará (1986); Pós-graduação em Marketing (1999) pela Fundação Getúlio Vargas/Ideal; Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Pará (2015); Doutorado em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Gestor da programação do Cinema Olympia (Belém-Pará), membro da Academia Paraense de Ciências (APC), presidente da Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), crítico de cinema do Jornal O Liberal (Revista TROPPO), membro/fundador da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), coordenador-geral do Centro de Estudos de Cinema (CEC), comentarista no programa de rádio Atualidades Cinematográficas na rádio Cultura FM e professor de cursos de Cinema com atuação em várias instituições.

RENATA AGUIAR RODRIGUES

Artista Visual e fotógrafa, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Instituto de Ciências da Arte (ICA) UFPA. Graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem, pela Universidade da Amazônia.

RODRIGO OTÁVIO MAROJA BARATA

Doutor em Antropologia (UFPA), é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Instituto de Ciências da Arte (ICA) UFPA, do Instituto de Ciências da Arte (ICA) UFPA. Graduado em Letras/Língua Portuguesa e Inglesa. Professor e escritor, com três livros publicados: um de poemas e dois infanto-juvenis. Leciona, há 20 anos, língua portuguesa, redação e literatura luso-brasileira para o ensino médio e superior. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura infanto-juvenil, poemas e prosa.

ROSANA LOBO ROSÁRIO

Doutora em Artes, pela Universidade de Lisboa (2018) no programa de Doutorado Pleno no Exterior CAPES. Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Pará (2013). Especialização em Atividade Física e Saúde pela Universidade Estadual do Pará (2006), e MBA Gestão Empresarial pela Fundação Getúlio Vargas (2002). É Formada em Educação Física pela Universidade Federal do Pará (2008) e em Administração de Empresas pela Universidade da Amazônia (1999). Atuou como bailarina na Escola de Dança Vera Torres e no Centro de Dança Ana Unger, participando dos mais conceituados Festivais de Dança e de Óperas. Foi professora de Dança da Secretaria de Esporte Juventude e Lazer e do Centro de Dança Ana Unger. Desde 2010 é professora efetiva da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) nos cursos Técnico em Dança Clássica, Técnico em Dança Intérprete-Criador e da Graduação em Dança, além de ser instrutora certificada nos métodos GYROTONIC® e GYROKINESIS® desde 2008. Atualmente desenvolve pesquisas na área da Educação Somática e Dança Clássica. Em 2019 assumiu a coordenação do Curso Técnico em Dança Clássica da ETDUFPA.

SAULO ALEXANDRE PICANÇO SISNANDO

Dramaturgo, ator, diretor teatral, é graduado em Direito, pela Universidade da Amazônia. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Instituto de Ciências da Arte (ICA) UFPA. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro. Atua, principalmente, nos seguintes temas: Cinema, Peça-filme, Teatro, Arte contemporânea.

SIMONE DE OLIVEIRA MOURA

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (2013), tem Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (2005). Atualmente é professora da Universidade da Amazônia - UNAMA e da Secretaria de Estado de Educação do Pará. Também é docente (Pesquisador I) do curso de Graduação em Artes Visuais, no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR UFPA). Em 2013 foi Júri de Seleção e Premiação do 19º Salão Unama de Pequenos Formatos. Foi bolsista pesquisadora durante sete anos em Programas de Educação Patrimonial realizados pelo Museu Paraense Emílio Goeldi no interior do estado em parceria com a Vale, Fadesp, Fidesa e Iphan. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Patrimonial, Fotografia e Audiovisual.

WAGNER DE LIMA ALONSO

Licenciado pleno em Música pela Universidade do Estado do Pará, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Atualmente é professor no Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará, atuando com disciplinas sobre educação musical, estética e interfaces da linguagem musical com as artes cênicas e literatura.

YSMAILLE FERREIRA DE OLIVEIRA

Doutorando no programa de pós-graduação em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte/UFPA (2013). Especialista em Gestão e Políticas Culturais - Itaú Cultural em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona, da Espanha. Também especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção, UFPA (2010). Tem Curso Técnico de Formação de Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (2007). Graduado em História (bacharel e licenciatura) também pela UFPA (2008). Sócio efetivo da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas - ABRACE e integrante do grupo de pesquisa Pindorama - Grupo de Estudos em Teatro Brasileiro. Servidor público do estado do Pará de licença para estudo (professor de História e Técnico em Gestão Cultural). Com isso, tem experiência acadêmica e prática na área das Artes Cênicas numa abordagem que envolve história, corpo e performance. Também atua no campo da Gestão Cultural, História cultural, Artes e Saber Local.

YSTHÉFANE FERREIRA OLIVEIRA

Especialista em Gestão, Orientação e Supervisão Escolar, é graduada em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade Federal do Pará (2009) e em Letras, Espanhol, pela Universidade da Amazônia (2011). Atua na área de Letras.

A partir de referências interdisciplinares, esta publicação reúne artigos de pesquisadores das diversas linguagens do universo das artes e teve sua gênese nas aulas que, prazerosamente, nós, Bene Martins e Joel Cardoso, ministramos, por dois anos consecutivos, a disciplina Literatura, Cinema e outras Artes, para o Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará.

Os textos, publicados em versão impressa, 2012, agora ampliados, versão e-book, 2020, com Dossiê: Cinema e outros possíveis contrapontos, reunindo artigos de mestrandos, doutorandos e professores da casa e alguns convidados, versam, sobre temas relacionados à dramaturgia, à arte cinematográfica e às correspondências que se instauram entre as diversas modalidades artísticas. Em foco, temáticas locais e universais são tratadas sob óticas diversas, de acordo com a abordagem crítico-teórica de cada autor.

Bene Martins & Joel Cardoso