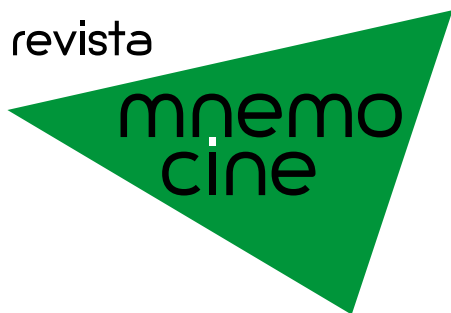


revista

mnemo
cine

um

revista



um
maio 2018

EDITORES

André Piero Gatti, Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva

REVISÃO

Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Key Kapaz

ILUSTRAÇÕES INTERNAS E DA CAPA

André Toral

CONSELHO EDITORIAL

Arthur Autran
Carlos Alberto Mattos
Carla Miucci
Filipe Salles
Ivonete Pinto
João Massarolo
José Inacio Melo Souza
Marília da Silva Franco
Sheila Schvarzman

Universidade Federal do São Carlos
blog Rastros de Carmattos
Universidade Federal de Uberlândia
Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal de Pelotas
Universidade Federal de São Carlos
Cinemateca Brasileira
Universidade de São Paulo
Universidade Anhembi Morumbi

**COLABORADORES
DESTA EDIÇÃO**

Analu Favretto, André Azenha, Diomédio Piskator, Humberto Pereira Silva, Humberto Schumacher, José Inacio Melo Souza, Matheus Strelow, Maurício Vassali, Pêrsio Burkinski e Sabrina Tozatti Greve

Revista disponível para download gratuito nos formatos EPUB e PDF

www.mnemocine.com.br

ISSN 1980 6590

índice

EDITORIAL

Número um

ENTREVISTA

Máximo Barro

NOTA HISTÓRICA

José Inacio Melo Souza

PRESERVAÇÃO

Memórias do cinema paulista

Diomédio Piskator

POLÍTICAS AUDIOVISUAIS

O futuro do cinema nacional em risco?

André Azenha

CINEMA E...

O ATOR

O ator no Cinema: As ideias de Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin

Sabrina Tozatti Greve

ANÁLISE FÍLMICA

Filme-ensaio ou *Notas para uma Oréstia africana*

Pérsio Burkinski

NOVOS OLHARES

Matheus Strelow

Dois homens com uma câmera:
procedimentos do real em
Vermelho russo

Analu Favretto

O amor conquistado no filme *Como
Nossos Pais*: uma análise sobre a
construção do mito da maternidade

Humberto Schumacher

A contemporaneidade na profanação
do dispositivo: Netflix em Cannes e a
parcela de cinema de cada um

Maurício Vassali

Do gênero à espiritualidade do tempo:
notas sobre *A ghost story*

RESENHA

Humberto Pereira da Silva

Filmes de Glauber no exterior
exigem reavaliação

SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A EDIÇÃO DOIS

editorial

número um

Após a edição ZERO da Revista Mnemocine em agosto do ano passado, trazemos aqui o número UM dando continuidade a nossa proposta de reflexão sobre temas relacionados ao cinema e ao audiovisual em sentido amplo. Em tempos sombrios, manter a coerência e a continuidade dos projetos é também um convite para novas iniciativas.

Abrimos esta edição trazendo a entrevista com Máximo Barro. Recém-completos 88 anos em plena atividade, todas as manhãs podemos encontrá-lo na biblioteca da FAAP atendendo alunos, pesquisando e escrevendo os próximos livros...

Em seguida a coluna Nota Histórica de José Inácio Melo Souza, comenta de forma bem humorada e provocativa o texto laudatório sobre *Limite*, escrito pelo próprio Mario Peixoto mas atribuído a Eisenstein.

A seção dedicada a Preservação abre espaço para a a memória do cinema paulista, com texto de Diomédio Piskator e Políticas Audiovisuais trata do futuro do cinema nacional, com texto de André Azenha. No primeiro artigo, destaque para a produção cinematográfica realizada na Boca do Lixo. No segundo, a ênfase sobre a gangorra das bilheterias.

Na seção Cinema e... temos uma minuciosa reflexão de

Sabrina Tozzati Greve sobre a especificidade da atuação no cinema a partir do confronto entre as concepções de Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin. E na seção dedicada a Análise Fílmica, trazemos texto de Pêrsio Burkinski sobre *Notas para uma Oréstia Africana* de Pasolini.

Por fim, na seção Novos Olhares, agradecemos a curadoria de Ivonete Pinto, que trouxe textos de quatro estudantes da Universidade Federal de Pelotas. E fechando esse número, trazemos a resenha do livro "O cinema tricontinental de Glauber Rocha - política, estética e revolução" de Mauricio Cardoso.

Agradecemos especialmente André Toral pelas ilustrações e

aproveitamos para convidar novos artistas para as próximas edições.

Assim como o numero ZERO, esta edição foi realizada apenas com o apoio voluntário de nossos colaboradores. Continuamos buscando apoios e parcerias para as próximas edições e contamos com seu apoio!

entrevista

Máximo Barro

Máximo Barro é pesquisador, professor de cinema, montador e escritor.

Entrevistadores

Transcrição

Edição e revisão

Imagem e som

Foto

Agradecimentos

André Piero Gatti, Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva

Natália Marques e Elissa Sanitá Silva

André Piero Gatti

Equipe de RTV da FAAP

Filipe Salles

Rubens Fernandes Jr. e Wagner Matrone

Máximo Barro, personalidade única da História do Cinema Brasileiro, há muito merece uma maior atenção de setores da academia e da *intelligentsia* nacional. Esta longa entrevista, que publicamos apenas sua primeira parte, pretende ajudar a preencher tal lacuna. Entretanto, não bastasse a sua obra fecunda, Máximo encerra longa trajetória na atividade cinematográfica. Afinal, são mais de 50 anos atuando como montador, roteirista e professor de cinema, sendo também fundador do curso de cinema da FAAP.

...

Flavio de Souza Brito (FSB):

Abrindo esta entrevista para a Revista Mnemocine, pensamos em uma proposta mais cronológica, começando por onde você nasceu, como foi a sua infância, buscando também lembrar o momento em que o cinema lhe despertou atenção ou um filme que o marcou?

Máximo Barro (MB): Nasci no Bom Retiro, na época um bairro totalmente italiano, em 13 de abril de 1930. Meu pai é de 1900, ele chegou a assistir aos primeiros jogos do Corinthians em 1910. Nesta região ficava localizado o Cine Luz, onde fiz parte da minha educação cinematográfica. Aí

surgem minhas duas principais paixões, o cinema e o futebol.

Meu pai era tipógrafo, meu tio sapateiro. Estudei sempre em escola pública. No grupo escolar Marechal Deodoro eu me lembro de ter presenciado algumas projeções. No pátio tinha uma grande parede branca, onde aconteciam exposições, normalmente à noite, quando as pessoas contribuía com moedas de um tostão. Filmes mudos eram o repertório apresentado. Não posso afirmar mais nada do que isso, além do fato que eram filmes cômicos. Isto por volta de 1938, 1940.

(FSB) E a Boca do Lixo, você estava muito próximo dela, o que você tem a dizer sobre isso?

(MB) Certa feita tomei um ônibus, que me levaria ao Cine Ipiranga; ao passar pela Boca do Lixo, na época não tinha nada disso, na Rua do Triumpho, eu vejo na calçada, um senhor com um grande tubo e um filme enrolado nele, e aquilo ia girando com toda velocidade. Depois, alguém me disse que em São Paulo havia pessoas que depois do filme sair dos banhos cinematográficos no laboratório, tinha que secar e havia uns técnicos que secavam na calçada,

o que coincidia com aquilo que eu tinha visto. Muito tempo mais tarde, eu consegui levar a pessoa ao Museu de Imagem e do Som (MIS).

(FSB) Quem era essa pessoa?

(MB) Era o Campos Filho. Então, ele contava que o filme tinha que estrear às 14h, no Cine Marrocos. Tinham filmado as corridas do Jockey Club até às 5 ou 6 horas da tarde. Eles tinham passado a madrugada inteira fazendo o negativo, não tinha copião, eles faziam as cópias e às vezes não daria tempo, com os equipamentos que eles tinham, para secar o filme. Então, ele pegava toda aquela tranqueira e levava para a calçada. Isto porque tinha sol, aquela

Quando a minha idade deu o direito de frequentar o primeiro andar da biblioteca Mario de Andrade, onde estavam os livros de cinema, eu li todos os livros sobre o assunto

poeirada do ônibus passando, que ajudava a secar. Isto era a única coisa que tinha em São Paulo. Não

se fazia longa-metragem. Depois que o Vittorio Capellaro fez *O caçador de diamantes* não houve mais cinema em São Paulo.

(FSB) Ai você já estava com uns 17 anos?

(MB) Sim, mais ou menos isso. Eu estou me preparando, atento a tudo que possa ser relacionado a cinema. Quando a minha idade deu o direito de frequentar o primeiro andar da biblioteca Mario de Andrade, onde estavam os livros de cinema, eu li todos os livros sobre o assunto. Não tanto por eu ser um voraz leitor, mas porque haviam poucos livros sobre o assunto. Era uma insignificância de obras de cinema que poderiam ser encontradas lá. E, ainda hoje, quando eu vou fazer uma pesquisa assim, eu vejo o livro do Pasinetti no mesmo lugar de quando eu peguei o livro dele pela primeira vez na mão. *Storia del cinema*, Francesco Pasinetti (1939), é extraordinária; ela acaba em 1937 ou 1938. Trata-se do melhor livro de história do cinema que havia sido publicada naquele momento.

(FSB) Você se lembra de outros títulos? Desses poucos livros.

(MB) Até 1950, quando as coisas mudam bastante, já tem

Cinemateca, tem gente que começa a reunir documentos. Eu li um livro sobre montagem, escrito pelo Renato Mai, que era muito bom. A definição que ele faz sobre *A carga da brigada ligeira* (Michael Curtiz, 1936), cuja montagem é extraordinária. Este foi o primeiro livro de montagem que caiu na minha mão. Os livros eram todos em francês, o que era uma vantagem, porque eu lia mal e porcamente em francês, mas não sabia nada de inglês.

(FSB) Naquela época havia as polêmicas entre Chaplin x Buster Keaton?

(MB) Não tinha. Buster Keaton era um desconhecido. Ele só começou a ser levado a sério nos anos 1960. Ele era um dos atores cômicos que se consideravam ao redor do teatro. O Pasinetti dizia claramente no livro dele que o Chaplin era um repetidor.

(FSB) Vamos fazer um parêntese, para você defender o Buster Keaton.

(MB) O Buster Keaton começou a ser levado a sério quase que na morte dele. Ele estava endividado, por causa do imposto de renda, e começou a fazer filmes em outros países, principalmente no

Canadá, dando aula de como ele fazia aqueles filmes. Essa questão do reconhecimento sempre foi assim. Se você pegar a primeira vez que se fez um levantamento dos 10 maiores filmes da história do cinema - isso foi feito durante um festival na Inglaterra, na década

Diziam que a gente ia ter aula com um grande diretor brasileiro, a gente achava que era o Adhemar Gonzaga, aí o professor falou que era o Cavalcanti

de 60, misturando historiadores, críticos, pesquisadores - você percebe que *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) nem é citado. Depois, em alguns anos, ele aparece em sétimo ou oitavo lugar, e aí ele fica lá em cima.

(FSB) Neste momento, que começa a ter cinema em São Paulo, em São Bernardo, com a criação da Vera Cruz, a chegada do Alberto Cavalcanti, o Seminário de Cinema do MASP, etc.

(MB) O Seminário começou

em 1948, diziam que a gente ia ter aula com um grande diretor brasileiro, a gente achava que era o Adhemar Gonzaga, aí o professor falou que era o Cavalcanti, e lá no início de 1949 o Cavalcanti aparece no meio de uma aula. Ele que era gago, quando tinha algum problema usava a palavra *vero*. A gente era obrigado a assistir *Ladrões de bicicleta* (Vitorio De Sica, 1948) não com um lenço, mas com um lençol. Alguns dizem que o Cavalcanti tinha voltado ao Brasil, porque tinha morrido a mãe dele e estava havendo um problema entre ele e os irmãos, quanto à divisão do espólio. Outros dizem que já começava o descrédito do cinema inglês, no pós-guerra, o que é verdade. O neorrealismo, o cinema inglês e o grande cinema renovador das coisas, os filmes que eles fizeram eram extraordinários, mas nem mesmo os ingleses levam a sério. Foi aí que eu soube que tínhamos um diretor famoso brasileiro lá fora.

(FSB) Você participou das 11 conferências? Foi a primeira experiência de aula de cinema, a princípio?

(MB) Assisti todas as 11. Sim, porque até então você tinha pessoas abnegadas. O Carlos

Ortiz dava aula, ele era crítico de cinema, mas nunca tinha visto cinema. Alguém me falou, pode ser mentira. Pode ser maldade...

(FSB) Fale um pouco mais sobre as aulas do Seminário.

(MB) Eles fizeram um estúdio. As aulas continuaram depois disso tudo. Aí tinha um professor italiano de cenografia que ao fim do curso fez um exame escrito e oral. Então, ele disse que os cinco primeiros colocados, caso se interessassem, poderiam fazer um estágio na Multifilmes. Dessa maneira que o cinema caiu no meu colo. Nunca, nunca iria imaginar. Fui muito sortudo, o cinema veio até mim, eu não fui até o cinema.

(FSB) Este foi o seu primeiro emprego, na Multifilmes? Em qual função?

(MB) Sim, em 6 de janeiro de 1953, meu primeiro dia no cinema. Eu era assistente de produção do primeiro filme colorido brasileiro *Destino em apuros* (Ernesto Remani, 1953). Infelizmente o filme se encontra perdido.

(FSB) Não existe cópia do filme?

(MB) Ninguém sabe onde ficou o negativo. Porque você não faz ideia do que era mandar um negativo

para revelar. A gente não tinha laboratório para coisa nenhuma, mormente, que o filme era um nada. Era um sistema meio alemão, ou franco-alemão, ou algo assim. Ele era revelado em Houston (EUA). O negativo ia dentro de uma caixa com gelo seco, tinha que ir num determinado lugar dentro do avião, pois, os aviões naquela época não tinham sistema de refrigeração. Era calor, era calor, era frio, era frio. E, o material tinha que chegar em um estado satisfatório. Além do mais, o filme estava sendo feito com negativo vencido. O que tinha de luz em cima era uma grandeza, para poder imprimir.

(FSB) Quando você começa na Multifilmes, e, logo em seguida, a Vera Cruz faliu?

(MB) Sim, a Vera Cruz faliu no ano de 1953. Não só a Vera Cruz estava falida, já estava falida a Maristela também. A Multifilmes fez oito ou nove filmes e também para em 1953. Em 1953, quando a gente faz a segunda assembleia, isto ao final do ano, já está tudo uma massa falida. No Rio de Janeiro as coisas até andam por causa da chanchada.

(FSB) E, em 1953, durante o II Congresso Nacional de

Cinema Brasileiro (CNCB), você já está atuando, digamos, profissionalmente?

(MB) Um dos professores de cinema era o Tito Batini. Eu não gostava de nada do que estava fazendo na Multifilmes, pois para o Mario Civelli, cinema era um sacerdócio, você não tinha que pensar na família, não tinha que pensar nem em você mesmo, nem nada. O negócio era o filme. E aquilo não me agradava em nada, porque eu queria ter a minha vida social. Então, eu fiz o segundo filme, *O homem dos papagaios* (Armando Couto, 1953) e fiz a preparação da produção do terceiro filme, já tinha dito que ia sair no primeiro dia de filmagem. Então, fui trabalhar com o Tito Batini, que tinha um estúdio enorme, me instalar numa sala mais ou menos do tamanho dessa, com duas máquinas de escrever e um telefone. Era a Musa Filmes, o nome da produtora.

(FSB) O que vocês estavam fazendo?

(MB) Ele estava tentando fazer um filme sobre futebol que acabou não dando certo. Então ele começou a trabalhar com propaganda a cores, e eu comecei lá fazendo filmes para televisão.



A gente também filmava as obras do Ibirapuera, que estavam em andamento naquele momento.

(FSB) Eram filmagens para o IV Centenário?

(MB) Eu e o Juan Carlo Landini (fotógrafo) filmamos o Ibirapuera quando era um charco ainda. A gente filmou todo o processo de construção de todas as edificações, momento em que o Landini foi fazer filmes no Rio de Janeiro. Então, eu com mais outros, que estavam paralisados na Vera Cruz, filmamos o ano inteiro todas as festividades dentro do evento. Quando acabou o IV Centenário, o Batini pede licença se ele podia ficar com todo o negativo? Ele ficou com o material, então, bolou fazer um filme meio documental, meio ficcional sobre o IV Centenário. Então eu comecei filmando e, pela primeira vez, eu vou montar.

Eu nunca tinha visto uma moviola e o Batini comprou uma para finalizar o filme. A minha vantagem é que durante 10 anos eu fui mecânico, pois, como ela estava, não podia subir inteira ao décimo andar pelo elevador; aí eu a desmontei e a remontei dentro do escritório do Batini.

(FSB) Era moviola horizontal?

(MB) Sim, era uma moviola horizontal de quatro pratos, alemã. Ruim de trabalhar, mas eu me apaixonei por aquele monstrengo que estava na minha frente. Comecei a trabalhar nela, o Landini me ajudava muito. Isto porque ele sabia das coisas, ele trouxe o Espanhol, que também era montador, e que me deu mais explicações.

(FSB) Então, aí você começou a carreira de montador?

(MB) Não exatamente, pois quem iria montar o filme era outro montador. Ele assistiu os copiões e acabou desistindo do trabalho. Entretanto, um dia o Batini entrou lá e viu que eu estava montando uma coisa. Ele me perguntou, foi você que montou? Eu disse que sim. Então você vai montar um longa-metragem. Portanto, foi assim de repente. Eu que não sabia nada de montagem, a não ser teoricamente, eu fazia as coisas, aprendi com as minhas assistentes. Eu ensinava teoria para elas e elas me ensinavam a prática. Elas sabiam como fazer um longa-metragem. Eu nem sabia que tinha que dividir em rolos de 10 minutos. Eu não sabia nada de cozinha de montagem.

(FSB) Então, você começou montando na Musa Filmes?

Aqui no Brasil tivemos algumas montadoras. Na França mulher montava. Nos EUA, às vezes; na Metro quem tomava conta de todas as montagens foi mulher, em certo momento.

(MB) Sim, na Musa Filmes, onde eu já tinha montado documentários e tudo mais, mas tudo de 10 minutos.

(FSB) Uma coisa me chamou a atenção na sua fala, as assistentes eram mulheres?

(MB) Sim, eram duas mulheres, uma delas era alemã e a cunhada dela. A alemã me contava sobre os bombardeios em Berlim e a outra era casada com um grande eletricitista de cinema. Havia esta tradição na montagem, assistentes de montagem femininas. Aqui no Brasil tivemos algumas montadoras, a Lupe (Maria Guadalupe). Na França mulher montava. Nos EUA, às vezes; na Metro quem tomava conta de todas as montagens foi mulher, em certo momento. Isso era assunto

de homem, mas havia áreas em que trabalhavam juntos. Assistência e tudo mais tinha mulher. Normalmente, elas cumpriam tarefas fora do set de filmagem, a não ser o caso de script-girl, os demais eram ocupados por homens. De repente, eu acabei num filme que estava sendo preparado em São Paulo, onde até a fotografia seria feita por mulheres. Foi um susto

para mim, mas o filme não foi realizado. A mulher não opinava. Era um universo essencialmente masculino.

(FSB) Como era esse processo de montagem?

(MB) Nesse momento, ainda estava montando com negativo de som, negativo de imagem. O magnético só vai aparecer na década de 1960. Portanto, os meus primeiros três longas montei negativo de som e imagem.

(FSB) Das suas primeiras experiências com longas metragens de ficção?

(MB) O primeiro ficcional foi *E se a cidade contasse* (Tito Batini, 1958), do IV Centenário. O título era bastante representativo. Depois,

eu tive a sorte de ficar trabalhando dois anos com uma equipe italiana, e aprendi muito com eles. Isto tanto na filmagem, quando eu era assistente de direção, como depois eu montava juntamente com uma diretora de montagem, que tinha trabalhado em um grande estúdio italiano não estatal. Inclusive, eu tinha assistido muitos filmes que ela tinha originalmente montado ou feito a supervisão dos mesmos. Ela se chamava Maria Basaglia.

(FSB) Como se chamavam estes filmes?

(MB) *Macumba na alta* (Maria Basaglia, 1958) e *o Pão que o diabo amassou* (Maria Basaglia, 1958). O primeiro era uma comédia, o segundo um drama. Estes filmes foram produzidos pela Paullistania Filmes. Era uma empresa italiana que estava fazendo filmes aqui.

(continua...)

Esta entrevista foi gravada em 19 e 20 de dezembro de 2017, nos estúdios do Curso de Rádio e TV da Faculdade de Comunicação e Marketing da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Gostaríamos de registrar nosso agradecimentos a Rubens Fernandes Jr. e Wagner Matrone, além dos profissionais do curso de RTV.

Equipe técnica RTV-FAAP

Arlson Amorim (direção de imagem)

Fábio Azeredo (tec. de vídeo)

Fábio Marques de Paula (tec. de vídeo)

Kleber Fabiano (sonoplasta)

Leandro Francisco (cinegravista)

Reinaldo Fagundes (supervisor técnico)

Renato Maia (supervisor de operações)

Telvio Natal (mídia manager)

Valdemar Leite (iluminador)

Mário é Eisenstein. Mas Eisenstein é Mário?

José Inácio de Melo Souza

José Inacio de Melo Souza é ensaísta com diversos livros publicados entre os quais **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)** pela Editora Senac (2016). Seu livro **A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945** é publicado pela Editora Mnemocine.



Um filme da América do Sul

De algum jeito e em princípio esse rapaz formou-se com um cérebro-câmera; seu registro é um globo ocular - sua estrutura de trabalho, instintivamente ritmo. É por isso, certamente, e por parênteses circunstâncias, que afinal se vem ao mundo, algumas vezes como singular predecessor no seu

circunscrito meio e, outras, apenas um anônimo em inexpressivas multidões.

Visualizo e denomino esse despontar, tal a nota predominante que repentinamente se sobressai de uma sinfonia, como o motivo-chave - onda transportando-vos no seu próprio mundo íntimo, fazendo-vos estremecer nessa vanguarda, repentinamente encontrando-vos a raciocinar de um panorama mais alto que nem se situa,

impedido de vizinhanças, e que brusco vos atira, assim abalados, cara a cara com a aguda atmosfera que se acaba de penetrar.

Eu poderei fornecer nomenclaturas a esse filme seguindo as três tendências que se bifurcam emanadas dos seus ingredientes caudalosos (onde de primeira vista lampeja algo de músico e algo de pintor; ou rítmica e estática diretamente):

- 1) a solidão do homem e seu clamor;
- 2) seu constante desejo de evasão, ou comunhão;
- 3) o mimetismo no mundo dos homens com seus espinhos e árvores retorcidas; os seus ventos, suas praias de esperança, seus voos de pensamento adulto tornados imagens precisas numa espécie de aurora e desalinho.

Poder-se-ia mesmo acrescentar
 - o inconstante pelo constante
 - através da pequena fonte do vilarejo que se repete no reajuste e reafirmação de primeiros planos umas quatro ou cinco vezes.

Esse rapaz (pois me informam que acaba de completar 16 anos) ou esse filme (o estilo é ele) empresta, ou aufere, às suas

imagens demorada importância, e antes inconcebida [sic], a portas fechadas tanto como as janelas, aos seus caixilhos envidraçados, aos carcomidos muros usados em composição nos planos de fundo. Os fios elétricos se entrecruzam fugindo de um canto do campo de imagem, e em primeiro plano, para distâncias que se perdem até o fim visual de estradas arenosas.

Existe toda uma plasticidade de longitudes, aparentemente desdobrando-se e intransponíveis, subjugadoras, versus os seus heróis que caminham permanentemente. Distingue-se, abaixo, nessa mesma estrada, a mulher que caminha com a cabeça curvada. A câmera acaba de fazer a volta completa em torno dela enquanto esta interrompeu sua estrada para fazer uso da carteira, enxugando a fronte com o lenço e refazendo a maquiagem.

A mulher retorna a andar. A câmera continua a segui-la ao longo da senda. Em seguida a mulher sai pela esquerda desaparecendo do campo da objetiva. A câmera não interrompe seu percurso virando, agora, e prosseguindo em panorama [panorâmica] lateral à estrada durante o qual vê-se uma roçada onde passam

árvores recentemente derrubadas, mostrando ainda os tocos erguidos e queimados. O todo é desolador e sem esperança. Tudo isso é visto através de uma cerca de alguns fios de arame farpado que corre todo o tempo contra a estrada e o campo. Repentinamente a câmera faz alto. Ela refaz de volta o mesmo caminho e reveem-se (sic) os mesmos campos de passagem. E agora ela mergulha à esquerda justo no encaicho e no exato lugar onde a mulher desaparecera. A câmera prossegue, e o visor descortina quase até o solo.

Por fim, ela levanta o panorama descobrindo uma porteira aproveitada dos troncos secos das árvores e que os tem como três travessas removíveis dando acesso para os campos. A mulher ali se encontra, fatigada, sentada sobre um dos troncos corrediços dessa porteira, o rosto baixo voltado para o chão, passando um braço na travessa de cima para se sustentar.

Esta evasão poética calcada sobre um vigoroso plano de adaptação ao real nos descortina a seguir as duas grandes aproximações das rodas que se encadeiam em justaposição numa fusão de imagens: a roda de uma máquina de costura em movimento com a

roda de uma locomotiva que parte. Eu não arriscaria, jamais, de contar de ponta a ponta a curvatura - ciclo da sua obra e demonstração. Seria o mesmo que pretender atribuir palavras (dialética, enfim) ao que não possui congenitamente - não nasceu nem incorporou-se com isso - sendo unicamente construído para ser sentido (ou descoberto) primeiro, e em halo, pelos olhos como portais de penetração, antes mesmo de uma participação mais densa. Trata-se de um extremamente belo filme ao qual a gente se deve subjugar desde os primeiros momentos como aos angustiantes acordes de uma sintética e pura linguagem de cinema. Uma das mais puras é preciso acrescentar. É um longa-metragem minuciosamente construído com tomadas maiores rodeadas de outras menores, como sistemas planetários intermediários segundo tempo e intrínseca importância regente. E esse todo, para se ter de pé, para gerar a atmosfera que se quis e dirigida, emancipando a sua linguagem visual, encadeia-se, completa-se de um a outro, com a lúcida e minuciosa precisão de um meticuloso poeta ou mecânico das inconcebíveis rodinhas denteadas da relojoaria, que se propagam conjugadas.

O filme persiste sempre um grande grito. Ele não ousa (ou não quer) analisar. Ele assim fica; ele nisso permanece. Ele mostra, descortina, caminhando sempre de par com os homens. E nisso também se firma. Se tanto, ele estabelece correlações no espaço e ainda algumas vezes (o que se torna bastante mais difícil para os espectadores menos acostumados) muito distanciadamente no tempo. Ele se firma como um diapasão, como se sempre tivesse existido nos seres e nas coisas, ou destes se desprendendo tacitamente.

É um estado, não uma análise. Uma situação que implica o lugar de colocados, antes, versus um mundo que vemos, e não uma pesquisa de laboratório. Como seus heróis sobre o mar, no bote salva-vidas, aos quais não se viu um princípio, surgindo de não se sabe onde no filme, e não terão certamente uma razão - um fim, ou solução, se assim o quisermos. Eles apenas ilustram esse estado de coisas, como numa passagem sem retorno e sem mira. O "limite" exposto permanece como um impacto não somente abrindo - mas como que destravando molas de contato - que uma vez diante dos vossos olhos, e aumentado, fixando-se pelo tempo de projeção, logo

a seguir descobre-se possível - algumas vezes mesmo universais como fora desejado - ou forçado -, outras, como que até gritados, um pouco exageradamente, sobre vós. Como: as árvores - os humanos (as posturas das primeiras; e atitudes nos segundos; estáticas e comportamentos). O vento sobre o capim (seus efeitos) - as passadas dos humanos (suas variações); os cabelos dos humanos batidos e ondulados pelo vento - outros cabelos lisos, colados sobre a cabeça dos humanos contra os quais o vento nada pode etc. etc...

Uma orelha, em aproximação, que se percebe fazendo parte do rosto pensativo do homem, no bote salva-vidas - o grande plano da cabeça de um peixe recém-retirado do mar, sobre a praia, próximo às vagas que algumas vezes o tocam, mas que forçosamente irá morrer fora do seu elemento, etc. etc...

As duas lâminas de uma tesoura que a mulher que cose retém um momento abertas, experimentando o corte com a mão, passando um dedo ao longo do fio (o dedo desliza e tomba ao fim da lâmina) e a justaposição da imagem que se segue (lap - dissolve): as duas folhas de um jornal que a mesma mulher lê, vistas exatamente

como se fossem elas também (e dando essa impressão ótica) duas lâminas abertas, na expectativa, com as mesmas possibilidades: trazer, atrair, pois; ocasionar, metamorfoseando qualquer coisa ao estagnado estigma de invólucros, padrões dos seus heróis. A câmera detalha no verso da página e onde a mulher ainda não leu (presume-se) a notícia policial da sua fuga. Esta notícia, pelo modo, é propositalmente síntese e alegoria. A mulher vira a página do jornal - ela irá fatalmente descobri-la agora etc. etc...

A câmera desce para as pernas da mulher detalhando, de passagem, em primeiro plano, o fio (ou a malha) de uma de suas meias, que correu de cima a baixo etc. etc...

Tudo sínteses, mas dentro de comparações cinematográficas. Categóricas comparações, aliás. Inesperadas, em puro estilo que é: o "limite" mais uma vez. Tudo é "limite" em suas filiadas, em suas consanguíneas imagens, até aos tons poéticos.

Como as asas planadoras dos pássaros que voam e deverão retornar à terra.

Como o mar que se encrespa e

terá que se acalmar depois, sobre areias espalmadas ao pleno sol ou ensombradas sob o desfile opressivo de baixas nuvens. (Refiro-me aqui às emanções, ao que se desprende do poético; não às fórmulas concisas, não à origem hermética, ao oriundo ainda virgem do pensamento, inerente estado e todo).

Como todas as três narrativas (ou os três percursos, digamos assim) dos padronizados humanos do pequeno barco perdido, os quais, durante uns instantes, e pelo virtuosismo dos seus cérebros, desdobram no tempo suas elásticas essências e ao barco salva-vidas retornam, onde eles sem apelo são prisioneiros, aqui, por destino, mas por um método metafísico, mais além, por condição quase algébrica, mesmo que adidos ao pleno uniforme de um universo. Toda transposição poética encontrará desespero e impossibilidade: portanto o "limite" na sua maior unidade. A desagregação pela morte nem contará - permanecendo sua barreira vestida de mistério (o insondável) a liturgia, sua pergunta, de passagem, nunca respondida. (Ver cena plástica do cemitério: a mão e a flor; o dedo e o anel; a piteira e o cigarro.)

Na estrada do vilarejo e onde a mulher do pianista de cinema crê caminhar antecipando-se à frente da sua evasão (ou melhor, da sua condição a um dos sistemas, como já se falou), ela irá verdadeiramente ao encontro de uma criança (no caso jovem menina) que brinca com um cachorro (os tenros anos, o cachorrinho...) próxima de uma insignificante flor anônima (detalhada a seguir pela câmera até o grande plano) meio sufocada pela altura sugestiva de uma cerca rústica, construída de varas secas retorcidas, ao pé da qual ela viçou seu efêmero ciclo. A brisa, durante um segundo, já oscila a flor meio arruinada.

Para o homem, desorientando-se de suas caminhadas e de seus apelos, já agora gritados, o mundo - o que é externo, o visual, torna-se evasivo com janelas sem respostas (ver cena da praia, o travelling - panorama visto do interior para o exterior através dessas janelas, a queda, subsequente, do homem, que advém como se morto fora de uma não-significação e inutilidade). A câmera, enquanto o homem jaz no solo, ligará seus pés (num extralento panorama vertical que poderia fornecer a chave mística de toda essa obra),

percorrendo da curvatura dos céus até a sua mão no outro extremo - uma das suas mãos, que ali está, com os dedos alongando-se, como se já a meio, compondo um todo com a areia úmida, de onde emana por espessura e infiltramento (como valores numa contextura) o sentido inexorável.

É toda uma dor luminosa, que se desdobra em ritmo, coordenada a imagem de rara precisão e engenho. Eu a senti e aquilatei, creio, não sem alguma facilidade, devido a certa afinidade de tendências, se assim ousar declarar, que me aproxima, ainda acorrentado, por nascimento, às ancestrais raízes das estepes do meu país. E é isso, mesmo, que se torna o surpreendente. Sim. A América do Sul, de princípio desconhecida e estranha aos meus conhecimentos, me estende ela também, esta noite, e através da contrição das imagens, a tão perturbadora armadilha de uma linguagem universal.

E para que o artista tenha conseguido transmitir isso que acabo de ver (ou expor) é preciso que tenha saído do acontecimento e se colocado de fora, como próprio espectador numa ambivalência de posições, em que

é ao mesmo tempo diretor e ator. Esses tranSES só são possíveis em estado de solidão. Ninguém para cooperar. Sua marca penetrará no filme que rege à medida que ele for capaz de superá-las e assim chegar a impregnar e tocar esse objetivo.

O pensamento existe pela consciência do estado. E então é descoberto no objeto a beleza ou a força que não reside somente em um plano equiparado - ou seja, a camada do próprio ser humano. Denominações filiam-se sempre a necessidades de ordem nos raciocínios que flutuam. Em cada reconhecimento do artista de que as coisas podem ter - ou chegam a ter - uma existência própria ou real, fora do pensamento - aqui neste caso numa imagem, aumentada e imposta de supetão, está a iniciar-se o processo desta linguagem particularíssima. Por seleção ele se apodera de um ângulo do universo - isola-o pela objetiva, jogando dentro desse restrito espaço algo de si mesmo. Pois em todas as épocas (ontem como hoje) são as posições conscientes que sulcam o indelével no maciço dos séculos. Com isto o filme traz sua marca. E daqui a vinte anos, eu estou certo, ele pulsará tão novo, tão cheio de

cinema estrutural, como agora em que o acabo de assistir; poético e amargo a um só tempo - mas já ceifado de raízes -, desoladamente nascido adulto, como o que não foi dotado de uma infância.



MELLO, Saulo

Pereira de. Mário

Peixoto: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro, Aeroplano/Arquivo Mário Peixoto, 2000, p.83-93.

...

Ao contrário do biógrafo de Mário Peixoto, integrante do coro dos contentes, quase tudo sobre o que vai ser dito nas linhas seguintes já havia sido enunciado, com certa maldade, notada pelo velho cabotino, por Leão Serva na Folha de São Paulo em 1991.

O artigo de Mário Peixoto transcrito na coletânea organizada por Saulo Pereira de Mello, salvo pequenos detalhes (alterações em um início de frase, de palavras, abertura de parágrafos para oxigenação da leitura), fora encaminhado para publicação na revista Arquitetura do Instituto dos Arquitetos do Brasil-seção da antiga Guanabara, em agosto de 1965, pelo arquiteto e fotógrafo

Alex Nicolaeff, ganhando uma pequena introdução de Carlos Diegues. Artigo e fotos foram reproduzidos e depois devolvidos ao autor. Cotejando-se o texto de 1965 e o editado 35 anos depois, percebemos que o corte mais significativo tinha sido na titulação: onde “Um filme da América do sul (De sua significação mundial)” tinha sido eliminado, sendo substituído por um mais curto e direto “Eisenstein sobre *Limite*”, explicitando o cerne do assunto. Apesar de aparecer numa revista especializada em arquitetura, a publicação tinha suas razões: o corpo da redação era eclético, compondo-se de escritores, poetas e críticos do porte de um Ferreira Gullar, José Guilherme Merquior ou Leandro Tocantins, afora o editor, Álvaro Pacheco, que publicaria um livro sobre o Cinema Novo no ano seguinte. A circulação também não era pequena, já que se anunciava como uma revista que chegava, pelo menos, a cerca de seis mil pessoas e estabelecimentos dos ramos da arquitetura, decoração e escritórios especializados. O lugar era propício e a recepção assegurada. Mas como tudo em que Mário punha a mão, somente alguns anos depois foi que se ouviu algum eco dela.

O acontecimento, pois tudo que gira em torno de Mário era um acontecimento, ou pelo menos deveria ser, encontrava-se nas gestões do círculo próximo (o entusiasta mais antigo, o professor de física Plínio Sussekind Rocha e o novo adepto, o professor de física Saulo Pereira de Mello) na recuperação fotoquímica de *Limite* iniciada no final dos anos 1960 posto que, como todo filme em película de nitrato, principiava o seu destino em direção à autodestruição.

Filmado em 1929-30, somente em 17/5/1931 foi exibido em sessão especial no Capitólio, no horário livre da manhã, para um público arregimentado pelo Chaplin Club, entidade que tinha como objetivo maior a defesa do cinema mudo contra a invasão do sonoro, na época já dominado pelos talkies produzidos pelo cinema industrial norte-americano em diversas técnicas. A imprensa não poupou esforços na divulgação do evento. O resultado foi pífio, porque o período do mudo tinha passado. Além do mais, *Limite* era uma película de vanguarda. O fosso entre a assistência e o diretor era suficientemente amplo para que o divórcio se estabelecesse de imediato e nem

o esforço de algumas vozes pela imprensa conseguiu fornecer uma sobrevida ao exemplar nacional de "cinema puro"

Nos dez anos seguintes *Limite* sumiu da vida cultural. Foi lembrado por Vinicius de Moraes em de 1942, pelas páginas do jornal da ditadura estadonovista *A Manhã*

(provavelmente Adhemar Gonzaga queimou a língua ao anunciar, antes da primeira exibição pública, que se encarregaria, doravante, da "apresentação", ou seja, distribuição, de todas as produções de Mário).

A segunda exibição, também não comercial, ocorreu em 9/1/1932, no Eldorado. Desta vez a sessão de cinema visava engalanar uma festa de elite, patrocinada pela revista *Bazar*, da qual Mário e Brutus Pedreira, que tinha sido ator em *Limite*, participavam. Perante um público de elite, um filme para uma plateia "cult", ou que assim se pretendia.

Nos dez anos seguintes *Limite* sumiu da vida cultural. Foi lembrado por Vinicius de Moraes quando iniciou, em maio de 1942, pelas páginas do jornal da ditadura estadonovista *A Manhã*, a polêmica em torno das qualidades do cinema mudo frente ao sonoro. Antes que Orson Welles viajasse para a Argentina, Vinicius conseguiu a programação do filme na sala do Serviço de Informação da Prefeitura do Distrito Federal em 28/7/1942. Segundo Vinicius, a impressão de Welles foi a "melhor", e ficamos por aqui. No ano seguinte, a 9/7/1943, durante uma palestra sobre a história do cinema brasileiro, Vinicius teria novamente programado o filme no mesmo local, contudo faltam detalhes.

Muito se escreveu sobre as cópias existentes de *Limite*. Em 1937 falou-se que o ator John Carradine teria levado uma para Londres e, em 1946, de outra comprada por um "Museu de Arte Cinematográfica" de Nelson Rockefeller. Mas a impressão que se tem é que o filme tinha uma cópia única, a que estava nas mãos de Plínio Sussekind Rocha.

Plínio tornou-se, nos anos 1940, o guardião de *Limite*. Quando estudante, ele fora colega de

escola de Octavio de Faria e Mário Peixoto. Participara do Chaplin Club, tornando-se um fervoroso adepto do cinema de vanguarda e silencioso. Formou-se em engenharia pela Escola Politécnica em 1933. Foi professor de Física do Instituto Nacional de Tecnologia, com especialização em eletricidade, e no ensino secundário. Em 1938, viajou para a França com o objetivo de estudar o ensino público médio e superior, momento em que conheceu Paulo Emílio Salles Gomes, a quem doutrinou na sua fé, tornando-se um “mestre” para o neófito. Com a II Guerra Mundial, ambos voltaram para o Brasil. Em 1941 era professor catedrático da Faculdade Nacional de Filosofia (FNF), situada na central Esplanada do Castelo. Nos anos 1950 foi membro e professor do Instituto Superior de Estudos Brasileiros-ISEB. Na função de defensor e propagador das qualidades de *Limite*, ele o programava para os alunos do Clube de Cinema da FNF, dando-se a primeira sessão em 23/8/1946. Para essa quinta sessão pública da fita foi rodado em mimeógrafo um material informativo com “Trechos dos

comentários sobre *Limite* quando da sua exibição na Grã-Bretanha em 1931”, em que apareciam frases de Bernard Shaw, Sergei Eisenstein, Erich Pommer, Vsevolod Pudovkin, Eduard Tisse, e, numa segunda folha, os comentários brasileiros enunciados em 1931-32 por Octavio de Faria, Felipe d’Oliveira e Mário de Andrade. As citações estrangeiras foram tiradas de revistas como *Film Art Magazine*, *The Tatler*, *The Sphere*, inglesas, e *Vu*, francesa (da capa de *Vu* saiu a famosa cena das algemas

Entre nós a psicografia é uma forma de escrita consagrada, um gênero literário, se assim podemos dizer, eufemismo para um filão editorial, que conta com vários escritores de sucesso e milhares de leitores.

sobrepostas sobre a moça). Todas elas se baseavam em exposições feitas em Londres e Paris, onde na primeira a fita ficara quatro meses em cartaz no Marble Arch Pavilion, e, na segunda, dois meses na Salles des Agriculteurs.

Mário Peixoto, menino rico, tinha estudado na Inglaterra nos anos

1920. As revistas e os locais de exibição não lhe deviam ser estranhos, principalmente para quem em 1932 tinha conseguido publicar três fotos e um pequeno texto sobre *Limite* na revista de cinema *Close up*, no mesmo número que trazia reproduções de stills de *Que viva México!*, de Eisenstein. Algumas dessas revistas são de difícil localização, mas para *The Tatler*, nada foi encontrado sobre Eisenstein e Tisse, o que era de se esperar porque o cineasta russo nunca vira o filme - claro, ele nunca fora exibido na Europa ou nos Estados Unidos -, como escreveu Saulo de Mello em outubro de 1970, nas vésperas do relançamento da cópia restaurada de *Limite*, em 25/11/1971 para os alunos de Paulo Emilio, possivelmente se antecipando contra a citação enganosa, mais uma vez, do artigo de "Eisenstein", posto que, pela imprensa, ele sempre fora o estandarte brandido com o maior entusiasmo patrioteiro.

Entre nós a psicografia é uma forma de escrita consagrada, um gênero literário, se assim podemos dizer, eufemismo para um filão editorial, que conta com vários escritores de sucesso e milhares de leitores. Mário "recebendo"

Eisenstein em 1946, ou antes, não se sabe ao certo, como não se sabe direito seu local de nascimento (Rio? Bruxelas?) ou a origem da explosão de *Limite* (a foto da capa de *Vu*? A sessão das dez do cinema Palácio em 1929?), estava praticando uma forma de escrita que, se ainda não estava consagrada, teria um enorme futuro pela frente. A citação de 1946 embutia ideias que seriam desenvolvidas no artigo de 1965 como a geografia (um filme da "América do Sul", um termo de extensão mais continental que o simples brasileiro) e a teleologia ("daqui a vinte anos"). Esses dois pequenos exemplos só reforçam a autoria e a circularidade das formulações. Mais tivesse dito, e mais pontos teríamos encontrado entre as décadas (Shaw: "o filme é sempre a sua personalidade invulgar", repetindo a primeira frase de Eisenstein: "esse rapaz formou-se com um cérebro câmara"; ou Pudovkin: "mentalidade nova porém já mestra"). Pois é. Apesar de Eisenstein liderar as citações e merecer a redação e publicação de um artigo inteiro, tínhamos no conjunto Bernard Shaw, Pudovkin, Tisse, Pommer, e até Mário de Andrade, pois Octavio de Faria e Felipe d'Oliveira são nomes suspeitos por pertencerem à mesma comunhão de ideias. O



que causa espanto é a participação de Plínio Sussekind Rocha, um físico, um professor de Mecânica Celeste, como dizia Paulo Emilio, um cientista, nessa construção imaginária de vozes entusiastas que Mário “baixou” na sua mitomania narrativa. O jogo inebriante de frases com a novidade sul-americana tinha a sua razão de ser por espalharem em gotas de egotismo a mesma sugestão, que concentrada num só nome pareceria insuficiente. Todos eles convergem para Eisenstein e Eisenstein é Mário Peixoto. Somente a cegueira de uma idolatria desmesurada, no entanto, faria com que Plínio nunca questionasse, pelo contrário, incentivasse o endeusamento do diretor de vanguarda.

Mário é Eisenstein. Mas Eisenstein é Mário?



preservação



Memórias do cinema paulista

Diomédio Piskator

Diomédio Piskator é realizador e produtor autônomo. Preside a Associação Memorial do Cinema Paulista. Dirigiu *Urubuzão humano* (1996), *Caminhos do cineclubismo* (2008), *Papo de boteco* (2010), episódio *Mil cinemas* de *Memórias da boca* (2013), *Meu filme não foi feito pra te agradar* (2017), entre outros.

Muito se escreve e se fala sobre o cinema produzido na região da Luz/Boca de Cinema, no Centro da capital paulista, do período fértil de produção, mas nunca antes ou depois, e, muitas vezes, depreciando o cinema da localidade como fosse um treco qualquer de segunda categoria, na visão de alguns imbecis. A situação atual da Boca enquanto cinema continua viva em minúscula escala,

pois ainda se faz cinema ali. Algumas poucas produtoras permanecem resistentes, como a Cinearte (ex-Cinedistri), que atualmente produz um documentário sobre o patrono da companhia, Osvaldo Massaini. Pensando no resgate da memória do cinema da localidade, desde os primórdios, por volta da década de 1900, com a escoação das latas de filmes via estrada de ferro. Com o acúmulo de informações é que se teve

a iniciativa de fundar a Associação Memorial do Cinema Paulista, preocupada com o resgate da memória do cinema desenvolvido na Boca. Para os incautos depreciadores, o quadrilátero foi de onde saiu *O Pagador de Promessas* (1962), fruto que conquistou a única Palma de Ouro do Festival de Cannes ao Brasil.

Tudo começou pelo o início - como dizia Carlão Reichenbach (1945-2012), quando questionado como via um determinado filme: “*vejo através da lente dos meus óculos*”. A ideia nasce pela observação das conversas de pessoas em constante falação sobre a velha Boca de Cinema, mas faltava algo que mantivesse essa memória viva, agregar os profissionais remanescentes de cinema que estavam dispersos. Foi a partir de encontros que Ozualdo Candeias (1922-2007) insistia em promover. Nós nos reuníamos na Galeria Boulevard, na Rua Dom José de Barros 301, Centro de São Paulo. Éramos frequentadores assíduos do lugar entre os quais: Mário Vaz Filho (*O Pistoleiro Chamado Papaco*/1986), Sebastião Pereira (*Ladrão de Galinhas*/1975), David Cardoso (*19 Mulheres e um Homem*/1977), Clery Cunha (*Joelma 23º Andar*/1979), Luiz

Gonzaga dos Santos (*Anúncio de Jornal*/1982), Rodrigo Montana (*Rodeio dos Bravos: Onde o Chão é o Limite*/1982), José Mojica Marins (*À Meia-Noite Levarei Sua Alma*/1964), Agenor Alves (*Eu Matei o Rei da Boca*/1987), Francisco Cavalcanti (*A Hora do Medo*/1986), Ozualdo Candeias (*O Vigilante*/1992), Claudio Cunha (*Vítimas do Prazer*/1977), Tião Valadares (*O Cangaceiro do Diabo*/1980), Rubens Prado (*Sangue em Santa Maria*/1970), Pio Zamuner (*O Grande Xerife*/1972), Wilson Rodrigues (*O Gato-de-Botas Extraterrestre*/1990), Fabricio Cavalcanti (*O Regenerado*/1997), Rubens Eleutério (diretor de fotografia), Walter Wanný (montador), Tony Ciambra (diretor de fotografia), Eliseu Fernandes (diretor de fotografia), Mário Lima (diretor de produção), Eder Mazzini (montador), José Índio Lopes (ator e técnico de feitos), Debora Munhyz (atriz), Lucianne Cunha (atriz), Celso Soares (fiscal de filmes do Mazzaropi), Satã (ator), Wilson Sampson (ator), Miro Reis (eletricista), Jorge Santos (montador), Cecílio Gigliotti (maquiador), Alberto Gavinho (roteirista e diretor de produção), Castor Guerra (ator), Gilberto Sávio (ator), Wilson Rocatti (ator), Zé da Ilha (ator),

Benê Silva (ator), Homero Barreto (ator e dublador), Virgílio Roveda (diretor de fotografia), Flecha Xavier (fotógrafo de cena), Ednor Messias (ator), Everaldo Ferraz (produtor) Carlos Sabugo (técnico de efeitos especiais mecânicos e dublê), Dalete Thimoteu Cunha (montadora), Eduardo Zá (ator e dramaturgo), Madalena Silva (roteirista), F. E. Kokocht (ator, diretor de arte e figurinista), Nabor Rodrigues (ator e diretor de produção), Adilson Gutierrez (ator), fora aqueles que minha memória, no momento, não processa.

Parte dessas pessoas fundou a Associação Memorial do Cinema Paulista em 2011, com o intuito de manter a memória da produção cinematográfica paulista, em especial a produção realizada no Centro da cidade de São Paulo, em torno da estação ferroviária da Luz. Inicialmente era formado por cineastas, pesquisadores, críticos, jornalistas, cineclubistas, cinéfilos e estudantes de cinema. O Memorial visa atender à necessidade de um levantamento sistemático da filmografia ali produzida, e da disponibilização de tais dados para o público, recuperando

do esquecimento uma parte importante da história do cinema paulista, marcada por filmes que levaram milhões de espectadores aos cinemas, acumularam prêmios em festivais no Brasil e no exterior, levaram a cultura brasileira ao mundo. Resgatar a importância da produção do Cinema Paulista e preservar essa memória, hoje deturpada, é vocação do Memorial do Cinema Paulista, que, nesses anos de atividade, vem

Inicialmente formado por cineastas, pesquisadores, críticos, jornalistas, cineclubistas, cinéfilos e estudantes de cinema, o Memorial visa atender à necessidade de um levantamento sistemático da filmografia ali produzida

promovendo exibição de filmes, paralelamente à realização de documentários como *Memórias da Boca*. Dentro de suas metas se destacam a instalação da *Calçada de Estrelas da Memória do Cinema Paulista*, continuidade do projeto *Memória Fílmica SP* e o *Laboratório de Estudos e Pesquisa*.



Geograficamente, a Boca de Cinema se situa em São Paulo na região da Luz, junto ao bairro de Santa Ifigênia. É um território que abrange cerca de vinte quadras, entre as Avenidas Rio Branco, Duque de Caxias, Cásper Líbero e Ipiranga. A área ganhou notoriedade, no início do século 20, por concentrar distribuidoras de filmes devido à proximidade das estações ferroviárias da Luz e da Sorocabana. Na década de 1960 começou o *boom* de produtoras cinematográficas, trazendo diretores, elencos e técnicos ao quadrilátero, concentrando-se na Rua do Triunfo, que reuniu a maioria das empresas paulistanas, responsáveis por parte significativa da criação nacional de filmes até o final da década de 1980. O Primeiro filme realizado na localidade de que se tem registro foi *Ação Comunitária* (1935), cinejornal dirigido por Francisco Campos para a produtora Campos Filmes, instalada na Rua do Triunfo.

O Memorial tem um projeto de realização da *Calçada de Estrelas da Memória do Cinema Paulista*,

que objetiva preservar a memória cultural e artística da cidade de São Paulo e manter viva a história da cinematografia produzida na região da Luz. Consiste na padronização das calçadas da Rua do Triunfo e adjacentes. Inicialmente, compreenderá as calçadas de ambos os lados da Rua do Triunfo, entre as Ruas Vitória e Gusmões, e da Rua Vitória, entre a Rua dos Andradas e Rua dos Protestantes, para que nelas sejam implantadas estrelas metálicas homenageando os profissionais de cinema - diretores, roteiristas, fotógrafos, atores e técnicos em geral, na perspectiva de transformar a rua em um *boulevard*

O Memorial tem um projeto de realização da *Calçada de Estrelas da Memória do Cinema Paulista*, que objetiva preservar a memória cultural e artística da cidade de São Paulo

turístico, mudando a paisagem urbana, hoje degradada, para uma valorização urbanística e social que muito acrescentará à cidade. Em andamento, encontra-se *Memória Fílmica SP*, projeto de realização de

documentários sobre expressivos diretores, técnicos e atores da Boca, iniciado com *Memórias da Boca* (2013). O segundo filme do projeto, *Amigos Filmam Amigos* (2017), aborda as trajetórias dos “fílmicos” de José Miziara Virgílio Roveda, Tony Ciambra, Satã e José Índio Lopes, dirigidos por Gabriel Carneiro, Ricardo Alexandre Corsetti, Valdir Baptista, Alê Rodrigues e Diomédio Piskator, respectivamente. O filme estreia na Festa do Cinema 2017. Já a *Festa do Cinema* é uma tradicional confraternização de final de ano dos amigos do cinema, organizada inicialmente na década de 1970 e posteriormente na década de 2000 por Ozualdo Candeias. Tradição retomada pelo Memorial do Cinema Paulista, onde pessoas e instituições são homenageadas com o *Título de Honra ao Mérito Artístico Grande Momento de Cinema*.

No primeiro semestre de 2017, o Memorial do Cinema Paulista solicitou audiência com o secretário municipal de cultura para apresentar o objetivo, enquanto instituição, que se preocupa em preservar a memória do cinema paulistano e paulista. Foi negada. Muito tempo depois, nos encaminhamos para audiência

com um subordinado, nesse caso o representante da Spcine, que nos ouviu atentamente por um ouvido e tudo escapuliu pelo outro. Por sua vez, nos encaminhou a seu subordinado, um reles burocrata e, antes que esse nos encaminhasse ao porteiro, encerramos o lenga-lenga. Seria perda de tempo, pois este com certeza nos diria que ali está tão somente para abrir e fechar portas. E a ladainha iria longe. Uma pessoa, por ser do campo fílmico, vir da experiência de cineclubismo, haveria pelo menos ouvir o que tem o Memorial a expor. Mas, como a memória cultural de São Paulo está nivelada ao estrume e pisoteada por patas insolentes, os administradores da municipalidade estão preocupados em atender seus asseclas sem conteúdo, um bando de parasitas da cultura e os mais descolados na procura de uma boquinha sob o manto de corjas partidárias.

Outrora o cineasta Rodrigo Montana (1940-2012) procurou as autoridades municipais da gestão de Marta Suplicy (2001/2005), ficaram na promessa e nada resolvido. O Memorial foi contatado na gestão Fernando Haddad (2013/2017) e até protocolaram a intenção. Mais uma vez ficamos a ver navios no asfalto. Continuaremos lutando, porque

é o que nos move e nos deixa sóbrios para resistir aos donos do poder público, vaidosos com os cargos e irresponsáveis com o patrimônio cultural da cidade. Quero deixar registrado que nunca fomos esmolar um centavo sequer do município, somente buscávamos um espaço para instalação do museu do cinema e, sobretudo reconhecimento desse árduo trabalho de preservação da memória do Cinema da Boca, sem os olhares preconceituosos. Ainda nesta gestão, solicitamos a sala de cinema do Centro Cultural Municipal Olido para a realização de nosso evento anual, mas foi negada a pretexto da burocracia pertinente. Na gestão anterior, já a haviam negado para exibição do filme Memórias da Boca, documentário realizado pelo Memorial, em seguida ouvimos um não para a exibição de SP Zero 15 (2015), filme sobre São Paulo realizado por quinze cineastas de gerações variadas. Resumindo a ópera: A política cultural de São Paulo é acéfala. A impressão que fica torturando cá nos miolos é que estão querendo apagar nossa memória.



políticas audiovisuais



O futuro do cinema nacional em risco?

André Azenha

André Azenha, crítico de cinema, editor do site CineZen Cultural, colabora semanalmente com o jornal diário Expresso Popular e a rádio Santos FM. Organizador do Santos Film Fest. Mestrando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

Introdução

Assim foi noticiado na versão online do jornal O Globo às 16h48 de 16 de novembro de 2017:

O aguardado *Liga da Justiça* estreou nesta quarta-feira no Brasil quebrando recordes. Segundo a Warner, o longa de Zack Snyder arrecadou R\$ 13,1 milhões em seu primeiro dia em cartaz, tornando-se a maior abertura da história do cinema brasileiro. Até

agora, o recorde era mantido por *Saga Crepúsculo: Amanhecer - Parte 2* (R\$ 11 milhões em seu primeiro dia).

Êxito de público no Brasil, a produção da Warner Bros. Pictures baseada nos super-heróis da editora de histórias em quadrinhos DC Comics é considerada fracasso nas bilheterias mundiais, principalmente pelo pouco arrecadado no mercado doméstico (EUA/Canadá). Segundo noticiado por sites do

Brasil e do exterior, o prejuízo da Warner Bros.com o filme deve ser entre US\$ 100 milhões e US\$ 150 milhões.

Star Wars: Os Últimos Jedi chegou ao país em 14 de dezembro de 2017 ocupando 1.300 das 3.160 salas de cinema no país (segundo dados da ANCINE em 2016). Mais de 1/3 do mercado exibidor nacional.

A primeira e única vez que mais da metade das salas de cinema do mercado exibidor nacional foi ocupada por produções brasileiras foi em 2010. Na ocasião, estavam em cartaz os filmes *Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora é Outro*, *Nosso Lar* e *Chico Xavier*.

O primeiro, um filme sobre a situação política do país partindo da jornada do Capitão Nascimento (Wagner Moura). Lançado pouco depois das eleições. Os outros dois são filmes que lidam com a fé. Os três filmes são envolvidos de alguma forma com a Globo Filmes, marca que detém dezoito das maiores bilheterias de filmes brasileiros desde 2000. As duas maiores bilheterias que não estão ligadas à Globo Filmes são *Os Dez Mandamentos*, também sobre fé e produzido pela Record Filmes, braço cinematográfico da Rede

Record, cujos donos são ligados à Igreja Universal, e *Vai que Cola*, longa-metragem baseado na série televisiva do canal a cabo Multishow, ligado ao grupo Globo (FILME B, 2017).

De lá para cá muito tem se discutido sobre como “proteger” a produção cinematográfica brasileira: tanto dos blockbusters hollywoodianos, como das novas e recentes plataformas de exibição (streaming, VOD, etc). Aliás, a palavra cinema neste texto tem por significado a produção audiovisual exibida e distribuída no mercado exibidor.

É importante que o Brasil tenha uma produção cinematográfica constante, relevante e diversificada. Trata-se de um “país continente”, repleto de “realidades”. O diretor francês Eric Rohmer, da Nouvelle Vague, dizia que cada filme é um documento de sua época. No Brasil, acabamos sabendo e conhecendo mais (ao menos no que nos é mostrado nas telas de cinema, televisão e mídias digitais) sobre a Casa Branca do que sobre o Palácio do Planalto, mais sobre as Guerras do Vietnã e Iraque do que sobre o período de Ditadura no Brasil.

Quando teremos uma indústria propriamente dita no setor? Quando os realizadores terão, no Brasil, um mercado que não dependa somente das Leis de incentivo ou de editais públicos? Um sonho longe de ser alcançado? Quando poderemos nos ver nas telonas, com toda a diversidade e os sotaques brasileiros?

Este artigo busca refletir o momento e as perspectivas da produção cinematográfica nacional, mesclando referências bibliográficas e os dados do mercado (foram levados em consideração dados e informações de sites de referência como Filme B ou da própria ANCINE - alguns desses dados foram atualizados pela última vez em 2016, em outros casos já temos os números de 2017). Vez ou outra surge algum sucesso, ou o que pode ser considerado sucesso dentro dos parâmetros do país. Mas até quando esses sucessos acontecerão?

Um mercado em ascensão... para os blockbusters estrangeiros

**Desde os anos 1980, o
capitalismo entrou em um**

novo ciclo de funcionamento, marcado pelo dismantelamento dos antigos controles regulamentares que limitavam o mercado concorrencial. Os entraves protecionistas e os enquadramentos administrativos foram eliminados uns após os outros. A fim de obter empréstimos do FMI e do Banco Mundial, os países do Sul se empenharam em políticas de ajuste estrutural destinadas a promover a livre-troca, a redução das barreiras tarifárias e não tarifárias, a livre transferência dos capitais. Vastas zonas de livre-troca foram instauradas na Europa e na América do Norte entre o Canadá, os Estados Unidos e o México (LIPOVETSKY, SERROY, 2008, p.33).

É importante que o Brasil tenha uma produção cinematográfica constante, relevante e diversificada. Trata-se de um "país continente", repleto de "realidades".

O trecho acima diz muito sobre as transformações econômicas e sociais do mundo. E, se levarmos

em consideração o mercado cinematográfico internacional, não é diferente. Cada vez mais, os estúdios de Hollywood necessitam dos mercados de outros países para pagar os custos de produção e alcançar lucro para seus grandes lançamentos. Tanto que, se voltarmos a um tempo não tão distante, raramente as principais estrelas dos grandes lançamentos viajavam para países do hemisfério Sul ou da Ásia para divulgar seus projetos. Hoje não. Recentemente vimos, na Comic Con Experiente (CCXP), os atores Will Smith, que veio divulgar o filme *Bright*, produzido pelo Netflix e Alicia Vikander, vencedora do Oscar e estrela do novo *Tomb Raider*. Ou, quando não chegam ao país em carne e osso, gravam vídeos especiais, como pôde ser visto na campanha de divulgação de *Liga da Justiça*, com os atores Jason Momoa, Gal Gadot, Ray Fisher, Ben Affleck e Ezra Miller “brincando” com o editor do site Omelete, Erico Borgo.

[...] Ontem, os famosos “dragões” - Coreia do Sul, Taiwan; hoje os “BRIC” - Brasil, Rússia, Índia, China - desenharam o novo horizonte capitalista das décadas por vir. Por toda parte, afora algumas exceções, reina o sistema integrado do capitalismo

globalizado: o hipercapitalismo. [...] Agora, as transferências de capitais são efetuadas em tempo real, constituindo um mercado próprio em que a especulação, praticada na tela do computador em rede com todos os computadores do mundo, quase perde contato com a realidade das próprias empresas e torna-se uma espécie de jogo virtual, portador de todos os riscos e todos os desvios. (...) A nova era global das finanças inaugurou uma época de desequilíbrios, de imprevisibilidade e de caos crescentes. (LIPOVETSKY, SERROY, 2008, p. 34).

Em matéria veiculada online pelo *El País*, em 5 de agosto de 2014, Rocío Ayuso descreve que:

A indústria do cinema mudou de imagem. Tome-se como exemplo a estreia de *Transformers 4: A Era da Extinção*. Em vez de hambúrgueres, os protagonistas comem pato chinês. O parque de Wulong Karst virou a atração natural, no lugar dos antigos cenários de faroestes. E, onde reinavam os refrigerantes americanos, o leite Yili Shuhua – desconhecido para o público ocidental – se tornou a bebida oficial. É a nova cara de Hollywood, que se adapta ao mercado chinês. Como exemplo, *Transformers 4* rendeu mais de US\$ 1 bilhão, dos

quais quase US\$ 300 milhões vieram da China (acima dos US\$ 240 milhões arrecadados nos próprios Estados Unidos).

Hollywood descobriu o filão estrangeiro. E o Brasil está entre os cinco principais mercados que são alvos dos estúdios "majors". Não à toa, *Liga da Justiça* fez sucesso aqui, ainda que tenha decepcionado no mercado interno norte-americano. E *Star Wars - Os Últimos Jedi* estreou em mais de um terço do parque exibidor brasileiro.

***Star Wars: Os Últimos Jedi* chega aos cinemas como uma Estrela da Morte, ocupando 1,3 mil salas sem dar chances à concorrência. Para as demais estreias desta quinta (14/12), sobra apenas o circuito limitado. A maioria são documentários brasileiros de personalidades, quase uma programação de TV educativa. Mas um dos lançamentos mais esperados do ano acabou sacrificado, com uma distribuição ridícula em apenas 10 telas. - (PLASSE, 2017).**

Os números são preocupantes, se pensarmos na produção cinematográfica brasileira. Com uma população de 205.873.492 habitantes distribuídos em 5.570 municípios, apenas 382

destes possuem salas de cinema, o que corresponde a 6,86% do total (DATABASE, 2016). Muito pouco. Obviamente, os donos dos cinemas precisam lucrar. Manter uma sala de exibição é caro, ainda mais com as novas tecnologias, telas aluminizadas, projeções em 4K e itens que se renovam ininterruptamente.

É preciso corresponder às exigências de uma população cada vez mais acostumada à tecnologia, às novidades eletrônicas que tem na palma da mão, nos smartphones, uma imensidão de alternativas de entretenimento. Portanto, os exibidores tendem a priorizar o que rende mais, no caso, os *blockbusters*. O dono de uma pequena rede de cinema, em Santos (litoral de São Paulo), por exemplo, passadas as 24 horas do dia, tem em mãos o quanto arrecadou e lucrou naquele período e o quanto faturou uma rede como a Cinemark, que também detém um multiplex no mesmo município. A tendência é que, semana a semana, ocupem mais sessões os filmes que dão maior retorno financeiro, no caso, as produções de Hollywood. Mesmo que o proprietário do cinema aprecie o cinema nacional e busque exibi-lo da melhor maneira possível. Até por que,

Bilheteria

Indicador	2012	2013	2014	2015	2016
Público	146.598.376	149.518.269	155.612.992	173.022.509	184.324.379
Público filmes brasileiros	15.654.862	27.789.804	19.060.705	22.500.245	30.413.419
Público filmes estrangeiros	130.943.514	121.728.465	136.552.287	150.522.264	153.910.960
Participação de público dos filmes brasileiros	10,68%	18,59%	12,25%	13,00%	16,50%
Renda Bruta (R\$)	1.614.022.222,83	1.753.200.571,83	1.955.943.572,99	2.351.585.859,32	2.599.251.043,75
Renda filmes brasileiros (R\$)	158.105.660,79	297.072.056,07	221.887.005,60	277.808.326,13	362.776.085,95
Renda filmes estrangeiros (R\$)	1.455.916.562,04	1.456.128.515,76	1.734.056.567,39	2.073.777.533,19	2.236.474.957,80
Lançamentos	326	397	393	454	457
Lançamentos brasileiros	83	129	114	132	142
Lançamentos estrangeiros	243	268	279	322	315
Lançamentos brasileiros sobre total	25,46%	32,49%	29,01%	29,07%	31,07%
Ingressos per capita	0,76	0,74	0,77	0,85	0,89
Preço médio do ingresso	11,01	11,73	12,57	13,59	14,10

Evolução do mercado | Database Brasil ↔ | Database Mundo

rank	título	distro.	lançam	total	renda total (R\$)
1	OS DEZ MANDAMENTOS - O FILME	DTF/PARIS	2016	11.261.270	116.418.000
2	TROPA DE ELITE 2	ZAZEN/RIOF	2010	11.204.815	103.812.200
3	MINHA MÃE É UMA PEÇA 2	DTF/PARIS	2016	9.311.431	124.208.504
4	SE EU FOSSE VOCÊ 2	FOX	2009	6.137.345	50.543.885
5	DOIS FILHOS DE FRANCISCO	SONY	2005	5.319.677	36.728.278
6	DE PERNAS PRO AR 2	DTF/PARIS	2012	4.794.658	50.292.566
7	CARANDIRU	SONY	2003	4.693.853	29.623.481
8	MINHA MÃE É UMA PEÇA - O FILME	DTF/PARIS	2013	4.604.505	49.534.000
9	NOSSO LAR	FOX	2010	4.060.000	36.126.000
10	ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE 2	DTF/PARIS	2013	3.988.386	45.355.454
11	SE EU FOSSE VOCÊ	FOX	2006	3.780.941	28.916.137
12	LOUCAS PRA CASAR	DTF/PARIS	2015	3.779.702	45.905.145
13	DE PERNAS PRO AR	DTF/PARIS	2011	3.563.723	31.521.072
14	ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE	DTF/PARIS	2012	3.435.824	34.802.906
15	CHICO XAVIER	DTF/SONY	2010	3.414.900	30.300.000
16	CIDADE DE DEUS	LUMIÈRE	2002	3.370.871	19.066.087
17	ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE 3	DTF/PARIS	2015	3.329.770	42.251.460
18	VAI QUE COLA	H2O	2015	3.317.275	41.910.200
19	LISBELA E O PRISIONEIRO	FOX	2003	3.174.643	19.915.933
20	MEU PASSADO ME CONDENA	DTF/PARIS	2013	3.171.446	34.977.047

as pequenas redes encontram mais dificuldades em relação às empresas de cartões de crédito, de seguro, entre outras.

Neste cenário, os filmes brasileiros enfrentam maiores dificuldades

para serem exibidos. As Leis de incentivo fiscais, os editais, propiciam a produção, a realização da obra. Mas não a distribuição. O resultado, ao fim do ano, pode ser constatado na tabela na próxima página, veiculada pelo site da Agência Nacional de Cinema - ANCINE (2017).

É gigantesca a diferença de arrecadação de filmes estrangeiros (em sua maioria os *blockbusters*) e os longas-metragens nacionais. O panorama preocupa ainda mais se levarmos em conta as maiores bilheterias do cinema brasileiro. Dos vinte filmes nacionais que mais arrecadaram e tiveram maior público no país desde 2000, todos estão ligados, direta ou indiretamente, às duas maiores redes de televisão do país.

Os Dez Mandamentos, a maior bilheteria da história do cinema nacional - se ignorarmos as notícias de que diversas salas com ingressos esgotados estavam vazias -, foi produzido pela Record.

É preciso corresponder às exigências de uma população cada vez mais acostumada à tecnologia, às novidades eletrônicas que tem na palma da mão, nos smartphones, uma imensidão de alternativas de entretenimento

Dezoito produções estão listadas no site da Globo Filmes (2017): *Tropa de Elite 2*, *Minha Mãe é uma Peça 2*, *Se eu Fosse Você 2*, *Dois Filhos de Francisco*, *De Pernas Pro Ar 2*, *Carandiru*, *Minha Mãe é uma Peça - O Filme*, *Nosso Lar*, *Até que a Sorte nos Separe 2*, *Se eu Fosse Você*, *Loucas Pra Casar*, *De Pernas Pro Ar*, *Até que a Sorte nos Separe*, *Chico Xavier*, *Cidade de Deus*, *Até que a Sorte nos Separe 3*, *Lisbela e o Prisioneiro*, *Meu Passado me Condena*.

E Vai que Cola adapta para as telonas um programa televisivo

do Multishow, canal a cabo pertencente ao Grupo Globo.

Entre as vinte, três lidam com a fé (*Os Dez Mandamentos*, *Nosso Lar e Chico Xavier*). Os filmes *Cidade de Deus* e *Carandiru* são baseados em livros, *Dois Filhos de Francisco* é cinebiografia de uma das mais populares duplas sertanejas do país (Zezé di Camargo e Luciano) e todas as demais se enquadram dentro do gênero comédia.

Não há filmes de terror, animações (como a indicada ao Oscar, *O Menino e o Mundo*, de Alê Abreu ou *Uma História de Amor em Fúria*, as duas premiadas no Festival de Annecy, na França, o "Cannes" da animação), ou dramas premiados internacionalmente como *Central do Brasil* (indicado a duas categorias no Oscar) e *Aquarius*.

Filmes nacionais de ficção científica, fantasia, documentários e animações encontram mais dificuldade ainda para serem exibidos no circuito.

Mesmo em 2016 tendo batido o recorde de número de lançamentos nacionais (143), poucos conseguem "vingar" no mercado exibidor. E os que conseguem não escapam do panorama acima. Mesmo existindo

o Decreto nº 8944/2016, que trata da Cota de Tela para 2017, que obriga os exibidores a reservarem determinado número de sessões às produções nacionais.

Para o ano de 2017 constatou-se a necessidade de manutenção do número mínimo de dias obrigatórios para cumprimento da Cota de Tela. A quantidade de dias de exibição de filmes brasileiros permanece a mesma de 2016, bem como os números mínimos de títulos nacionais diferentes que devem ser exibidos ao longo do ano. [...] Atualmente, com o parque exibidor brasileiro com 773 complexos e 3.143 salas, o mecanismo de Cota de Tela possibilitará um mínimo de 166.669 dias de exibição de filmes brasileiros no ano de 2017, uma média de 53 dias/ano para cada sala de cinema. Isso equivale 14,5% de espaço para exibição de filmes nacionais para o ano de 2017. [...] Também está mantido o Compromisso Público, firmado por exibidores e distribuidores com a ANCINE, de estabelecer uma quantidade máxima de salas de um complexo exibindo o mesmo título. (ANCINE, 2017)

Tal Decreto, no entanto, não traz resultado efetivo quando analisamos o panorama geral visto nas tabelas e números acima.

Em 2016 houve um recorde nos lançamentos brasileiros, sim. Houve aumento no número de ingressos vendidos.

No entanto, a ocupação das salas comerciais se mantém muito baixa, com taxa média da ordem de 20% - 12% considerando apenas filmes brasileiros. Também são pouquíssimas as cidades que contam com cinemas no País: menos de 11%, de acordo com o IBGE. Ou seja, ainda temos um gargalo enorme em termos de distribuição (ALMENDARY; PITA, 2017).

Não há tanta diversidade na produção cinematográfica nacional que chegue ao grande público. A relação entre distribuidores e exibidores nacionais acaba sofrendo um desgaste e gera iniciativas como o Projeta Brasil da rede Cinemark, que define um dia no ano para exibir apenas filmes brasileiros em "valor promocional".

Conclusão

As estratégias empresariais que servem à base do hipercapitalismo foram muitas vezes descritas e analisadas. As grandes empresas se internacionalizam, transferindo a produção para regiões em que

o trabalho é remunerado com o menor custo. (LIPOVETSKY, SERROY, 2008, p.36)

Ao analisar o contexto da produção cinematográfica nacional, as relações entre produtores, distribuidores e mercado exibidor consideram-se preocupantes os próximos anos para a rede produtiva audiovisual do país. Há a tecnologia, as facilidades, que aproximam nações e pessoas, ao mesmo tempo em que mãos-de-obra locais são desvalorizadas.

Não há tanta diversidade na produção cinematográfica nacional que chegue ao grande público

Se atualmente, por um lado, estúdios de cinema dos EUA preferem levar suas filmagens para outras nações cujos custos saem mais baratos, por outro esse tipo de "intercâmbio" não atende à toda rede produtiva. O número de cineastas, diretores, roteiristas, atores, atrizes, fotógrafos, montadores, iluminadores, etc, é maior do que as demandas de

filmes que tiveram cenas rodadas no Brasil como *Os Mercenários* (2010), *A Saga Crepúsculo: Amanhecer - Parte 1* (2011), *Velozes e Furiosos 5* (2011).

Ao trazerem seus astros e estrelas e equipes de filmagens para o país, os estúdios estão menos preocupados em gerar empregos locais e muito mais interessados em “vender” suas franquias em solo brasileiro.

Já os produtores brasileiros ainda encontram basicamente nas Leis de fomento e editais públicos as maiores chances de verem seus projetos saírem do papel. A maioria não consegue distribuição e vê suas obras irem direto para plataformas online ou o Canal Brasil. Para os realizadores de filmes que fogem à comédia, às adaptações de tevê, e tentam investir em gêneros como terror, aventura, fantasia, o cenário é ainda mais restrito: dependem de *crowdfunding*, financiamento privado direto, ou investem do próprio bolso. Conseguem exibir seus projetos em festivais de nicho, muitos destes no exterior, e depois disponibilizam as obras online, até no YouTube ou no que existe de movimento cineclubista no Brasil.

Neste momento de crise política e econômica do país as expectativas

de retorno são desfavoráveis. Muitos acabam realizando seus projetos sabendo que não conseguirão quitar os custos de produção.

Por enquanto, o maior lançamento nacional previsto para 2018 é *Nada a Perder*, primeiro de dois filmes que contarão a história do bispo Edir Macedo. A direção é de Alexandre Avancini e a produção é da Record, ambos os mesmos responsáveis por *Os Dez Mandamentos - O Filme* (2016).

Com a base de espectadores da emissora e de fiéis da Igreja Universal, o longa-metragem tende a dar lucro num ano com blockbusters todos os meses: *Jumanji - Bem-Vindo à Selva* e *Maze Runner: A Cura do Mal* (janeiro); o remake *Desejo de Matar, Cinquenta Tons de Liberdade, Pantera Negra* (fevereiro); *Deadpool 2, Operação Rede Sparrow, Tomb Rider - A Origem, Círculo de Fogo - A Revolta* (março), *X-Men: Os Novos Mutantes, Vingadores - Guerra Infinita* (abril); *Jurassic World 2 - Reino Ameaçado e Os Incríveis 2* (junho); *Missão Impossível 6* (julho); *Halloween - O Retorno* (outubro); *X-Men - Fênix Negra, Animais Fantásticos:*

Os Crimes de Grindelwald e *Detona Ralph 2: Ralph Quebra a Internet* (novembro); e *Aquaman* (dezembro) (IMDB, 2017).

Projetos nacionais de potencial nas bilheteiras deverão enfrentar produções estrangeiras que tendem a ocupar grande número de salas. *Nada a Perder* está agendado para a mesma data que *Deadpool 2* e *Operação Rede Sparrow*, 1º de março. *Laços*, filme live-action sobre a Turma da Mônica disputará o público com *Os Incríveis 2* em 28 de junho. E a comédia *Os Normais 3* tem lançamento previsto para 1º de novembro, junto a *X-Men: Fênix Negra*.

Saindo das salas de exibição e levando em consideração o streaming, especialmente o Netflix, as perspectivas são menos desfavoráveis: a empresa promete para 2018 6 séries produzidas no Brasil. Ainda assim, trata-se de uma empresa multinacional investindo na mão-de-obra local.

Aos realizadores que pretendem ver seus filmes exibidos nos cinemas, talvez seja preciso adquirir um background como fez o diretor argentino Juan José Campanella, que passou anos dirigindo episódios de séries

como *Law & Order: Special Victims Unit* e *House* nos Estados Unidos, e adaptou essa experiência à realidade de seu país, realizando *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), vencedor do Oscar de Filme em Língua Estrangeira e que alcançou boa repercussão internacional sem deixar de contar uma realidade de sua terra-natal. O brasileiro José Padilha reside em Los Angeles atualmente, onde produz seriados para o Netflix - viagem feita mais em virtude das ameaças que sofreu no Rio de Janeiro, quando realizou *Tropa de Elite 2*, do que propriamente pelo intercâmbio em si. E nem todo cineasta ou profissional de cinema brasileiro possui condições financeiras para realizar viagem parecida. Quanto ao público, não nos livramos completamente do Complexo de Vira-Lata dito pelo dramaturgo Nelson Rodrigues. Muitas vezes o brasileiro só reconhece algo conterrâneo depois que este alcança êxito no exterior.

É urgente e necessário que todos os setores da cadeia audiovisual brasileira revejam conceitos, analisem o panorama e encontrem um denominador comum para que o cinema brasileiro não precise seguir respirando com a ajuda de aparelhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE, Mercado Audiovisual do Brasil. 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>

AYUSO, R. "China, Made in Hollywood", El País, 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/05/cultura/1407254786_100074.html

FILME B, Evolução do mercado. Filme B. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado>

INTERVOZES, O Brasil que não se vê na atual política de distribuição audiovisual, 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/o-brasil-que-nao-se-ve-na-atual-politica-de-distribuicao-audiovisual>

JOVEM PAN, José Padilha diz a revista que mudou para o exterior após ser ameaçado de morte, 2015. Disponível em: <http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/jose-padilha-diz-revista-que-mudou-para-o-externo-apos-ser-ameacado-de-morte.html>

O GLOBO, Liga da Justiça: arrecadação na estreia é a maior do Brasil, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/liga-da-justica-arrecadacao-na-estreia-a-maior-do-brasil-22076403>

PLASSE, M., Star Wars: Os Últimos Jedi monopoliza os cinemas com sua força, Pipoca Moderna, 2017. Disponível em: <http://pipocamoderna.com.br/2017/12/star-wars-os-ultimos-jedi-monopoliza-cinemas-com-sua-forca/>

SERROY, J; LIPOVETSKY, G., A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIRGILIO, P., Filmes brasileiros batem recordes de lançamentos em 2016 e impulsiona mercado, Agência Brasil, 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-01/filmes-brasileiros-batem-recorde-de-lancamentos-em-2016-e-mercado-cresce>



cinema e...
o ator





O ator no Cinema: As ideias de Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin

Sabrina Tozatti Greve

Sabrina Tozatti Greve é graduada em Cinema pela FAAP, mestre pela ECA/USP, com a dissertação "O ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações", e atriz, tendo atuado em mais de quinze filmes.

Em *O que é o cinema?* Bazin defende que "a tela modificou, com efeito, nosso senso de verossimilhança na interpretação" (BAZIN, 2014, p. 196), exigindo do ator uma interpretação no limite da realidade. Se ainda nos primórdios do cinema o estilo de interpretação do ator já apontava certo exagero na tela, fruto da herança da interpretação teatral; com o advento do cinema falado a questão do exagero de expressão aliada ao tom

declamatório dos atores tornou-se um problema. Eisenstein resumiu bem a questão levantada na época, citando as palavras do ator inglês George Arliss: "Sempre acreditei que, no cinema, a interpretação devia ser exagerada, mas vi imediatamente que a discrição era a coisa principal a ser aprendida, por um ator, para transferir sua arte do palco para a tela" (EISENSTEIN, 1990, p.23). Pudovkin, por sua vez, chegou a cunhar o termo "cinematografização"

(em oposição a “teatralização”) na tentativa de diferenciar e descobrir um novo paradigma de interpretação para os atores no cinema. Sua teoria era que, se no teatro o ator deveria aprender técnicas específicas de expressão para o palco, no cinema o ator deveria aprender as técnicas específicas relativas ao fazer cinematográfico.

Mesmo com ressalvas em relação aos métodos teatrais de interpretação, as pesquisas em relação ao trabalho do ator no teatro serviram de referência para o desenvolvimento da interpretação cinematográfica. Juntamente com a evolução do cinema, a questão do estilo de interpretação do ator também passou por reviravoltas no âmbito teatral: o diretor e ator K. Stanislavski rompeu com os parâmetros de interpretação conhecidos até então, investindo na criação de um Sistema para o ator em busca de maior verdade. Em contrapartida, seu ex-discípulo Vsevolod Meyerhold, criou uma proposta de pesquisa divergente do seu mestre, estabelecendo assim dois caminhos distintos no aprimoramento da arte do ator.

Concomitantemente às pesquisas de Stanislavski e seus discípulos,

Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, juntamente com suas pesquisas em relação à montagem e ao cinema falado, iniciaram também suas primeiras reflexões específicas a respeito da interpretação cinematográfica. Destaco aqui algumas teorias desses cineastas russos, pioneiros na tentativa de sistematizar o trabalho do ator no cinema.

Lev Kuleshov (1899 - 1970)

Kuleshov defendia que todos os elementos para a construção de um filme deveriam estar interligados de maneira lógica e ininterrupta, e o resultado de um bom roteiro só atingiria sua excepcionalidade por meio de uma interpretação coerente dos atores. O famoso experimento de Kuleshov, mais tarde conhecido como “efeito Kuleshov” - que resultou na “construção de um espaço-tempo narrativo marcado pela procura da impressão de realidade e da identificação” (XAVIER, 2005, p. 47) -, surge durante o workshop *films-without-film*¹, em meio às reflexões sobre o cinema griffithiano e os filmes de Chaplin. Como se sabe, o experimento causou uma forte repercussão na Rússia,

confirmando a primazia da montagem no resultado final da interpretação dos atores.

Impulsionado por essa nova visão em relação ao trabalho do ator no cinema, Kuleshov desenvolveu diversos exercícios para “des-teatralizar” a performance dos atores em seus filmes. Ronald Levaco, organizador e tradutor para o inglês dos escritos de Kuleshov, em nota introdutória ao livro, afirma que Kuleshov se interessou pelo conceito de Biomecânica desenvolvido no teatro por Meyerhold e, assim como seu discípulo Eisenstein, viu possibilidades de aplicação do conceito no trabalho do ator para o cinema, juntamente com alguns princípios de montagem. Se porventura, nas palavras de Levaco, o resultado dessa relação criou “um estilo de interpretação ascético”, por outro lado, as teorias de Kuleshov eram uma “tentativa pioneira em estabelecer um código de atuação ou método de expressão para a tela” (KULESHOV, 1974, p. 11).

Assim como Meyerhold rompeu com o teatro de Stanislavski, que passou a ser considerado como um teatro

de realismo burguês (portanto decadente naquele contexto), Kuleshov ambicionava criar uma montagem cinematográfica “que poderia transformar e libertar o cinema da condição de ser uma mera cópia da realidade, determinada pelas tradições naturalistas e realistas do teatro burguês” (KULESHOV, 1974, p. 27). Através da repetição, da consciência corporal e da sensibilidade em relação ao ritmo musical, Kuleshov criou uma série de exercícios para que o ator alcançasse verossimilhança/

Figura 1. Exemplo do Sistema Delsarte para os olhos. Delsarte System of Expression, 1887, p. 221.





Figura 2. *By The Law*, de Kuleshov, 1926.
Fonte: Frame original do filme.

verdade em sua gestualidade para o cinema. Assim como Meyerhold defendia o domínio do gesto e a ideia de que, se o ator assumisse uma postura física de tristeza, ele naturalmente ficaria triste, Kuleshov também acreditava que o sentimento só brotaria no ator através dos exercícios físicos. Esse treinamento físico do corpo se estendia também para o trabalho de expressão facial. Nesse ponto, Kuleshov afirmava que “o sistema de Delsarte² pode ser muito útil, mas apenas como um inventário das possíveis alterações no mecanismo humano e não como um método de atuação” (KULESHOV, 1974, p. 107).

Se os resultados práticos dos seus exercícios nem sempre pareciam convincentes na tela, não podemos negar a importância do seu pioneirismo na apropriação de técnicas teatrais a serem adaptadas para o cinema. Sergei Eisenstein, participante do workshop *films-without-film* e posteriormente,

discípulo de Meyerhold, também se apropriou do conceito da biomecânica na busca de uma sistematização para o trabalho do ator no cinema. Mas, ao contrário de Kuleshov, Eisenstein não descartou totalmente alguns princípios conquistados por Stanislavski.

Sergei Eisenstein (1898 - 1948)

Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem³.

Como sabemos, antes mesmo de se tornar cineasta, Sergei Eisenstein teve um percurso considerável no teatro: iniciou sua carreira como cenógrafo e figurinista (criou desenhos para 75 peças aproximadamente, nem todas apresentadas), e dirigiu alguns espetáculos teatrais com relativo sucesso, entre eles: *O processo*, de Gógol (1920), *Escuta, Moscou?* (1923) e *Máscaras de gás* (1924), esses dois últimos com dramaturgia própria. Inclusive, seu primeiro trabalho cinematográfico foi exibido no teatro: o curta-metragem *O Diário de Glumov* era parte integrante do seu espetáculo *O Sábio*, baseado em Ostróvski (1923).

Como discípulo e aluno de V. Meyerhold (ator, diretor e



Figura 3. Exemplos de exercícios de biomecânica, por Meyerhold
Fonte: Jörg Böchow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*.

ex-discípulo de Stanislavski), Eisenstein se aprofundou no conceito de Biomecânica e produziu seus primeiros manifestos que constituíram a base de toda sua teoria desenvolvida tanto no teatro como no cinema posteriormente: O movimento expressivo e A montagem de atrações (1923). O primeiro manifesto é pouco citado na análise da teoria e obra eisensteiniana por justamente ser escrito concomitantemente com Tretiakóv e não ter sido publicado nos livros de Eisenstein. Nesse texto estariam as bases de uma biomecânica eisensteiniana, onde ele desenvolve seu próprio sistema de treinamento para o ator, ou melhor, "o seu entendimento de como se dá o processo de criação e de atuação do ator, sempre tendo em vista a realização dos

movimentos mais expressivos" (OLIVEIRA, 2008, p. 8).

Superando seu mestre, Eisenstein criticava o trabalho de Meyerhold, afirmando que suas

performances não eram suaves, seus movimentos eram muito marcados, tinham a precisão de uma máquina; e ele procurava uma precisão mais fluida e orgânica no trabalho do ator. E, mesmo reforçando que o objetivo do ator em cena não seria "a 'sinceridade' do movimento do ator, mas sua imitação, sua mímica contagiante" (OLIVEIRA, 2008, P. 105), premissa esta que também estava presente nas ideias de Meyerhold, Eisenstein questionava o efeito estético que a pura reprodução perfeita da gestualidade poderia causar:

O movimento pelo movimento não evoca uma reação de emoção direta - a gesticulação no ballet pode até criar um efeito estético, baseado na admiração dos movimentos, ou um efeito

erótico, mas não evoca uma emoção dramática condicionada pela luta dos motivos e baseada no movimento expressivo (EISENSTEIN and TRETAKOV, 1979, tradução nossa).

Ou seja, Eisenstein não concordava que a simples reprodução mecânica de um gesto suscitaria a emoção necessária na ação dramática. No caso, o trabalho físico, sobreposto a qualquer trabalho de reflexão interior, não seria absolutamente eficaz no resultado final. E embora Eisenstein criticasse muito o método "monolítico" desenvolvido pelo Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski, ele considerava que havia espaço para reinterpretar alguns aspectos positivos desse método, uma vez que "qualquer ator ou diretor é, na realidade, capaz de deduzir estes aspectos a partir de sua experiência 'interior', se ele consegue deter o processo para examiná-lo" (EISENSTEIN, 1990, p. 29). Ele acreditava que seria possível resolver "as contradições colocadas tanto pelo teatro naturalista quanto pelo teatro convencional, representados, respectivamente, pelas figuras de Stanislavski e Meyerhold" (OLIVEIRA, 2008, p. 137). Para tal, o cinema poderia

obter a síntese necessária a partir de ambos. E esta síntese poderia ser guiada através do "domínio de todas as sutilezas da criação da montagem em todas as suas aplicações" (EISENSTEIN, 1990, p. 44).

As reflexões sobre as influências de Eisenstein em relação ao trabalho do ator, para além do conceito da Biomecânica, focam, sobretudo, no trabalho da *commedia dell'Arte* (premissa importante para o conceito de tipagem, por exemplo), do teatro Kabuki, do teatro de Grand-Guignol, da sua experiência com a FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico), do circo, do music-hall e do teatro simbolista, referências estas também de Meyerhold. Porém, em *O Sentido do Filme*, seu primeiro livro publicado, Eisenstein aponta um aspecto pouco analisado e que se mostra também muito produtivo no trabalho de criação do ator: a questão da imaginação (ou o mágico "se"⁴ de Stanislavski). Como elemento catalizador na construção da personagem e da *mise-en-scène*, Eisenstein relaciona o exercício do mágico "se" com os princípios da montagem através da "técnica interior do ator", por ele denominada. É curioso observar o destaque que Eisenstein dá

ao trabalho da imaginação, uma vez que é um processo interno, totalmente antagônico ao trabalho da Biomecânica (e conseqüentemente do movimento expressivo), e é uma das matrizes da teoria de Stanislavski.

Antes de pormenorizar em que consiste a técnica interior do ator, vale uma digressão sobre o papel da imaginação no trabalho do ator. Em *A Preparação do Ator*, Stanislavski diz que "cada movimento feito em cena, cada palavra dita é o resultado da vida certa das imaginações criadas pelo ator" (STANISLAVSKI, 1991, p. 96). A metodologia para ativar a imaginação pode ser feita através do raciocínio lógico, e "muitas vezes o trabalho da imaginação é preparado e dirigido dessa forma consciente, intelectual." Com o domínio das circunstâncias externas, ou seja, o entendimento lógico da cena em si (quando, onde, por que, como), o ator estaria apto a criar uma existência de 'faz-de-conta' (o mágico "se") e sua imaginação o levaria à respostas físicas concretas, em ações físicas propriamente ditas. Isso resultaria em uma série ininterrupta de imagens no imaginário do ator, parecida com "um filme cinematográfico":

Quando a nossa atuação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente a elas e despertam emoções [...] (STANISLAVSKI, 1991, p. 90).

Pois bem, a questão da utilização da imaginação é um princípio que Eisenstein vai se apropriar para desenvolver suas reflexões a respeito dos métodos da montagem e como esta pode servir de base no processo de criação do ator e do diretor. Para ele, o princípio da técnica interior do ator está relacionado com a montagem. Em sua análise, existe uma diferença intrínseca entre representação e montagem, sendo que a representação seria apenas uma exposição-testemunho de uma imagem criada pelo autor, uma espécie de informação documental desprovida de qualquer efeito emocional, efeito este só possível através da montagem que "ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme". Ele ainda destaca:

[...] os métodos de montagem comparados, de criação pelo espectador e criação pelo ator, podem levar a conclusões fascinantes. Nesta comparação, ocorre um encontro entre o método de montagem e a esfera técnica interior do ator; isto é, a forma do processo interno através do qual o ator cria um sentimento palpitante, exibido em seguida na autenticidade de sua atuação no palco ou na tela (EISENSTEIN, 1990, p. 23).

Esse sentimento genuíno não seria alcançado pelo método do "esforço e suor" (através dos exercícios da biomecânica, por exemplo), mas sim através do processo da imaginação, único recurso capaz de descrever as várias situações e quadros concretos apropriados ao tema da cena. Embora Eisenstein em nenhum momento cite as reflexões de Stanislavski é possível fazer esse paralelo a partir do registro da importância da imaginação no trabalho do ator em seus livros, conforme descrito acima. Tanto para Eisenstein, como para Stanislavski, o princípio básico da técnica interior do ator é a imaginação e depois a justaposição das imagens imaginadas que possuam correlatos emocionais para o ator, o diretor e o espectador.

O exemplo concreto criado por Eisenstein, que estabelece uma metodologia de como o sentimento interior do ator deverá trabalhar para a realização de uma cena, parte de uma situação hipotética sobre uma personagem que vai cometer suicídio. Primeiro, antes de se preocupar em sentir, o ator deveria imaginar meticulosamente as situações que levariam a personagem a essa situação limite, como, por exemplo, um julgamento público em um tribunal. A partir da imaginação, Eisenstein se atém aos detalhes de quadros que poderiam suscitar algum sentimento no ator e, conseqüentemente, fizesse com que ele se apoderasse da emoção necessária para a realização da cena. O cineasta observa que o modo como esse processo opera difere de ator para ator, e descreve como seria seu processo imaginário de criação:

O tribunal. Meu caso está sendo julgado. Estou no banco dos réus. A sala está repleta de pessoas que me conhecem - algumas casualmente, outras muito bem. Capto o olhar de meu vizinho fixado em mim. Somos vizinhos há 30 anos. Ele percebe que o vi olhando para mim. Seus olhos resvalam sobre mim com afetada

abstração. Ele olha fixamente para a janela, fingindo fastio... Outro espectador na sala do tribunal – a mulher que vive no apartamento acima do meu. Encontrando meu olhar, ela baixa os olhos aterrorizada, enquanto olha para mim pelo rabo de olho... Com um movimento claro, meus companheiros de bilhar, e sua mulher – encarando-me com insolência... Tento me encolher olhando para os pés. Não vejo nada, mas à minha volta ouço sussurros de censura e o murmúrio de vozes. Como um golpe atrás do outro, caem as palavras da súmula do promotor... (EISENSTEIN, 1990, p. 31).

A narrativa acima é uma das situações imaginadas na tentativa de se apossar emocionalmente da situação proposta, produzindo um matiz de sensação. A partir das imagens criadas pela imaginação, através da técnica do “mágico se”, o sentimento do ator viria à tona sem esforço e genuinamente através de um processo interno. O sentimento vivo “seria suscitado pelos próprios quadros, por sua agregação e justaposição.” (EISENSTEIN, 1990, p. 31) Em consequência, a execução da cena por parte do ator ocorreria em paralelo ao

processo de montagem, uma vez que o diretor também teria que imaginar juntamente com o ator, todas essas etapas de criação na atmosfera da cena. O processo de criação da montagem e do sentimento do ator é o mesmo, a diferença estaria apenas no campo da aplicação do resultado final. As “visões” criadas pelo “olho interior” do ator “são completamente homogêneos com as características típicas do plano cinematográfico” e colabora nas escolhas de decupagem feitas pelo diretor. Segundo Eisenstein, a imaginação não evoca quadros completos, apenas fragmentos e detalhes, e estas “visões tem uma ordem positivamente cinematográfica, com ângulos de câmera, tomadas de várias distâncias e rico material de montagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 31-33).

A técnica interior do ator ainda propõe uma construção que vai além da representação da cópia dos resultados de sentimentos, sendo capaz de fazer os sentimentos surgirem, nascerem e se desenvolverem diante do espectador com certo frescor. A busca de Eisenstein era produzir, em suas palavras, “uma impressão verdadeiramente viva da personagem”, tanto no

texto quanto na interpretação do mesmo. A tarefa do ator seria expressar aspectos do caráter ou conduta da personagem através da justaposição interna de imagens, criando assim uma imagem integral na sua interpretação, esta concebida primeiramente pelo autor, depois pelo diretor e por fim, pelo próprio ator.

Eisenstein defendia que a montagem tinha a força de incluir a razão e o sentimento em seu processo criativo e conduzir o espectador a passar pelo mesmo processo. Sua teoria era que o método

[...] pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação dentro de si mesmo, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel dentro do enquadramento de um único plano, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio-ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro (EISENSTEIN, 1990, p. 44).

Se pensarmos nos estudos desenvolvidos por tantos

pesquisadores sobre a arte do ator, essa relação do processo criativo do ator através do conceito da montagem é extremamente original e única. Alia objetividade racional com impulsos internos que buscam o verdadeiro sentimento no ato da representação, uma equação muito complexa de sistematizar. Stanislavski debruçou-se anos sobre esse dilema, aproximando-se desse aspecto em seu método das ações físicas, onde, grosso modo, o ator deveria descobrir ações em cena que o conduzissem a uma emoção autêntica e que tivesse um objetivo definido, logo uma intenção concreta e real. E Meyerhold, contra qualquer forma de psicologismo, investiu nos desdobramentos do conceito da Biomecânica, criando um sistema onde a plasticidade dos movimentos era a maior fonte de expressão do ator.

A proposta de Eisenstein em se apropriar do processo interno da imaginação do ator para a escolha dos planos, feitas pelo diretor, é uma visão que pode estabelecer um diálogo muito mais profundo entre ator e diretor. Uma vez que a tentativa de se chegar ao sentimento verdadeiro da personagem é conduzido

através da seleção dos detalhes que as imagens imaginadas criam, o ator estaria de certa maneira trabalhando concomitantemente com as escolhas de decupagem do diretor, e conseqüentemente no roteiro e na montagem final do filme. Ou seja, a técnica interior do ator pode sugerir não apenas um mero exercício de construção de personagem, mas um novo processo de trabalho no qual a função do ator ultrapassaria a simples execução das cenas. Eisenstein propõe com essa técnica uma espécie de simbiose entre ator e diretor, ou em outras palavras: uma fusão entre interioridade e expressão, intuição e racionalidade.

Outro cineasta que também defendeu a colaboração do ator nas diversas etapas do fazer cinematográfico foi Vsevolod Pudovkin, radicalizando ainda mais esse processo ao defender a presença do ator inclusive na sala de montagem. Segundo ele, a conclusão da interpretação do ator no filme também estaria atrelada à escolha dos planos na montagem final. E se Kuleshov e Eisenstein (parcialmente) rejeitam Stanislavski, Pudovkin, ao contrário, investe suas pesquisas na total apropriação dos fundamentos do

Sistema de Stanislavski. Segundo Ismail Xavier, "há no mundo cinematográfico de Pudovkin lugar para a 'psicologia', assim como há lugar para uma concepção mais flexível do trabalho do ator, que inclui uma adaptação de Stanislavski para o cinema" (XAVIER, 2005, p. 53).

Vsevolod Pudovkin (1893 - 1953)

O contato imediato entre a arte do cinema e a arte do palco veio naturalmente através do ator⁵.

Durante as filmagens de *A Mãe*, Pudovkin começa a experimentar alguns métodos de trabalho para, em um primeiro momento, apenas subtrair os gestos farsescos e teatrais de seus atores. Ele descreve que, em uma determinada cena, quando a atriz representa com forte carga emocional e gestualidade teatral, ele pede para repetir, porém sem fazer nenhum movimento ou gesto, apenas mantendo o estado emocional que ela havia encontrado. Tal intuição fez com que ele percebesse que a imobilidade imposta à atriz provocava uma sensação quase física de sofrimento e, a partir dessa constatação, ele sugere que a atriz escolha apenas um gesto, dentre os vários que ela havia feito

anteriormente. A escolha de um único gesto aliado à forte carga emocional proposta pela atriz, mas sem os exageros teatrais, convenceram-no de tal maneira que ele se arriscou a filmar sem ensaio, para justamente não perder o frescor da cena. Esta experiência torna-se parâmetro para uma das principais premissas do trabalho de Pudovkin, que parte primeiramente das diferenças de tamanho de expressão entre o teatro e o cinema:

Cada movimento expressivo do homem está sempre condicionado pelo antagonismo de dois momentos: a força externa que tenta realizar mecanicamente o movimento e a constrição da vontade que retém o movimento; de modo que das duas ações nasce uma determinada forma. (...) o ator no teatro aumenta o movimento em amplitude, tornando-o mais claro e visível para o público da sala. O cinema não requer nada disso do ator. A comoção interior, porquanto contida pelas constrições da vontade ao máximo grau, pode ser vista pelo espectador por meio da câmera. (PUDOVKIN, 1956, p. 100-101)



Figura 4. Vera Baranovskaya em *A Mãe* (1926)
Fonte: Frame do próprio filme

A partir dessa experiência, Pudovkin se convence de que “o ator cinematográfico está mais próximo do método de preparação praticado pela escola de Stanislavski” (PUDOVKIN, 1956, p.131). Desde então, ele começa a explorar a importância da interiorização dos sentimentos para conquistar a total veracidade nas atuações, sobretudo no close up.

Assim como Stanislavski, Pudovkin acreditava que o caminho para esta interiorização e expressão do ator estava no desenvolvimento do poder da imaginação, pois “ser completamente levado pela imaginação é o verdadeiro estado de inspiração vivida pelos artistas durante os melhores momentos de sua vida criativa” (PUDOVKIN, 1956, p.38). O diretor deveria auxiliar o ator a remover qualquer obstáculo que bloqueasse sua imaginação, criando estratégias que impulsionassem

verdadeiramente sua criatividade. Para tal, ele destaca dois campos de trabalho que devem estar interligados: “um está conectado com a expressão externa dos pensamentos e sentimentos dos atores, seu comportamento, e o outro está conectado com o seu estado emocional” (PUDOVKIN, 1956, p. 39). Pudovkin destaca ainda que a síntese desse procedimento encontra-se no método de Stanislavski nomeado como “ações físicas”, onde o resultado da ação é expresso a partir de um sentimento, sempre relacionando o movimento físico ao pensamento e à emoção.

Outro aspecto importante de reflexão para Pudovkin era a diferença que ele identificava no conceito de Stanislavski sobre a arte de “viver um papel” e a arte de “o representar”. O primeiro estaria impulsionado por uma força interior e o segundo por uma mecânica teatral e exterior. Partindo dessa premissa, Pudovkin defende o primeiro tipo de ator para o cinema, mas acrescenta outra nomenclatura: em vez de “viver o papel”, o ator deveria “absorver o papel”. Tal diferenciação seria o processo mais acertado de elaboração da forma, pois, mais do que

a verdade, Pudovkin busca a verossimilhança no trabalho do ator⁶. Porém, ele concorda que “a asserção fundamental de Stanislavski sobre a necessidade para o ator de descobrir o vínculo interior permanece válida”. Ele cita, inclusive, a questão do paradoxo do comediante de Diderot, como anteparo a essa questão: por mais que o ator pudesse comover o público e rir para o colega na coxia simultaneamente, sublinhando a questão do paradoxo que separa o criador da criatura, em algum momento o ator deverá fundir-se, identificar-se verdadeiramente com a emoção da personagem. E esse processo seria imprescindível no processo de criação de toda arte.

Além de apropriar-se de algumas técnicas de interpretação de Stanislavski (nas quais a conquista de uma “atuação orgânica e unitária” era urgente), transpondo-as do teatro para o cinema, Pudovkin também defendia a inserção do ator em todas as etapas do fazer cinematográfico. Se Eisenstein, como foi dito acima, defende a inclusão do ator no processo de manufatura do argumento e uma possível colaboração nas escolhas de decupagem do diretor, Pudovkin vai ainda mais longe ao defender

“a necessidade e a importância da participação direta do ator na montagem do filme” (PUDOVKIN, 1956, p. 85).

Partindo da observação do trabalho dos atores no palco, Pudovkin destaca que, quando o ator inicia seu trabalho de composição da personagem, além da questão da “absorção do papel”, dois outros elementos são de suma importância: a sua expressão (voz, gestos, mímica) e a consciência da unidade ideológica da obra. Sobre o primeiro elemento, em suas opções de ritmo, modulações vocais e gestuais, o ator no teatro seria, de certa forma, seu próprio montador perante o público. Pudovkin exemplifica que, caso o ator quisesse destacar determinada fala ou gesto no palco, ele poderia usufruir anteriormente de uma pausa longa a fim de dar a devida atenção à expressão escolhida, além da ampliação do gesto para ser visto, obviamente. Em relação às inflexões da fala, o ator poderia acentuá-las ou diminuí-las, conforme quisesse atrair o público pelo lado intelectual ou emotivo. No cinema, tais procedimentos poderiam ser simplesmente substituídos por um primeiro plano. Sendo assim, o ator deve

ter consciência das opções da montagem, pois a escolha dos planos podem-no auxiliar em suas escolhas de expressão da personagem. Em outras palavras, o domínio e consciência da montagem, assim como dos movimentos de câmera durante a filmagem, são fundamentais para a atuação do ator no cinema. Sendo assim:

O ator cinematográfico deve poder sentir a necessidade e a oportunidade de uma determinada posição da câmera na filmagem de um dado momento de seu papel, assim como ator teatral sente que num certo ponto, no decurso de sua representação, tornar-se-lhe necessário fazer um gesto amplo, dirigir-se para a ribalta e subir dois ou três degraus da construção cênica. O ator deve compreender que justamente por tais deslocamentos da câmera cria-se o pathos indispensável que conduz do naturalismo disforme à obra de arte (PUDOVKIN, 1956, p. 69).

Pudovkin estava tão convicto de suas afirmações sobre a importância da presença do ator na montagem que a forma definitiva da representação da personagem só estaria concluída neste momento:

O ator deve estar tão igualmente próximo da montagem quanto o diretor. Deve poder referir-se à mesma em cada fase do seu trabalho. Deve amá-la como o ator teatral ama a forma total do espetáculo, desejar seu êxito, ou seja, desejar a conexão de cada momento do seu trabalho com o todo. (PUDOVKIN, 1956, p. 86, grifo do autor).

Tal ideia também estava intimamente ligada à questão da descontinuidade durante a representação no cinema que, ao contrário do teatro, interrompia o fluxo de atuação do ator. Na tentativa de propiciar melhores condições de atuação para os atores, sobretudo a partir do cinema sonoro, os diretores escolhiam planos abertos e longos para contemplar o diálogo de três atores em cena, por exemplo. Tal opção resgatava certa teatralização que o cinema já havia abandonado em sua fase silenciosa, e isso poderia representar um retrocesso a todas as possibilidades que o cinema ainda tinha a oferecer. A preocupação principal de Pudovkin era a conquista da unidade realística da imagem, definida quando “ela é imaginada com o máximo de precisão, o máximo de clareza, o máximo de profundidade e com o máximo

de plenitude” (PUDOVKIN, 1956, p. 96-111). E isso só seria possível alcançar a partir do momento em que o ator tivesse consciência de todas as etapas da construção de um filme.

Se, por um lado, Pudovkin faz uma autocrítica ao afirmar que, até então, o conceito de montagem “induzia os diretores ditadores a mutilar e a devastar a obra do ator no interesse de suas descobertas formalísticas” (PUDOVKIN, 1956, p. 86), por outro lado, ele abre outro precedente que não chega a desenvolver. A visão de Pudovkin sobre o ator estabelece necessariamente uma via de mão dupla: se o diretor deveria ter uma noção das necessidades do ator no ato de criação; o ator, por sua vez, deveria também ter um olhar de diretor (e montador) na sua atuação. Ele defendia que o ator poderia dar um acabamento necessário à forma planejada de sua atuação na montagem, conduzindo o espectador também pelo seu ponto de vista, não apenas pelo ponto de vista do diretor. Porém, os mecanismos para tal façanha não são contemplados em seus textos, tampouco a menção a qualquer experiência concreta de um ator na sala de montagem. Em sua

defesa, ele afirma que a questão da participação do ator no filme demandaria uma ampliação da cultura do ator, e somente através de um processo colaborativo em todas as etapas de um filme, o ator teria a oportunidade de aprender a essência da criação cinematográfica. De toda forma, suas ideias denotam um respeito ímpar em relação à função do ator em um filme, sendo talvez as primeiras a elevarem o ator ao status de co-criador na obra cinematográfica.

Cabe observar que, tanto Pudovkin, como Kuleshov e Eisenstein, partem de princípios de montagem para criarem metodologias na construção de um sistema de interpretação cinematográfica, um aspecto importantíssimo e pouco compartilhado com o ator durante o processo de filmagem. Inspirados em sistemas teatrais já consolidados, seja por Stanislavski ou por Meyerhold, os três cineastas elaboram métodos contundentes que, se não são de todo aplicáveis, mereciam ser revisitados.

Notas

1 O workshop, criado em 1920, era uma espécie de ensaio de filmagem, uma vez que não havia câmeras, e tinha como premissa desenvolver a sensibilidade da direção em diretores e atores. Entre os integrantes desse workshop, estavam: Khoklova, Obolensky, Boris Barnet, Eisenstein e Pudovkin.

2 François Delsarte (1811-1871), foi um ator e cantor francês que, segundo Odete Aslan (no livro *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 40): “estudou o corpo, músculo por músculo, falange por falange, estabelecendo relações entre os movimentos do corpo e os do espírito”. Ele criou todo um sistema gráfico gestual onde os sentimentos poderiam ser representados a partir da plasticidade do corpo e da face.

3 Frase de Eisenstein presente no ensaio “Sincronização dos Sentidos”, publicado no livro *O Sentido do Filme* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 50), que remete à sua própria citação da frase de Gorki, em *A Forma do Filme*: “Tudo está no homem - tudo é para o homem” (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 141).

4 O mágico “se” ou “se criativo” consistiria basicamente no ator colocar-se na situação das circunstâncias propostas da peça, ou seja, como ele se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria se fosse a personagem.

5 PUDOVKIN, Vsevolod, *Stanislavsky's System in the Cinema*, O artigo foi publicado originalmente no jornal *Iskusstvo Kino* em 1951 e traduzido em 1952 por T. Shebunina para a revista britânica *Sight & Sound*, publicada pela British Film Institute (BFI).

6 Sobre a questão da verdade e da verossimilhança, tal distinção de nomenclatura talvez se deva à insistência de Pudovkin na defesa de que o cinema propicia problemas mais sutis e mais complexos do que o teatro e que “o cinema deve ser considerado como a arte que proporciona as maiores possibilidades de aproximação da reprodução realística da realidade”. (PUDOVKIN, 1956, p. 33)

Referências Bibliográficas

DIDEROT, Denis. Textos escolhidos/ Diderot; tradução e notas de Marilena Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei; TRETYAKOV, Sergei. Expressive Movement. Millennium Film Journal, n. 3, 1979.

KULESHOV, Lev. Kuleshov on Film: Writings. University of California Press, 1974.

PUDOVKIN, Vsevolod. O Ator no Cinema. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

_____. Diretor e Ator no Cinema. Rio de Janeiro: Editora Iris, 1956.

_____. Stanislavsky's System in the Cinema, O artigo foi publicado originalmente no jornal *Iskusstvo Kino* em 1951 e traduzido em 1952 por T. Shebunina para a revista britânica *Sight & Sound*, publicada pela British Film Institute (BFI). Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

STANISLAVSKI, Constantin. Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008, 2ª impressão, 2012.

The image features a dark background with a bokeh effect of out-of-focus lights in various colors including white, yellow, red, pink, blue, and green. A solid green horizontal band is positioned in the center, containing the text 'análise fílmica' in white lowercase letters.

análise fílmica



Filme-ensaio ou notas para uma Oréstia africana

Pérsio Burkinski

Pérsio Burkinski é formado em Administração de Empresas pela FGV e em Línguas e Literatura italianas pela Universidade de Pisa

De dezembro de 1968 a fevereiro 1969, Pier Paolo Pasolini rodou *Notas para uma Oréstia Africana* (*Appunti per un'Orestiade Africana*) quase ao mesmo tempo que *Pocilga* e apenas três meses antes de começar as filmagens de *Medéia* - ou seja, os dois filmes supostamente mais obscuros e logo a seguir a publicação de seu livro de ensaios (*Empirismo eretico*, 1972). O trabalho feito em *Notas* parece claro:

a sua forma documental respeita claramente a cronologia das tragédias de Ésquilo.

Na verdade, elas são a preparação para uma adaptação de um longa-metragem. A primeira montagem que Pasolini propõe em abril de 1970 é, contudo, rejeitada pelo seu comanditário. A RAI o considera "como um filme difícil e, portanto, pouco comercializável [sic] e dificilmente

consumível"¹¹. Oficialmente, o filme não cumpria "os requisitos de tempo e de fatura previamente acordados"²². Tivemos que esperar a morte de Pasolini para que este filme fosse finalmente exibido nas salas de cinema em novembro de 1975, dois anos após ter contado, em Veneza, com uma projeção única em sua forma final.

O destino infeliz de *Notas* tem a vantagem de apontar a sua relativa complexidade, especialmente quando comparado com a série de *Appunti* que surgiram anteriormente (para um filme sobre a Índia e para um romance da imundice). Ele agrega, na verdade, materiais de efeito e sequências heteróclitas: registros/casting na Tanzânia, Uganda e Tanganica; imagens de arquivo da guerra da Biafra (ou guerra civil nigeriana, 1967-1970); cenas "realizadas" e a serem incluídas no filme *Oréstia* que sairia posteriormente; bem como um debate rodado na Universidade La Sapienza de Roma, com estudantes de origem africana. Todas estas sequências são distribuídas mais ou menos

simetricamente em torno de um longo interlúdio musical: a profecia de Cassandra, com música de Gato Barbieri e cantada por dois artistas afro-americanos (Yvonne Murray e Archie Savage).

Pasolini descobre que este filme nunca vai acontecer, porque com seus atores negros, anti-heróis por excelência para o padrão cinematográfico oficial - ele não se encaixa nos padrões da produção e perde os acordos de distribuição. Pasolini, no entanto, está plenamente consciente de que o seu projeto inicial não será completo, mas para confundir ainda mais continua sua simulação trabalhando em um filme a ser feito. Este é o início da *Oréstia Africana*, narrada pela voz de Pasolini:

Eu me reflito com a uma câmera de filmagem na vitrine de uma loja de uma cidade africana. Vim, então, para filmar, mas para filmar o quê? Não um documentário e não um filme, eu vim para rodar as notas para um filme: este filme seria a *Oréstia* de Ésquilo, a ser rodado na África de hoje, na África moderna (tradução nossa)³³.

Um filme feito de cenas de rostos e lugares, um filme sobre "um filme

a ser feito”, ou “Work in progress” nas palavras de Hervé-Joubert-Laurencin. O que quer que seja a *Oréstia negra* de Pasolini, ela toma a forma de introspecção, de reflexão sobre o ato de criação; algo que se encaixa entre ficção e documentário, teoria e parábola política; enfim um ensaio fílmico que adquire a sua autonomia, tornando-se em sua própria incompletude, o condicional assumido do que permanece em suspenso.

Finalmente, última ressonância a seu projeto de 1966 e antes de entregar sua interpretação Africana da trilogia de Ésquilo, Pasolini escreveu uma peça para teatro, *Pilade* (1967), que ele chamou de quarta parte da *Oréstia*. Nele, Pasolini já desenvolvera sua visão política da peça de Ésquilo, que prefigura seu manifesto para um novo teatro em 1968, e antecipa a implementação da *Oréstia Africana*.

Esta lógica, construída entre a individualidade assertiva da figura - sua sacralidade, dentro da estética pasoliniana - e sua lógica realizada dentro da ficção mitológica, constitui o cerne do filme. E o torna mais problemático, até mesmo questionável. Já que a analogia

aqui se baseia em uma visão sócio-política próxima àquela do mito do bom selvagem; cheia de bons sentimentos, sem dúvida, mas que, por querer encontrar estes homens e mulheres que correspondem ambos aos personagens míticos contemporâneos pré-modernos e modernos, eles se tornam condescendentes: bem como a inocência fundamental do “Africano”, mencionado nos minutos iniciais - e que desmentem os cadáveres e execuções dos registros de guerra.

No entanto, justamente o que condena o filme não o faz especialmente mais aceitável? Na verdade, a analogia precedeu as filmagens de *Édipo Rei* (1967) e ainda precedeu *Medéia*. Pelo contrário, ambos os filmes oferecem soluções muito emocionantes - sempre nos bastidores dos extras, mas sem que possamos percebê-lo. Como Pasolini mesmo descreveu seu filme “Era, portanto um tipo de documentário, de ensaio”⁴⁴. Neste filme vemos uma forma mais fechada na qual a soberania do discurso ensaísta é mais explícita que o objeto.

A visão exige um Pasolini sem oposição que se integra totalmente

à estrutura ficcional. Talvez devêssemos analisar de forma mais profunda a honestidade de Pasolini nestes *Appunti*. Neles vemos um autor ansioso para que seu método funcione, admitindo suas bases mais do que seus meios, revelando uma manipulação que se torna fundamental ao seu trabalho em todos os sentidos. A mudança dos planos de diferentes pontos (gênero documentário ficcional ou ensaio, "roubado" ou encenado) ou dentro do mesmo plano, entre um rosto e seu caráter - planos que mostram o visível entre a realidade e sua transformação baseada principalmente na *Oréstia* como "filme a ser feito" (Pasolini). A analogia de Pasolini se baseia em um "paradoxo temporal", ou seja, o resplendor passado que persiste no presente. Neste sentido, pode-se dizer que o filme continua a fazer este paradoxo, a leitura do filme apresenta seu próprio futuro. Ele convida, nos entremeios dos planos imaginários, a outro filme a ser realizado. Realizado para que os espectadores possam construir estes planos ou para quando o segundo filme acabaria por acontecer (como é o caso do *Evangelho Segundo Mateus*,

1964), ou para ouvir ecos e correspondências.

Muitas vezes Pasolini foi criticado por sua nostalgia do velho, do antigo. Entendemos claramente, por seu trabalho duro, traduzindo os versos "rudimentares e austeros" da língua de Ésquilo, por sua negação de todo classicismo, como esta abordagem da tragédia grega o conduz, com a ferramenta que lhe é própria ("seu italiano", aquele do poema *Cinzas de Gramsci*, 1957), a reinventar suas teorias (a partir da língua alusiva de Ésquilo), para lhes fornecer uma perspectiva e desafios para o presente e para o futuro. Porque no final, antes mesmo de explicar mais precisamente a metáfora orestiana, é o resultado ideológico e político que ele traz: "O significado da tragédia de Orestes é único e exclusivamente político"⁵⁵.

Além da demonstração teórica e ideológica, esse retorno do antigo esclarecendo o presente nos fala muito sobre a relação de Pasolini com o tempo. Isto confirma como o deslocamento é uma figura central em seu trabalho e que ele é tanto espacial quanto temporal. Georges Didi-Huberman resume da seguinte forma:

O que interessa Pasolini é a juventude absoluta que é muito antiga. Ele não busca a antiguidade para trás, mas a antiguidade para frente. Na realidade, ele vê nos elementos supostamente arcaicos, operadores revolucionários⁶⁶.

As imagens... também são usadas para isso: para ver o tempo que vem. Para desmontar o presente voltando ao passado, trazendo o passado de volta, pegando dele algumas pistas para o futuro. Elas servem também para elevar o presente e “ver o futuro chegar” através de um passado, de modo que cada uma das três temporalidades ilumina - apoia, pontua, critica, entrega - as duas outras⁷⁷.

Ele encontrou na *Oréstia* as mesmas condições em que escrevia, compunha seus poemas e se exprimia nos seus ensaios. Ele fez e refez, pensando e repensando. Esta possibilidade não é geralmente dada a um cineasta até aquele momento. Refazer, pensar, esperar, remodelar, destruir e refazer, é, no entanto, algo que um escritor e um pintor podem se permitir fazer. Neste sentido a *Oréstia* é um produto

exemplar de Pier Paolo Pasolini, porque ele criou, gradualmente, ao longo do tempo⁸⁸.

Em *Notas para um Filme sobre a Índia*, o projeto nunca foi concluído. Com este projeto específico *Oréstia*, Pasolini sabia antes de rodar as primeiras cenas que nunca seria acabado, já que não contava com nenhum produtor. O filme reúne, assim, uma incompletude voluntária lógica: em outras palavras, como diz Hervé Joubert-Laurencin, encontra este mesmo princípio em seu romance *Petróleo* (1992), publicação póstuma que como obra inacabada é perfeitamente concluída. Mas essa lógica responde especialmente a uma obsessão bem pasoliniana, a mesma obsessão de realizar um mito, que ele faz repetidamente em seus escritos poéticos. Assim, no poema *Poesia em forma de Rosa* (1964):

A desilusão da história!
Que nos faz chegar à morte
sem ter vivido
e, por isso, ficar na vida
a contemplá-la, como uma lata
velha.
um incrível objeto que não nos
pertence.
(tradução nossa)

Ou, no poema *Cinzas de Gramsci*:

Um grito improvisado, humano
nasce, e aos poucos se repete,
assim louco de dor, que, humano,
de repente não parece mais, e
volta a ser
morto estridor...
(tradução nossa)

Uma aversão pela história, pelo tempo e por sua inevitável contagem regressiva. Alimentado, provavelmente, por dados biográficos, pelo amor de sua mãe, pelo paraíso perdido da infância, a morte imperdoável de seu irmão Guido...

Nós não voltaremos neste assunto, a não ser pelo próprio mito, que fornece, através de sua natureza cíclica, seu presente renovado, uma alternativa ao irreversível. Assim em *Édipo Rei* e em sua continuação autobiográfica, *Medéia*, seu centauro, seu rito germinador e a estranha repetição ritual da matança final. Assim, os mesmos oráculos recorrentes em muitos filmes, para melhor mostrar o que significa o trabalho mortal do tempo, e a impossibilidade de fuga Já que o oráculo pode realizar outras tarefas: e isto certamente não fica tão claro

como em *Oréstia*, na qual Pasolini descarta o tempo, melhor do que ele o faz em qualquer outro de seus filmes.

Sendo ao mesmo tempo ficção e filme, apresentando em sua segunda parte a fuga de Orestes através da África moderna, sua chegada em Atenas Kampala (capital de Uganda) e, então, seu julgamento, um filme documentário antropológico com extrema atenção dada aos corpos, rostos, lugares, enfim rupturas radicais sucessivas da narrativa: a entrevista direta e intransigente com estudantes africanos na Universidade de Roma, na qual Pasolini questionou por duas vezes a sua teoria e expôs seu próprio corpo, as imagens de arquivos da guerra de Biafra na qual Pasolini fala com suas próprias palavras:

Esta poderia ser uma imagem de Tróia que queima, e esta poderia ser uma imagem das notas, dos saques de Tróia, da carnificina e da destruição que aconteceu imediatamente após a sua conquista ... Nada mais longe destas imagens, da ideia de que comumente fazemos do classicismo grego. No entanto, a dor, a morte, o luto, a tragédia são elementos eternos e absolutos

que podem muito bem ligar estas imagens ardentes de atualidade com as imagens fantásticas da tragédia grega.⁹

A seguir no episódio free jazz em uma digressão e dissonância totalmente assumidas ele introduz da seguinte forma:

Uma ideia súbita me obriga a interromper esta narrativa, deixando de lado o que é estilo de documentário sem estilo, das notas. A ideia é esta: cantar ao invés de representar a *Oréstia*.¹⁰

Também é possível abordar a obra de Pasolini, guiada pela suavidade de sua voz e de sua prosa, em oposição à violência e às imagens nuas que ele nos mostra, ou pelo caminho íngreme que os *Appunti*, estas notas nos mostram de forma incompleta, inclassificável. Inicialmente, filme-cenário, preparação para um filme ou trilha, que se define como “Notas filmadas em um filme a ser feito” ou “Notas sobre um projeto de filme” ou “Intenções”. Na verdade, o termo “*appunti*” é escolhido por Jean-Claude Biette, amigo de Pasolini, na revista francesa *Trafic*, falando de um “ciclo di appunti” se referindo à obra pasoliniana e tentando definir esse filme-ensaio fora do comum¹¹.

As seguintes sequências, na qual as Fúrias são mostradas na árvore ou na leoa ferida, não fornecem nenhuma certeza quanto a qualquer outra sequência descrita como concluída. Buscar respostas em filmes anteriores ou posteriores parece igualmente inútil. A *Oréstia* iria visitar, a priori, regiões de filmografias ainda desconhecidas dos espectadores pasolinianos. A temporalidade do interlúdio é especialmente questionável: esta cena representa o seu futuro sem que ele seja realmente discernível. Além disso, de onde ela tira o poder de ser ao mesmo tempo presente e futuro - pior: em termos de registro, ela é inevitavelmente passado.

O tema profundo da *Oréstia* é, de qualquer forma, para nós, leitores modernos, a transição de uma era histórica, “medieval” a um período histórico “democrático”. Daí a transformação das Mênades (deusas medievais do terror existencial) em Eumênides (deusas da irracionalidade em um mundo racional)¹².

As *Notas para uma Oréstia Africana*, portanto, pertencem a estes *appunti*, a estas notas; mas, como apontado por Hervé Joubert-Laurencin, apesar da

heterogeneidade da forma, ele adquire toda sua autonomia, sua consistência de objeto único e se torna mais que um “filme sobre um filme a ser feito”, mas o “As notas mais concluídas na sua incompletude”¹³.

Como afirmado por Clément Rosset, a fala do oráculo não diz nada além da “necessidade sufocante do presente”, uma vez que nada acontece além do presente. Mas fazendo isso o oráculo quebra a ordem do tempo. A sucessão intocável do passado ao futuro através do presente, ou melhor, a nossa representação do tempo linear e irreversível que desmorona sobre si mesma. Como? Pela graça de um passeio de prestidigitação linguística e cinematográfica, que consiste simplesmente em conjugar o filme no futuro.

Os *Appunti* são o futuro, não o condicional, forma privilegiada do “filme a ser feito”. A primeira sequência de debate entre Pasolini e os estudantes da Universidade de Roma leva a uma incrível troca, um embate. A certa altura Pasolini se pergunta se “este filme deveria ser rodado na África contemporânea de 1970”, ou se deveria ser o “antedatado” para “ser rodado na África de

1960”. Aí um dos oradores diz que o filme “teria muito mais valor se fosse rodado nos anos 60”. Se pegarmos esse diálogo, literalmente, como gravado no final de 1969 - início de 1970, momento em que as imagens são feitas, seria possível fazer um filme na década de sessenta, ou até mesmo pensar em realizá-lo anos antes. Como retroagir o processo de um filme, como retroagir esta gravação futura?

Em suma, o filme não é o futuro da ficção científica. Não é um ensaio prospectivo, nem um programa. O filme, basicamente, subverte o futuro e o tempo linear. Talvez ele mesmo se desenvolva no nada, na própria ausência do tempo - na própria ausência do filme: por este motivo, nenhuma Oréstia Africana chegou a ver a luz do dia.

Só quem não nasceu, vive!
Vive porque viverá, e tudo será seu,
é seu, foi seu! (tradução nossa).

Isso nós podemos ler na *Poesia em forma de rosa*.

Estes gestos “cheios de graça”, ampliados pela leitura da história de Ésquilo traduzida e narrada por Pasolini, tendo como pano de fundo a *Varsoviana* de Boris

Alexandrov, canção popular russa ecoando *A Raiva* (1963), de imagens metafóricas e poéticas de rara beleza: Planos de Orestes e Electra no túmulo de seu pai, o retorno de Agamenon na fumaça das queimadas, o vento nas árvores, sugerindo a queixa das fúrias, e sua transformação em Eumênides através das danças rituais da tribo Wa-gogo (uma das inúmeras tribos da Tanzânia), uma leoa ferida que se distancia evocando o possível desaparecimento de forças selvagens e arcaicas de uma África antiga e fragilizada. Quando Pasolini pontua sua narrativa filmando um antigo gesto final de um agricultor africano trabalhando em seu campo, ele nos mostra o que talvez continue a ser um dos seus melhores textos como:

Eis aqui as últimas notas de conclusão. O novo mundo foi instaurado. O poder de decidir seu destino está, pelo menos formalmente, nas mãos do povo. Os antigos deuses primitivos coexistem com o novo mundo da razão e da liberdade. Mas como podemos concluir? Bem, a conclusão final não existe, está por vir. Uma nova nação nasceu. Os seus problemas são infinitos. Mas os problemas não podem

ser resolvidos, eles são vividos. E a vida é lenta. A marcha para o futuro não apresenta solução de continuidade. O trabalho de um povo não conhece nem retórica nem atraso. O seu futuro está na ânsia de futuro e a sua ânsia é uma grande paciência (tradução nossa).¹⁴⁹

A ideia de que a nova África, a África do futuro, só pode ser uma síntese da África moderna, independente e livre, e da África antiga. Notamos aqui, novamente, o jogo do tempo e a incessante passagem entre o passado e o futuro.

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Sentir le grisou*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 (Collection "Fables du temps").

ECO, UMBERTO, *Pasolini la quotidiana eresia*, Milano, Bianco & Nero, n. 23, 1967

BARNETT, L.K., *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1988.

FAROCKI, HARUN, *Lo Sguardo*, Rivista di filosofia N. 19, 2015, III, (Pier Paolo Pasolini: resistenze, dissidenze, ibridazioni).

MEDDA ENRICO, Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un' Orestide africana, in *Il mito Greco nell' opera di Pasolini*, ed. by Elena Fabbro, Udine, 2004.

PASOLINI, PIER-PAOLO, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957 (Nuova Edizione Einaudi, Torino 1981, con un saggio critico di Walter Siti).

_____, *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1964.

_____, *Médée*. Trad.: Christophe Mileschi. Paris, Arléa, 2001.

_____, L'Atena bianca (A Athenas Branca), in Laura Betti e Michele Gulinucci (dir.), *Le regole di un'illusione*, Fonds Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 1991.

SITI, WALTER e ZABAGLI, FRANCO, *Pasolini Per il Cinema*, Milano, Ed. Meridiani, 2001.

PRINCIPI E SCOPI DELL'ANALISI STRUTTURALE, in *Il nuovo cinema: venti anni dopo*, Pesaro, 1984.

CONTROCAMPO, ENCONTRO CON PASOLINI, Bergamo: Cineforum di Bergamo, Abril, 1972.

RETRATO DE PIER PAOLO PASOLINI, *Semana especial Pasolini (3/5)*, Entrevista com Georges Didi-Huberman, France Culture, maio de 2015.

ENTREVISTA COM GIAN VITTORIO BALDI, observa o produtor Rumo a uma Orestes Africana, liderado pela Cinemateca di Bologna no DVD editado por Carlotta Films de 2009.

Jean-Claude Biette em Traffic, No. 3, Verão de 1992, p. 97-102.

ENTREVISTA COM HERVÉ JOUBERT-LAURENCIN, "Poétique de l'inachèvement" no DVD editado por Carlotta Films de 2009.

ENTREVISTA COM GIAN VITTORIO BALDI, produtor de Notas para uma Oréstia Africana, dirigido pela Cinemateca de Bolonha.

Filme

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA. Direção, fotografia e narração: Pier Paolo Pasolini. 1970. Produção: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma). Filmado em 1968-69. Duração: 63 min. Dados disponíveis em: <http://www.pasolini.net/>.

NOTAS

1 CHIESI, R. *Appunti per um'Orestia de Africana* - Coleção Il Cinema Ritrovato - Cinemateca de Bologna 2008: pagina 17).

2 Idem.

3 Citação extraída de *Notas para uma Oréstia Africana*, versão DVD editada por Carlotta Films, 2009.

4 PASOLINI, PIER PAOLO. *Il sogno del centauro*, Roma, Mondadori, 1983, (agora em *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, "Meridiani" Mondadori, Milano 1999, p.1509)

5 PAOLO PASOLINI PIER, *Oréstia de Ésquilo*, Edições Einaudi, Turim 1960, p 18. ("Carta do Tradutor")

6 Retrato de Pier Paolo Pasolini, Semana especial Pasolini (3/5), Entrevista com Georges Didi-Huberman, France Culture, maio de 2015.

7 DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Sentir le grisou*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 (Collection "Fables du temps")

8 Entrevista com Gian Vittorio Baldi, produtor de *Notas para uma Oréstia Africana*, dirigido pela Cinemateca de Bolonha, 2010.

9 *Notas para uma Oréstia Africana*, versão em DVD editado por Carlotta Films, 2009.

10 Idem.

11 BIETTE, JEAN-CLAUDE, em *Trafic*, No. 3, Verão de 1992, p. 97-102.

12 PASOLINI, PIER PAOLO, L'Atena bianca (A Athenas Branca), in Laura

Betti e Michele Gulinucci (dir.), *Le regole di un'illusione*, Fonds Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milano, 1991, p 45.

13 Poétique de l'inachèvement, entrevista com Hervé Joubert-Laurencin, no DVD editado por Carlotta Films de 2009.

14 Citação extraída de *Notas para uma Oréstia Africana*, versão DVD editada por Carlotta Films, 2009.



novos olhares





Dois homens com uma câmera: procedimentos do real em *Vermelho russo*

Matheus Strelow

Matheus Strelow é graduando do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas, onde coordena o projeto de extensão Cineclube Zero Quatro. Atua como crítico na publicação Calvero.

A edição de 2016 do Festival do Rio exibiu o filme *Vermelho russo* (2016), segundo longa-metragem dirigido por Charly Braun. O filme narra a viagem de duas atrizes e amigas brasileiras (Martha Nowill e Maria Manoella) a Moscou, para realizar um curso de teatro baseado no método de Constantin Stanislavski. Seus conflitos pessoais, atravessados pelo conteúdo da peça que desenvolvem nas aulas, e suas

relações com o país, os locais, e seus colegas de curso, compõem a narrativa que permeia a projeção. Trata-se de um filme indiscutivelmente ficcional, seja no nível de dramatização ou de conteúdo. Porém, analisando com mais profundidade tanto os seus modos de registro quanto os dados referentes a seu processo de realização, a obra torna-se menos facilmente categorizável, apropriando-se, por exemplo, de elementos da voga do

cinema híbrido. Antes de elaborar sobre esta afiliação, primeiramente deve-se contextualizar a gênese do projeto.

Em 2009 foi publicado na seção Diário da Revista Piauí (edição 30), Esse russo está destruindo meu ego, texto escrito pela atriz Martha Nowill, que narra sua viagem a Moscou, juntamente com sua amiga, a também atriz Maria Manoella, para realizar um curso de teatro baseado no método de Constantin Stanislavski. À leitura das anotações, pode-se observar que, basicamente, o argumento do filme já se encontra delineado. Pois bem, Vermelho russo, com roteiro assinado por Nowill e por Braun, reconstitui situações da viagem de outrora, com ambas as atrizes interpretando a si mesmas, ao mesmo tempo em que se engendram personagens originais para compor o restante do elenco, salvo algumas exceções, às quais retornaremos mais tarde.

Assim, a princípio, entende-se Vermelho russo como mais um de inúmeros filmes clássicos de ficção “baseados em fatos reais”. Uma série de procedimentos, porém, potencializa a carga de realismo da obra, permitindo que seja também interpretada como

um documentário, como atesta o crítico Andrey Lehnemann, que a declarou “um dos grandes documentários de 2016” (2016). O presente artigo pretende catalogar estes procedimentos, considerando informações sobre o processo criativo e o aparato fílmico, de modo a compreender os elementos que possibilitam esta compreensão. Está alheia a esse artigo, então, a questão da representação teatral, recorrência presente na narrativa, visto que o foco se encontra na abordagem formal desenvolvida pelo filme.

[REC]

Em entrevista concedida à Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA), Charly Braun detalha o processo envolvido na elaboração do roteiro:

Discutimos bastante os temas, a premissa, tentamos chegar ao que seria a essência da história para reconstruir a trama a partir daquela viagem original relatada no diário. Para isso fomos “limpando” os acontecimentos da viagem original, deixando apenas aquilo que nos interessava, ao mesmo tempo em que íamos inventando personagens e pedaços de enredo totalmente ficcionais. Passada

esta etapa escrevemos um roteiro mesmo, de 90 páginas, com diálogos e tudo mais. Mas já neste roteiro deixamos arestas que não nos prendessem demais à página escrita. A maioria dos colegas de curso, por exemplo. Nem usamos aqueles que apareciam na viagem original (com exceção da Soraia, a atriz portuguesa, que mantivemos), nem tampouco nos aprofundamos muito nestas personagens no roteiro escrito. A ideia sempre foi moldar estas personagens coadjuvantes aos atores que viessem a interpretá-los. (BRAUN, 2017)

Os personagens coadjuvantes podem ajudar-nos a apreender os meandros em que uma suposta realidade se manifesta, complexificando um regime ficcional tradicional.

Primeiramente, Tatu (Esteban Feune de Colombi) representa a manifestação formal deste realismo, sendo ele um cineasta que, convivendo com as protagonistas e os demais personagens, passa a registrar diversas situações com uma câmera DV, presente diegeticamente. Ele funciona como uma espécie de alter-ego intertextual de Charly Braun,

como se atesta na cena em que entrega um DVD de presente à porteira do alojamento, Svetlana (Svetlana Murashova), alegando ser uma cópia de seu próprio filme. Na capa do DVD, lê-se Além da estrada (Por el camino, 2010), título do longa-metragem anterior de Braun, protagonizado pelo mesmo Esteban Fuente de Colombi.

O filme incorpora as imagens produzidas por Tatu, havendo uma diferença notável de definição entre as imagens da câmera "onisciente" e da câmera DV. Ao longo da projeção, alguns personagens são entrevistados por Tatu, em segmentos pontuais, refletindo sobre o ofício do ator, as motivações que as levam ao curso, e contando detalhes de suas vidas. Além disso, seus registros atravessaram diversas cenas, com a montagem fluidamente entrecortando entre dispositivos (câmera "invisível", câmera diegética).



O recurso da câmera diegética, conhecido como *found footage*, é comumente apropriado no cinema do gênero de horror, justamente pela potencialização do realismo que dialoga diretamente com o espectador. De acordo com Ana Maria Acker, as produções *found footage* são híbridas por tensionar nossa relação com mídia e aparelhos, retornando ao princípio básico da realização de cinema, uma relação humana com as máquinas.

Todos os filmes trazem essas questões fundantes à tela, mesmo os mais “transparentes”. O que as produções *found footage* acionam de novo nessa discussão é que o aparato parece se sobrepor ainda mais deliberadamente à ação humana nesses filmes. Tais obras não trazem um real do cotidiano mediado pelas tecnologias, mas sim simulam um hiper-real do dispositivo. (ACKER, 2015, p.14)

As aplicações mais comuns do *found footage* acontecem em obras fílmicas nas quais o dispositivo fílmico se justifica integralmente na diegese, sendo todas as imagens e sons “produzidos” pelos personagens, como em *A bruxa de Blair* (*The Blair witch project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), *[REC]* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) e *Atividade paranormal* (*Paranormal activity*, Oren Peli, 2009). Assim, o estudo do recurso narrativo geralmente pressupõe uma cisão entre a prática narrativa tradicional e o *found footage*, diferença esta sintetizada por Rodrigo Carreiro:

A câmera diegética demarca a principal diferença narrativa do subgênero [*found footage*] em relação à ficção tradicional, na qual os personagens não percebem a existência de dispositivos de registro de imagens e sons. Na tradição narrativa do cinema ficcional, este aparato costuma ter o dom da ubiquidade: o cineasta é capaz de narrar a progressão dramática do enredo a partir de múltiplos pontos de vista, tanto objetivos quanto subjetivos, de acordo com os desejos e necessidades da instância narradora. (CARREIRO, 2013, p.4)



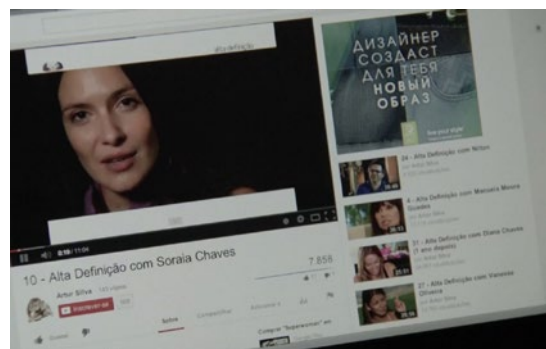
Vermelho russo alcança esta ubiquidade sem abrir mão da câmera diegética, que acaba complementando ideologicamente o naturalismo ambicionado pela autorrepresentação das personas reais que habitam o filme.

Persona

A segunda personagem notável para esta compreensão é a atriz portuguesa Soraia Chaves, única aluna do curso presente no texto original. O filme se apropria de sua persona pública, evidenciando seu status de celebridade. Em certo momento do filme, Martha e Manoella pesquisam seu nome na internet, encontrando imagens de suas capas de revista, aparições em tapetes vermelhos e um vídeo de uma entrevista na televisão portuguesa.

Aos 39:58 minutos de projeção, a atriz concede um depoimento a Tatu, em tom confessional, refletindo sobre o porquê de ter decidido viajar para fazer o curso, discutindo sua imagem de femme fatale construída no imaginário coletivo português. Sobre isto, na mesma entrevista para a ABRA, Braun declara:

Acho muito interessante o que a realidade traz para a ficção e vice versa. Tem muita coisa neste filme, coisas que elas dizem em cena, por exemplo, que nem eu sei se elas estavam dizendo de verdade ou se estavam na personagem. Há uma mistura muito, muito forte neste filme. A cena da entrevista com a Soraia Chaves é uma grande cena e ilustra perfeitamente isto. Eu não faço ideia se ela dizia a verdade ali ou se estava inventando em cima de uma realidade dela, mas inventando. Nunca saberei. (BRAUN, 2017)





A ambiguidade não se dá apenas pela hibridização de dispositivos, mas também a partir de certa liberdade na dramatização. A questão é que, por mais que se possa fabular sobre as dimensões em que o real se manifesta na performance destas personalidades reais, tratam-se todos de atores profissionais. Martha Nowill, Maria Manoella, Soraia Chaves, Vladimir Poglazov, Michel Melamed e Fernando Alves Pinto emprestam ao filme suas supostas personas, e atuam de acordo com orientações do diretor ou com entendimento prévio de contexto discursivo do projeto. Afirmar que haja uma “mistura muito, muito forte neste filme” ignora a abertura à improvisação que a ficção proporciona, como se um roteiro com arestas imprimisse “realidade” à performance de atores.

Fome documentária

Introduzindo seu ensaio *Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea*, Evaldo Mocarzel sintetiza a tendência em que o discurso de Charly Braun, relativo a *Vermelho russo*, se insere:

Nas duas últimas décadas, a sociedade do espetáculo contemporânea vem engendrando

uma nova modalidade de simulacro que procura imitar o “real”. Em meio à virtualidade do mundo em que vivemos, exacerbada pelas novas tecnologias digitais, o horizonte de expectativas que envolve a mídia de maneira geral tem fome documentária, e a hibridização do “real”, com a ficção propriamente dita, virou uma espécie de obsessão nas mais diferentes linguagens, ou até mesmo um modismo artístico contemporâneo. (MOCARZEL, 2014, p.1)

Dito isto, recorro de volta à figura de ambos os roteiristas, o diretor Charly Braun e a atriz Martha Nowill, para sintetizar em sua relação de criação a maneira como Vermelho russo se insere na categoria do mockumentary, termo utilizado para descrever “falso documentário”.

Martha, autora do texto original, contribui com sua parcela de verdade ao “documentário”, visto que pode ser entendida como autoridade no nível discursivo, afinal, está representando a si mesma. A câmera onisciente, que captura, além de cenas claramente dirigidas, interações autênticas das atrizes com

peças locais, já apresenta um projeto de decupagem remetente a um naturalismo. A inserção do diretor, através de seu alter-ego, como câmera presente, diegética e subjetiva, adequa-se à descrição de Gilles Deleuze, no âmbito das imagens-tempo, de narrativa como o “desenvolvimento de dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, [...] [que] deve se resolver numa identidade do tipo Eu = Eu: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê” (DELEUZE, 2009, p.180).

Assim, apesar dos atravessamentos com uma realidade concreta, pela veracidade do argumento original e pela autorrepresentação de membros envolvidos na trama, Vermelho russo se iguala aos filmes de horror em found footage, nos quais, apesar de momentos pontuais de real documentação, como em A bruxa de Blair, se apropriam desta linguagem para forjar um realismo, de modo a se aproximar do espectador de maneira mais visceral.

O que deve ser filmado é a

fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta num sentido quanto pela personagem real no outro [...] É sob essas condições de imagem-tempo que uma mesma transformação arrasta o cinema de ficção e o cinema de realidade, e confunde suas diferenças: no mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações. (Idem, 2009, p.187-188)

Com o advento e a democratização das tecnologias digitais, projetos como Vermelho russo permitem que as práticas se flexibilizem, abrindo caminho tanto para inovações formais quanto para outros níveis de dramatização, como a própria autoficção. É imprescindível, porém, que haja um entendimento dos âmbitos em que se adentra, pois a forma fílmica é muito delicada em suas implicações. A narrativa extrafílmica desenvolvida pelos realizadores, de certa forma, contradiz os procedimentos aplicados no interior da obra. Pode-se dizer que o debate sobre uma suposta mistura entre ficção e documentário demonstra-se obsoleto, pois acaba

priorizando questões alheias às subjetividades em ebulição na sociedade da informação. O próprio formato found footage tende, atualmente, ao ostracismo, já sintomático de uma época anterior, das handycams e não dos smartphones. É importante que, concomitantemente às experimentações formais, haja um norte discursivo coerente, em tempos de multiplicidade de formatos audiovisuais e banalização da gramática cinematográfica.

Bibliografia

ACKER, Ana Maria. O dispositivo no cinema de horror found footage. In: *Lumina*, v.9 n.1, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/BhFeSN>> Último acesso em 15 nov. 2017.

BRAUN, Charli; NOWILL, Martha. O processo criativo de Vermelho russo. ABRA - Associação Brasileira de Autores Roteiristas, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/gB2Bri>> Último acesso em 16 nov. 2017.

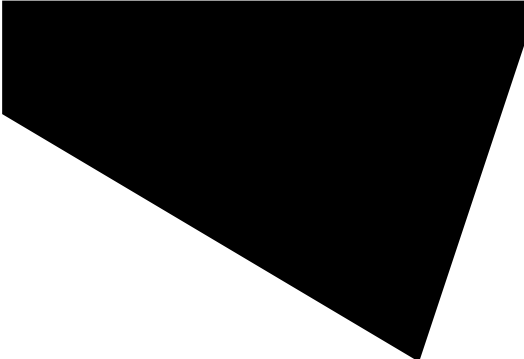
CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 12., 2013, Salvador. Anais... Salvador, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/SxoG15>> Último acesso em 16 nov. 2017.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

LEHNEMANN, Andrey. Vermelho russo é um dos grandes documentários de 2016. *ClicRBS*, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/bQx7tC>> Último acesso em 16 nov. 2017.

MOCARZEL, Eduardo. Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. In: *Sala Preta*, v.14 n.2, 2014. p.171-181. Disponível em: <<https://goo.gl/s2sq5b>>. Último acesso em 16 nov. 2017.

NOWILL, Martha. Esse russo está destruindo meu ego. *Revista Piauí*, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/HFCVm3>> Último acesso em 14 nov. 2017.



O amor conquistado no filme *Como Nossos Pais*: uma análise sobre a construção do mito da maternidade

Analu Favretto

Analu Favretto é graduanda em Cinema e Audiovisual na UFPEL

Introdução

Em todas as culturas e contextos sociais existem figuras que desempenham determinadas funções. Nas mídias, esses mesmos símbolos são representados tendo como base estereótipos e sua construção histórica. No caso da imagem da mãe, há inúmeros padrões e ideias sobre. No cinema, houve quem quisesse explorar através de um viés não caricato, caso de Ingmar Bergman em *Sonata de outono*, mas a grande maioria dos

filmes traz uma mãe que se sacrifica e é mártir em sua relação com filhos e família.

O ilusório dogma sobre um determinado instinto materno na mulher, que de forma inata tem sua função estabelecida e imutável, tem como maior expoente Rousseau e seu livro *Emílio*, lançado em 1762, onde novas ideias sobre a fundação da família surgem para fixar na mãe a base da mesma, assim como sua chance

de prosperar ou não. É na teoria *rousseauniana* que se edifica a desigualdade de gênero que perduraria pelos próximos dois séculos.

Rousseau realiza uma clara distinção entre o espaço público e o privado (doméstico). Aquele destinado aos homens e este, às mulheres. Trata-se da divisão sexual do trabalho que se iniciou, de acordo com esse filósofo, no momento em que surgiu a família. (SOUZA, p. 149).

É a partir dos anos 60 que teorias feministas surgem para a desmistificação da crença de que toda mulher necessita ser mãe. A filósofa Elisabeth Badinter publica o livro *Um amor conquistado - o mito do amor materno*, em 1980, pioneiro da discussão sobre o assunto. Influenciada por Simone de Beauvoir, Badinter realiza uma pesquisa extensa em que abrange os séculos XVIII, XIX e XX. Embora seu foco seja na sociedade francesa, é possível deslocar seus escritos para a maioria dos contextos sociais do mundo. Sua investigação se inicia nos vestígios de uma mãe que abandona os filhos para amas e se finda no discurso psicanalítico, que a torna a figura central da família.

Em termos de alegorias maternas

em filmes, temos exemplos dos mais variados tipos. A mãe que sofre pela morte prematura em *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodovar, 1999), a que projeta seus sonhos e frustrações em *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2011), a que se sacrifica em *Dançando no escuro* (Lars von Trier, 2000), a que tem sua rotina de dona de casa em *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975), entre outros. Na realidade, uma recente pesquisa feita em 2014 por Brent Lang pelo Centre for the Study of Women in Television and Film at San Diego State University revela que 58% dos personagens femininos são identificados pelos papéis de esposa ou mãe.

Há pouco, o filme brasileiro *Como nossos pais* (Lais Bodanzky, 2017) trouxe uma relação conflituosa entre mãe e filha, com uma constante quebra de padrões desempenhados pela matriarca. O filme todo acompanha a vida de Rosa (Maria Ribeiro) e suas vivências, seja com o marido, seja com irmão, pais ou filhas. E é nessa pluralidade de relações que aparentemente não sobra espaço para entendimento. A mãe de Rosa, Clarice (Clarisse Abujamra) é uma mulher forte e drástica, que não poupa verdades, aliás, o filme se desenvolve a partir de

uma revelação dela. E finaliza em um expurgo que só caberia a mãe realizar. No paralelo proposto pelo artigo, iremos examinar o papel de Clarice e Rosa, como mulheres, mães e figuras construídas através da história e da pressão social.

Há pouco, o filme brasileiro *Como nossos pais* trouxe uma relação conflituosa entre mãe e filha, com uma constante quebra de padrões desempenhados pela matriarca

A primeira mãe

Badinter em seu livro faz um apanhado histórico muito extenso, o que é crucial para entender de uma forma linear todo o processo que envolve a criação de uma figura tão dócil quanto a da mãe. De fato, talvez seja mais importante entender a transformação do que a criação. Os interesses mercantis de poder e intelectuais que estavam em jogo e os agentes para que essa mutação acontecesse.

Em primeiro lugar, a autora localiza a ausência do amor como valor social ou familiar. A mulher, quase sempre um dote, estaria

destinada ao matrimônio que correspondesse a posição de sua família. É apontado no livro que "a família do século XVII, embora diferente da medieval, ainda não é o que ele chama de família moderna, caracterizada pela ternura e a intimidade que ligam os pais aos filhos." (BADINTER, 1980, p. 52). Logo após, articula a posição cristã no processo, principalmente em Santo Agostinho, que afirma que logo que nasce a criança é do mal, carrega nela o peso do pecado original, portanto a mãe não deveria demonstrar ternura para a mesma, uma vez que ela nos distancia de Deus sendo a personificação da imperfeição humana.

É esse distanciamento que faz do século XVIII o mais frutuoso em abandono de crianças a amas-de-leite, "para os casais mais pobres da sociedade, o filho chega a ser uma ameaça à própria sobrevivência dos pais. Não lhes resta, portanto, outra escolha senão livrarem-se dele." (BADINTER, 1980, p. 73). A indiferença materna nesse caso também pode ser interpretada como uma maneira inconsciente de se defender do sofrimento "dada a taxa elevada de mortalidade infantil até fins do

século XVIII, se a mãe se apegasse intensamente a cada um de seus bebês, sem dúvida morreria de dor.” (BADINTER, 1980, p. 83).

Em *Como nossos pais*, Clarice não demonstra carinho pela filha, ao contrário. O filme começa com uma discussão entre as duas e leva à revelação de que Rosa não é filha de seu suposto pai. Ao decorrer, entendemos a relação da própria Rosa com as filhas como uma tentativa de não repetição de sua mãe. Gradualmente compreendemos a motivação de Clarice, em uma tentativa de reservar sua dor. Ela prefere distância à piedade.

A família

Após o lançamento de *Emílio* em 1762, os manuais de como a “boa mãe” deveria ser abundam. Essas publicações “impõem, à mulher, a obrigação de ser mãe antes de tudo, e engendram o mito que continuará bem vivo duzentos anos mais tarde: o do instinto materno, ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho.” (BADINTER, 1980, p. 144). Nesse período, outra mudança significativa para o deslocamento de significado de mãe é a mercantilização da criança. Ela não é mais o pecado ou o estorvo na vida dos pais, para o Estado ela se torna garantia

de mais mão de obra. “Em 1770 Diderot resume a nova ideologia nos seguintes termos: “Um Estado só é poderoso na medida em que é povoado... em que os braços que manufaturam e os que o defendem são mais numerosos.” (DIDEROT Apud BADINTER, 1980, p. 153)

Nesse período, outra mudança significativa para o deslocamento de significado de mãe é a mercantilização da criança.

A condição da mulher pouco se alterou no século XVIII, mesmo após a Revolução Francesa. Porém, há de pontuar que a felicidade começa a ser incorporada como objetivo no casamento e na construção da família. A junção de duas pessoas agora é observada como o caminho da felicidade, a união de dois corpos que se amam e tem seu ápice na procriação. É o nascimento da família moderna.

Como é das mulheres que depende todo o êxito da operação, elas se tornam, pela primeira vez, as interlocutoras privilegiadas dos homens. São, portanto, elevadas ao nível de

“responsáveis pela nação”, porque, de um lado, a sociedade precisa delas e lhes diz isso e, de outro, quer-se reconduzi-las às suas responsabilidades maternas. Tornam-se, ao mesmo tempo, objeto de uma súplica e de uma acusação. (BADINTER, 1980, p. 180)

No filme, o casamento de Clarice e Homero (Jorge Mautner) é o retrato do falho. Homero é um homem problemático, desprendido de responsabilidades e aparentemente divertido. A união finda por Clarice não aguentar a instabilidade do marido, que já estava em outro relacionamento antes mesmo deste acabar. Já o casamento de Rosa com Dado (Paulo Vilhena) parece novamente uma tentativa de não repetição dos pais; ambos tentam se entender o tempo todo. Porém, como observado na maioria dos casais, Rosa sente-se incompleta por ter largado sua profissão dos sonhos para cuidar das filhas. A repetição de submissão é a mesma, o que muda é a direção que seguirá o relacionamento.

A natureza

Ainda no século XVIII, intelectuais começam a observar o cotidiano de fêmeas selvagens, bárbaras e todas do reino animal. Para eles,

o modo com que elas lidavam com a tarefa de ser mãe era um modelo a ser seguido, pois elas obedeciam à natureza, não se afastando de suas crias até que as mesmas fossem desmamadas. “Por mais que se condene o luxo depravador, prevalece o fato de que, quanto mais rica e culta é uma nação, mais as mães renunciam à sua condição materna. Sem dúvida as fêmeas dos animais eram melhores modelos, pois não se temia que evoluíssem ou sofressem os efeitos perniciosos da cultura.” (BADINTER, 1980, p. 185).

É nesse paralelo entre Estado e essência que foi recomendado que as mulheres seguissem seus instintos conforme as leis da natureza. Todavia, a autora pontua insistentemente os exemplos absurdos usados por médicos e pensadores. No início do século XX chegou-se a comparar a mulher a um galináceo.

Num livro de vulgarização sobre a higiene infantil, o doutor J. Gérard julga que será melhor compreendido pelas mães valendo-se do exemplo da galinha: “Quando põe um ovo, a galinha não tem a pretensão de ser mãe por tão pouco. Botar um ovo não é nada.. mas onde começa o mérito da galinha, é quando ela choca com consciência, privando-se

de sua querida liberdade.. numa palavra, é quando desempenha seus deveres de mãe que ela faz jus realmente a esse título” (BADINTER, 1980, p. 188)

Amparados pelo argumento de desnaturação da mulher, intelectuais reforçam a ideia do bom selvagem, aquele que não renuncia a natureza, que está sempre pronto para lutar pela sua família. Embora o discurso colonialista exalte características naturais desses povos, principalmente da América Latina, eles não deixam de ser desprezados e considerados não-civilizados.

Nesse caso, é reiterado o quanto a mulher não deve procurar o conhecimento, deve se reter aos cuidados dos filhos, ligando-se a eles, tudo que foge disso é dispensável. Clarice é uma mulher que estudou, é forte, aos olhos da sociedade é uma ameaça. Naturalmente seu lugar seria em casa, docilmente cuidando das crias. É em uma viagem para um congresso de sociologia em Cuba que conhece o pai biológico de Rosa. Ela se autodenomina uma militante da educação. Ora, há maior renuncia a natureza que uma mulher que luta?

A nova mãe

Seja por interesse na ascensão social ou na promessa de um apego maior de seu marido, a mulher do século XIX aceitou rapidamente o papel de boa mãe. Essa nova entidade vive ansiosa e preocupada com seu bebê; é durante esse período que a *persona* do médico da família se instaura, criando um laço com a mesma. Devota, não há hora do dia que não esteja disposta a amamentar e cuidar de seu filho. “É, portanto, um novo modo de vida que aparece no final do século XVIII e que se desenvolverá no curso do século XIX. Voltada para “o interior”, a “intimidade” que conserva bem cálidos os laços afetivos familiares, a família moderna se recentra em torno da mãe, que adquire uma importância que jamais tivera.” (BADINTER, 1980, p. 212)

De maneira geral as mulheres burguesas foram as primeiras a retomar os filhos aos cuidados maternos. É chamada de “rainha do lar” e detém o poder sobre a prole e a casa. A mulher deixa de ser comparada a Eva e ao pecado para começar a ser comparada com a Virgem Maria, que tudo fez por seu filho.

A mãe moderna passa mais tempo com seu filho, muito mais tempo do que passou com sua própria mãe. É esse tempo entre as duas gerações que tornam as diferenças tão gritantes. No drama de Bodanzky, Rosa lê para suas filhas todas as noites, leva-as para a escola e anda de bicicleta com elas; aparentemente há um esforço de se fazer presente. Em uma discussão com Clarice, Rosa lembra à mãe que era reprimida durante sua infância. Cita um episódio em específico em que Clarice abaixava o som da televisão toda vez que passava propagandas que ela gostava de assistir, afirmando que era para a filha não virar consumista.

A mãe moderna passa mais tempo com seu filho, muito mais tempo do que passou com sua própria mãe

O êxito da culpa e as punições

Após ser responsabilizada pelos cuidados dos primeiros anos, pela higiene, carinho e educação, o século XX chega para culpar a mãe pelos traumas inconscientes do filho. "Assim fazem Rousseau e Freud, que elaboraram

ambos uma imagem da mulher singularmente semelhante, com 150 anos a separá-los: sublinham o senso da dedicação e do sacrifício que caracteriza, segundo eles, a mulher "normal". (BADINTER, 1980, pp. 237)

É o momento que a palavra punição começa a ser incorporada no processo. Há quem dissesse que as que se recusassem a praticar os cuidados de boa mãe sofreriam de tuberculose, câncer e loucura. É a enfermidade que Clarice quer tanto esconder da sua família, desenvolvida pelo uso constante de cigarros; ela não para com o hábito nem depois do diagnóstico. Rosa não tem recompensas por ser, aparentemente, uma mãe melhor que a sua foi. Ela é traída pelo marido, sua vida profissional é um fracasso e com a doença de sua mãe. Para Rosa sobram os castigos.

A traição no filme é marcada como sinal da crise do relacionamento. Dado a nega todas as vezes que Rosa implora pela verdade. Em certo momento, quando o celular de Dado sinaliza que uma nova mensagem foi recebida, é ela quem vê o que está escrito e anexado como imagens. Tudo se confirma. Para isso também há a culpabilidade na mulher. No livro

a autora cita Dupanloup que diz que “se o pai não volta para casa depois do trabalho e de suas ocupações, é porque a mulher não lhe sabe proporcionar um lar aconchegante e filhos bem-comportados.” (Apud BADINTER, 1980, p. 277).

O pai

O gancho para a trama se desenvolver é a descoberta de que Rosa não é filha do homem que sempre achou que fosse seu pai. É filha de um caso que Clarice teve durante um congresso de sociologia em Cuba. O pai biológico é o deputado Roberto Nathan (Herson Capri). A tríade parental é complexa. Dado, o marido egocêntrico, Homero o pai de criação irresponsável e Roberto, que no primeiro encontro com Rosa já decreta que não poderia demonstrar um afeto que não aprendeu a sentir.

Em 1927, Alain dedicou-se ao problema dos sentimentos familiares, e procurou demonstrar (!) a distinção necessária dos papéis parentais. Para isso, procedeu primeiro à análise da “natureza” dos dois sexos, única forma de nos fazer compreender “as potencialidades e as aptidões de um e de outro”. “Pela estrutura e pelas funções biológicas, o papel do macho é evidentemente dar

continuidade a esse trabalho de destruição, de conquista, de organização, sem o qual a nossa existência logo se tornaria impossível; caçar, pescar, empreender, construir, transportar, é o trabalho do homem.” (BADINTER, 1980, pp. 282)

Entretanto, a moral de Rosa é questionada pelo envolvimento com uma quarta figura paterna que surge no filme. Pedro (Felipe Rocha) é o pai de uma das colegas de escola com quem Rosa se envolve emocionalmente. Porém, sua relação é muito mais emocional que carnal, ela procura por algo novo, algo que a faça sentir e a renove. É a premissa do laço criado; acordar Rosa para mudanças. Em um diálogo do longa, Pedro a questiona sobre o que ela quer. Ela responde que é uma pergunta difícil, mas termina falando que deseja um “cara presente” em sua vida. É a presença que não se fez na vida de Rosa, nem por seus pais, nem por seu marido.

É ele quem “diz”, “canta”, “conta”, “explica”. Dá as razões dos seus atos e, com isso, transmite a lei moral universal. Em contrapartida, a maternagem e a carícia lhes são formalmente proibidas, sob pena de perder a afeição e o respeito

dos filhos. O amor paterno tem, portanto, a particularidade de só ser concebido e realizado à distância. (BADINTER, 1980, pp. 320)

É essa ausência sem responsabilidade que se instaura no imaginário como figura do pai. Enquanto a mãe deve ser capaz de cessar toda e qualquer carência, insegurança e se firmar

e as frustrações oriundas dessa incapacidade. Ele cita a natureza também, “a passividade, diz Freud, passa então a predominar. Como se o modelo cultural não tivesse nenhuma influência específica sobre o comportamento da menina.” (FREUD Apud BADINTER, 1980, pp. 302).

A inabilidade de sentir prazer e ser saciada da mulher também é usada para comprovar suas teorias. Ele sublinha a posição passiva da mulher no sexo e como para o macho o ato é essencial. No filme, durante uma sessão da terapia em que Rosa e Dado estão passando para auxiliar o relacionamento, o

marido reclama da falta de sexo. Dado afirma que sem sexo não há casamento. Rosa então responde que para ter tesão é preciso que o “cara tenha sido legal o dia inteiro e ter a ajudado nas tarefas do dia-a-dia”. São essas pulsões sexuais que são negadas para a mulher como algo natural.

Enquanto um número considerável de mulheres buscava pela igualdade, reclamavam sobre a divisão de tarefas, a psicanálise reiterou a distinção de papéis

A inabilidade de sentir prazer e ser saciada da mulher também é usada para comprovar suas teorias. Ele sublinha a posição passiva da mulher no sexo e como para o macho o ato é essencial

como exemplo de ternura, principalmente para a filha, que deve seguir esses mesmos princípios quando ser mãe.

A inveja

É no século XX que se cria a teoria mais prejudicial à imagem da mulher. Freud disserta sobre a inveja do pênis, sobre o masoquismo feminino, a passividade e o devotamento para o marido. Toda sua tese tem como princípio a vontade da mulher em ser um homem

existentes; a mãe é a ternura, o pai a autoridade e a lei. É possível concluir a importância para a construção de uma imagem de boa-mãe que teve a psicanálise. Uma definição perigosa e que viria a ser distorcida em diversos setores. Freud afirma que somente uma mulher que pudesse sofrer com alegria poderia ser boa.

O feminismo na questão

Em *Como nossos pais* há uma personagem que personifica a geração atual, desprendida de conceitos e rótulos, Caru (Antonia Boudouin), é a irmã de Rosa por parte paterna que não poupa críticas ao atual estado em que se encontra. Em uma cena, Caru indaga se Rosa acha que o modelo de família patriarcal e careta em que ela estava vivendo não precisava mudar. Ela encoraja. É preciso fazer diferente. Nesse molde de ruptura que o feminismo dos anos 60 subverte a questão de ser mãe.

Encorajando as mulheres a serem e a fazerem o que se julgava anormal, as feministas lançaram os germes de uma situação objetivamente revolucionária. A contradição entre os desejos femininos e os valores dominantes não pode deixar de engendrar novas condutas, talvez mais perturbadoras para a sociedade

do que qualquer mudança econômica que se produza. (BADINTER, 1980, pp. 331)

O *plot* da trama parte do que Caru propõe quando deixa para a irmã uma reportagem que aborda o tema de amores poligâmicos. Em um diálogo pós-leitura do texto, Rosa encontra com Pedro e desabafa sobre a desigualdade de gênero. Ela sente-se revoltada, fala que Dado a acha furiosa. É o estado natural que nos fizeram acreditar, a mulher que reclama é histérica, é brava, merece ser domesticada. Merece ser possuída pelo macho que a vai tornar dócil, quando ela estiver passando por isso, ela vai estar pronta para ser mãe.

Kate Millett foi uma das teóricas que elaborou teses refutando o que a psicanálise defendia. Ela aponta como principal erro de Freud o não reconhecimento de uma hipótese social que cria padrões e hierarquias. Ela questiona o conceito de "inferioridade" que ele cunha baseado em experiências anatômicas dos sexos. Disserta também sobre perguntas nunca respondidas, como por exemplo, o sentido da frustração em não ter um pênis, se a menina poderia considerar seu corpo norma e

o membro como excrescência antiestética. “Como então não concluir pelo subjetivismo de Freud, por um “preconceito de supremacia masculina bastante claro”. (MILLETT Apud BADINTER, 1980, p. 332).

Sobre o masoquismo que Freud insiste que é parte da natureza e que toda mulher deve aceitar o fato de que sofrimento a torna melhor, Millett questiona o fato de que hoje em dia as mulheres estão optando por meios de sentir menos dor, como no parto, “não é isto uma prova de que a dor lhes repugna tanto quanto à outra metade da humanidade?” (MILLETT Apud BADINTER, 1980, pp. 334). Porém, muitos desses conceitos continuam sendo usados para ilustrar uma tentativa de distanciamento da mulher de funções importantes e reforçar o poder masculino na nossa sociedade.

Conclusão

Tendo realizado a leitura do livro de Badinter, não é difícil de visualizar o processo de construção do mito da maternidade. Desde o abandono dos filhos no início do século XVIII, o impacto dos escritos de Rousseau, a mercantilização da criança, a criação da família moderna durante o século XIX e

a contribuição da psicanálise no século XX. Tudo que seguiu em 300 anos para a transformação da mulher na figura responsável pelo progresso do lar e assegurou para o pai uma posição confortável.

Em paralelo com o longa *Como nossos pais*, foi nítida a presença desse molde patriarcal de relação. Dado configura o pai que trai e reclama por ter deixado de ir ao futebol, Homero é o pai irresponsável que não consegue trabalhar e troca de esposas conforme seu humor e Roberto é a figura que nem pretende estar envolvido na vida de uma filha que acabou de surgir. Eles não pagam por isso, eles não são culpabilizados em nenhum momento. Diferente das mulheres do filme, Clarice paga pela relação áspera que teve a vida toda com a filha Rosa, que por sua vez desiste do trabalho de seus sonhos para cuidar das filhas.

A maternidade sempre está correlacionada com obrigações e sacrifícios da mulher. Vimos isso na história do Cristianismo; na escultura pela imagem de Pietá, de Michelangelo; no cinema em *Precisamos falar sobre o Kevin* (Lynne Ramsay, 2011) e recentemente em *Lady Bird - Hora de voar* (Greta Gerwig, 2018) e na literatura de Gabriel Garcia

Márquez em *Cem anos de solidão*, com a personagem Úrsula. O que ajuda a intensificar o significado de mãe criado historicamente e de forma não natural.

Recentemente, durante uma master class no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro a diretora Lais Bodanzky falou sobre a realização do filme. Em sua fala ela deixa explícito que seu intuito era tocar um determinado nicho, pontuado por ela como pessoas de sua geração, mais especificamente mulheres, que estão descobrindo novas formas de ver o amor. Como Rosa, que termina o filme escrevendo sobre relações não-monogâmicas. É preciso que a mulher se permita, se realize, se perdoe.

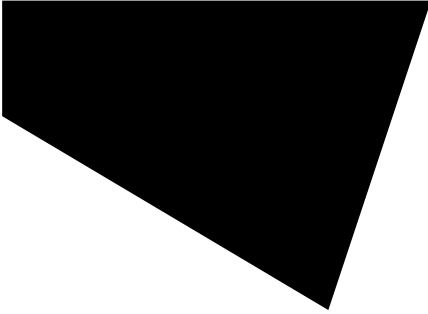
Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escape ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional". (BADINTER, 1980, p. 365)

Referências bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: o mito do amor materno; tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LANG, Brent. Study Finds Fewer Leads Roles for Women in Hollywood. Disponível em: <http://variety.com/2015/film/news/women-lead-roles-in-movies-study-hunger-games-gone-girl-1201429016/>. Acesso em: fevereiro, 2018.

SOUZA, Cristiane Aquino. A desigualdade de gênero no pensamento de Rousseau. In: *Novos Estudos Jurídicos*, v20, n1, 2015. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/nej/article/view/7198>. Acesso em: fevereiro, 2018.



A contemporaneidade na profanação do dispositivo: Netflix em Cannes e a parcela de cinema de cada um

Humberto Schumacher

Humberto Schumacher é formado em cinema e audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas

Introdução

Entre os dias 17 e 28 de maio de 2017 ocorreu na França a 70ª edição do Festival de Cannes, onde foram selecionados para a edição dois filmes produzidos pela Netflix, empresa norte-americana de streaming: “The Meyerowitz stories”, dirigido por Noah Baumbach, e “Okja”, dirigido pelo coreano Joon-ho Bong. Segundo o jornal Folha de São Paulo, o diretor do festival Thierry Fremaux disse

que acreditava que a Netflix iria providenciar algum tipo de lançamento para os dois filmes em salas de cinema, contudo, os filmes foram lançados no festival e seguiram diretamente para a plataforma de streaming. O Festival declarou que deseja reiterar seu apoio ao modelo tradicional de exibição nos cinemas na França e no mundo, e que a partir do ano que vem suas regras irão afirmar explicitamente que qualquer filme inscrito para competir terá que se

comprometer a ser distribuído em cinemas franceses (GENESTRETI, 2017).

Assim, frente à empresa que produz conteúdo para computadores e celulares, o Festival de Cinema mais prestigiado do mundo altera suas regras, obrigando a partir de sua próxima edição que os filmes selecionados sejam exibidos dentro da sala de cinema.

Para a Netflix: O dispositivo cinematográfico

O conceito de dispositivo surge com Michael Foucault em meados de 1970. Embora ele nunca tenha elaborado uma definição específica, a ideia de dispositivo sempre esteve nas margens de sua obra, em entrevistas ou palestras. O tema foi desenvolvido e abordado em muitos aspectos por outros filósofos e teóricos de diversas áreas - Deleuze, Agamben, Aumont - visto que Foucault aproximou-se da definição em uma entrevista de 1977:

um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas,

morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo (FOUCAULT, 1977 apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Logo, o dispositivo é o que emana dessa rede que interliga os itens presentes no universo social e possui um impacto muito claro: como Agamben define, o dispositivo se trata de qualquer coisa que possa de alguma forma capturar, orientar, determinar, modelar, controlar os gestos, as condutas, opiniões, e os discursos. Não se trata somente de escolas, prisões, fábricas, medidas jurídicas e organizações que possuem de alguma forma conexão com o poder, mas também se trata da linguagem, da agricultura, do cigarro, dos telefones celulares, da caneta (AGAMBEN, 2009, p. 40). Incluindo o Cinema. Para Aumont, este dispositivo estaria “baseado nas imagens projetadas de tamanho variável, mas frequentemente muito grande, vistas ao mesmo tempo por determinado número de espectadores, em um lugar especialmente destinado a essa apresentação” (AUMONT, 2007, p.17). As pessoas se portam de uma mesma maneira, dentro de

um local escuro, onde os aparatos técnicos de imagem e som são amplamente mais poderosos que os espectadores que adentram numa sala de cinema. Isso vem ao encontro do que Agamben estabelece como característica do dispositivo, já que “os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis” (AGAMBEN, 2009, p. 46), e “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir um sujeito” (ibid. p. 38). Então, o dispositivo encontra-se como uma estratégia, uma tática, uma resposta a uma urgência de algum tempo histórico, que pretende dominar e produzir um sujeito por meio de subjetivações. André Parente, no livro Estéticas do digital - Cinema e Tecnologia planifica o dispositivo cinematográfico em 3 aspectos:

O cinema faz convergir três dimensões diferentes em seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano (os anglo-saxões até hoje usam o termo “movietheatre” para designar esta sala), a tecnologia de captação/projeção, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX, e, finalmente,

a forma narrativa (estética ou discurso da transparência) que os filmes do início do século XX adotaram, em particular o cinema de Hollywood, influenciados pela vontade de viajar sem se deslocar, desejo que emerge com força ao longo do século XIX nos dispositivos de projeção de fantasmagorias, nos dispositivos imersivos, em particular os panoramas e a fotografia estereoscópica (PARENTE, 2007, p.4).

Com os três alicerces - captação/projeção, forma narrativa do filme e sala de cinema -, o dispositivo trabalha usando cada um deles para a criação de um corpo dócil, lançando subjetivações e criando outros sujeitos.

Para Cannes: A contemporaneidade

O contemporâneo é a crítica do moderno. Para Agamben, as primeiras discussões acerca do conceito já definem suas características: “as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente” (AGAMBEN, 2009, p.58). O autor desenvolve aspectos do tema citando de poetas italianos a Nietzsche, ilustrando pontos do contemporâneo: o anacronismo e o inatual. “A contemporaneidade,

portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (ibid., p. 59). Sendo o contemporâneo um estado de consciência do tempo, uma visão - às vezes não muito clara -, uma afirmação da existência do passado, presente e futuro, é excepcionalmente necessário que se discuta, e se entenda, a existência da contemporaneidade para entender os problemas de dispositivos, já que “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (ibid., p.62).

Os dispositivos possuem outro aspecto que a contemporaneidade pode denotar: os dispositivos não foram criados por acaso, mas caíram no processo de “hominização”; são eles que nos tornam “humanos” e conferem autenticidade a essa visão; além disso, a raiz de todo dispositivo deve conter, de certo modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade (ibid., p.44). Se a contemporaneidade não é estar plenamente presente no tempo atual, vale aqui a inserção do

termo ‘fetiche’: proveniente do latim *facticius* (artificial, fictício), significa algo a que se confere poderes sobrenaturais e se presta culto. Uma vez que os

Sendo o contemporâneo um estado de consciência do tempo, uma visão - às vezes não muito clara -, uma afirmação da existência do passado, presente e futuro, é excepcionalmente necessário que se discuta, e se entenda, a existência da contemporaneidade

dispositivos são manifestações autênticas de desejos humanos - como a felicidade e a manutenção do status quo de homo sapiens - é extremamente fácil que os mesmos sejam fetichizados, se faltar ao sujeito uma visão contemporânea sobre o dispositivo. O sujeito, ao estar ligado somente ao tempo presente, se conecta ao dispositivo mais pela sua forma do que pelo conteúdo.

Cannes vs Netflix ou Netflix vs Cannes?

Se o Festival de Cannes aceitar

somente filmes exibidos em salas de cinema, seria a postura do festival não-contemporânea? Ora, Cannes sabe a ameaça que as plataformas de *video-on-demand* (VOD, vídeo sob demanda) representam para o dispositivo: uma vez que empresas como a Netflix produzem filmes e decidem por não exibi-los em salas de cinema. Cannes premia cinematografias do mundo inteiro há décadas, conhece o dispositivo, contribui e impacta na evolução do Cinema, mas ao forçar que filmes sejam exibidos em sala de cinema para que estejam qualificados para o festival seria essa postura um fetiche? É a sala de cinema que confere a autenticidade de um filme, e difere-o de outras manifestações audiovisuais?

A Netflix parece não se importar com isso. E aqui reside outro aspecto do problema: o Cinema se estabeleceu como arte, por causa deste dispositivo. O que Cannes ou a Netflix representam é puramente proveniente da subjetividade causada pelo dispositivo cinematográfico ao longo dos anos. Se a sala de cinema não existisse, o sujeito diretor do festival, e o sujeito CEO da Netflix não estariam no

ramo, ou exercendo as funções que possuem na indústria. As duas instituições não teriam importância alguma, pois foi somente com a formação de sujeitos causada pelo dispositivo que o cinema encontrou seu lugar em meio às artes. A consolidação da manifestação artística do cinema está intimamente relacionada aos processos de subjetivação que são exercidas pelo dispositivo, ou seja, processos que resultam na criação de mais filmes, de mais festivais e de mais plataformas de streaming. Quando a indústria (nesse caso, principalmente, exibidores franceses) reclama para si a necessidade de ter os filmes na sala de cinema, há inicialmente um motivo estritamente mercadológico: visam lucro. Mas e quando um festival de cinema septuagenário o faz? Ele deseja proteger o dispositivo, tão caro a arte cinematográfica, ou simplesmente o fetichiza?

A profanação

De acordo com o direito romano, sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses. Como tais, eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas, nem penhoradas, cedidas ao uso fruto ou gravadas em servidão. Sacrílego era todo

ato que violasse ou transgredisse esta especial indisponibilidade que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (e então eram chamadas propriamente de “sagradas”) ou inferiores (nesta caso, chamavam-se simplesmente “religiosas”). E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens (AGAMBEN, 2009, p. 44).

Assim como o dispositivo, a existência milenar da profanação; para Agamben, trata-se daquilo que subtrai coisas, e as transfere para uma esfera separada. Pois bem, voltemos à planificação proposta por Parente do dispositivo cinematográfico: Captação/projeção, sala de cinema e forma narrativa (PARENTE, op. cit.).

A intersecção

Essencialmente a complexidade da questão Cannes-Netflix se baseia nesses três aspectos, uma vez que os três compõem o dispositivo cinematográfico. A forma narrativa - o discurso da transparência - está presente nos filmes escolhidos por Cannes, e no que a Netflix produz, se apresenta como um denominador

comum ao problema. A questão torna-se mais complexa quando analisamos o aspecto da sala de cinema: é impensável para a Netflix, e agora Cannes compele seus filmes até ela. Mais problemático ainda é o retorno à gênese do dispositivo: a tecnologia de captação/projeção, que aqui evolui para a questão da projeção. Desde muito cedo o aparato que capta as imagens não é o mesmo que as projeta, uma vez que os setores de distribuição dos estúdios iniciaram a fazer cópias das películas para exibi-las (leia projetá-las) em mais e mais salas de cinemas. Mesmo com o advento das tecnologias digitais, o ato de projetar imagens seguiu sólido dentro do dispositivo, certo que o ato da projeção contribui aos aspectos fenomenológicos e de subjetivação. Cannes não produz filmes, mas constitui elementos do dispositivo - captação/projeção, sala de cinema - e celebra outros - forma narrativa - . Já a Netflix situa-se de forma problemática na questão, uma vez que produz a forma narrativa (e essa foi agora celebrada por Cannes), mas não permeia os outros aspectos presentes no dispositivo, como a projeção e a sala de cinema. Essa intersecção entre as duas

instituições geram um polígono complexo: elas se repelem em algumas arestas, e se cruzam em outras, formando uma nova linha excepcionalmente tênue, já que a obra fílmica existe de alguma forma nas duas organizações. O conteúdo fílmico existe, e existirá, mas e a forma?

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porquê, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59).

A contemporaneidade é necessária para a construção de um panorama claro, para que se analise com facilidade os aspectos e problemas de dispositivos. Com ela se possui a consciência da obscuridade dos problemas de nosso tempo, pois "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro." (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Este trabalho não busca respostas para os problemas aqui expostos, mas sim uma clareza na disposição destes.

Ao passo que a Netflix profana o dispositivo cinematográfico, retirando o filme de dentro da sala de cinema, ela ainda assim possui uma relação de intersecção com o Festival

Desde muito cedo o aparato que capta as imagens não é o mesmo que as projeta, uma vez que os setores de distribuição dos estúdios iniciaram a fazer cópias das películas para exibí-las (leia projetá-las) em mais e mais salas de cinemas

Considerações finais

Sendo a obra fílmica o ponto de intersecção do 70º Festival de Cinema de Cannes e da gigante do streaming Netflix, é necessária uma visão contemporânea sobre a questão, visto que se estivermos muito presos ao nosso próprio tempo histórico, e ligados estritamente aos dispositivos, a fetichização se tornará inevitável.

de Cannes, e qualquer outra instituição ao redor do cinema, pela excelência da obra fílmica (forma narrativa) reconhecida pelo próprio festival. Ela trata da manutenção da linguagem, do conteúdo. Renega aspectos do dispositivo e eleva outros. Ora, o dispositivo cinematográfico é, numa visão prática, a somatória da forma (captação/projeção, sala de cinema) e do conteúdo (obras fílmicas que causam subjetivação e formam sujeito), quando essa discussão se resume à forma - a sala de cinema - corre-se, arriscadamente, o perigo do fetiche. Pois a forma e o conteúdo são indissociáveis, uma vez que se o dispositivo cinematográfico fosse disposto de outra maneira, o cinema não teria a aparência que possui, ou a experiência que o é. Portanto, trata-se de uma discussão sobre o futuro do cinema como arte, e o que acontece internamente, é uma batalha pela alma do dispositivo.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 2007.

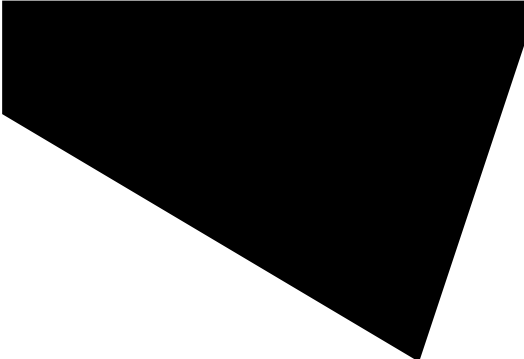
GENESTRETI, Guilherme. FOLHA DE S. PAULO. Cannes diz que Netflix não voltará a festival sem filmes lançados no cinema. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1882795-cannes-diz-que-netflix-nao-voltara-a-festival-sem-filmes-lancados-no-cinema.shtml>> Último acesso em: 20 jun. 2017.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In. PENAFRIA, Manuela. (org). Estéticas do Digital - cinema e tecnologia. Covilhã: Labcom, 2007.

Filmografia

OKJA. Joon-hoboog. Coréia do Sul, 2017, digital.

THE MEYEROWITZ STORIES. NoahBaumbach. Estados Unidos, 2017, digital.



Do gênero à espiritualidade do tempo: notas sobre *A ghost story*

Maurício Vassali

Maurício Vassali é graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas

Desde um primeiro contato com qualquer tipo de estudo que se debruce sobre a linguagem cinematográfica, a análise do tempo e seu cruzamento com a arte do cinema é uma questão imediatamente suscitada. Seja a partir da montagem e sua facilidade em fazer estender ou comprimir o tempo narrativo, seja numa percepção mais subjetiva do segundo que carrega os vinte e quatro quadros, o tempo

permeia o audiovisual e tem sobre ele inquestionável poder. Difícil, assim, que reflexões teóricas sobre o cinema, ainda que sem relação direta ao tempo, não acabem esbarrando em algum pensamento que a ele faça alusão. Optar por estudar uma obra fílmica a partir deste critério, portanto, pode carregar certo teor de obviedade e, aqui, se assume tal risco.

Não que *A ghost story* (David Lowery, 2017) se construa apenas nesta

perspectiva, há outras camadas exploradas pela narrativa e, provavelmente, o olhar sobre o tempo não é sua intenção primeira. O existencialismo, o espiritismo e suas variáveis são forças que movem o filme do americano David Lowery. Nele, C (Casey Affleck) e sua noiva R (Rooney Mara) vivem uma relação de afetos e vazios no interior estadunidense. Após um acidente de carro, o fantasma de C permanece na casa onde vivia a observar sua viúva. Mesmo com a eventual partida desta última e a destruição da própria casa, o protagonista persiste no local enquanto o longa cria loopings temporais que levam C e o público a uma jornada de indagações silenciosas.

Pós-terror?

Partindo de uma citação de Virginia Woolf – precisamente a primeira sentença de *Uma casa assombrada* – o filme de fato encontra certo amparo no conto da autora inglesa. Em ambos, a presença de fantasmas na casa não se apresenta de maneira necessariamente assustadora e sim como uma condição do ser. Não à toa, *A ghost story* é um dos títulos base para o controverso artigo de Steve

Rose (2017), no qual ele cataloga certo movimento recente do cinema como “pós-terror”. São categorizados desta forma pelo jornalista aqueles trabalhos de menor orçamento que, ao visitar o gênero, revisam certas regras. Atmosfera, linguagem e, muitas vezes, uma dose considerável de existencialismo são antepostos em detrimento de uma narrativa mais esmiuçada e recursos como jumpscars.

O artigo, claro, foi problematizado por diversos críticos, cinéfilos e realizadores. Não é novidade que o cinema de horror possibilite movimentos mais intimistas, estudos psicológicos e/ou que se pautem mais na sugestão do que na exposição. Basta resgatar nomes como Polanski, Lynch, Zulawski e tantos outros para perceber que *A bruxa* (Robert Eggers, 2015) ou *Ao cair da noite* (Trey Edward Shults, 2017) não inauguram uma categoria, mas sim surgem da flexibilidade permitida pelo próprio gênero ao qual fazem menção. Contudo, é natural que, ao observar a recorrência de produções com predileções estilísticas semelhantes, se tente agrupá-las na tentativa de melhor compreender tal fenômeno.

O fato é que, como no conto de Virginia Woolf, Lowery faz uso da iconografia do gênero sem, no entanto, realizar um filme de horror propriamente. A sugestão no título não é enganosa: estão presentes na narrativa os estalos estranhos na casa, barulhos assustadores que cortam o silêncio da noite e objetos que se movem aparentemente sob força sobrenatural. É um caso inegável de poltergeist. Não bastasse, ainda há a presença de um fantasma invisível aos demais personagens. Ele não

Como no conto de Virginia Woolf, Lowery faz uso da iconografia do gênero sem, no entanto, realizar um filme de horror propriamente

só é motor dos fenômenos antes descritos como também o protagonista da obra. Este espectro, porém, se aproxima a princípio muito mais do risível do que do intimidante. Não se trata de uma figura pálida ou coberta de sangue e sim de um corpo cuja natureza é completamente escondida por um lençol branco com dois furos na região dos olhos, retomando a mais básica e infantil representação da forma do fantasma.

Gasparzinho

Logo quando o espírito de C deixa o necrotério coberto pelo extenso pano branco, tal visual causa estranhamento no espectador; aos poucos, contudo, tal escolha começa a fazer sentido dentro de um referencial cinematográfico. Como outras apostas estéticas feitas por Lowery, a presença desta figura faz conexão com trabalhos do cinema contemporâneo. A ideia de um elemento estranho com design que em princípio evoca o ridículo já foi e continua sendo

aplicada a narrativas que tentam abordar certa espiritualidade. Se *Luz depois das trevas* (Carlos Reygadas, 2012) apresenta o demônio em um cartoon chapado e vermelho neon, a figura de um pacífico gorila de olhos vermelhos

indica um ponto de conexão com outro plano em *Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010), influência assumida de David Lowery, em entrevista ao jornalista Clayton Dillard para a revista *Slant Magazine*. Claro que há uma diferença entre os dois trabalhos citados e o objeto aqui analisado. Em ambos os filmes, as entidades tem aparições esporádicas e em *A ghost story*

trata-se do personagem principal. Para permanecer conectado à narrativa, o espectador precisa de alguma forma aceitá-lo.

Mas não somente de referências se justificam as vestimentas do fantasma de C. Além de oferecer certo padrão - há outros fantasmas que ele encontra em sua jornada vestidos da mesma forma -, o longo lençol que o cobre parece evidenciar a sua condição limitada. Não há uma evocação de mistério, o espectador já foi apresentado ao personagem que agora vagueia em outro plano. Há, no entanto, uma demonstração palpável da sua passividade. À parte os momentos precisos em que acaba provocando fenômenos ao seu redor, ao protagonista cabe apenas assistir às mudanças no espaço conforme a atuação do tempo. As duas aberturas na região dos olhos, assim, tornam claro seu estado de plateia da própria vida sem ele, o que vem após e o que veio antes. Sua existência se encerra na observação.

Tempo, memória, espírito

O ato de observar suscita reflexões, e ainda que o longa invista em alguns momentos de certa verbosidade expositiva, é na contemplação que ele atinge

certas filosofias. Ao assistir a um personagem que só assiste, o espectador percebe essa natureza também em si. Primeiro como receptor condicionado pelo próprio dispositivo cinematográfico, depois expandindo para sua existência enquanto ser social. A observação é, no final das contas, "o elemento básico do cinema" (TARKOVSKI, 2010, p. 75). No longa de Lowery, o protagonista, enquanto fantasma, revive momentos onde se observa em vida, dividindo seu cotidiano com a esposa. Depois, vê a si mesmo como fantasma assistindo a estes mesmos momentos, como se vivesse aquilo pela terceira vez. Nessa lógica nietzschiana do eterno retorno, a ideia de um universo cíclico onde tudo se repete *ad infinitum* acompanha o protagonista na percepção do seu microcosmo.

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer

e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e seqüência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!" (NIETZSCHE, 2006, p. 201-202)

Esse comportamento cíclico da realidade leva, de certa forma, a uma suspensão do tempo. Ou, pelo menos, a uma quebra na ordem cronológica dos acontecimentos. Se em princípio C permanece às voltas da viúva e da realidade que agora não mais consegue acessar, logo ele precisa testemunhar, impotente, a destruição da própria casa para a construção de um arranha-céu, que imediatamente é enquadrado em uma metrópole de ares futuristas. Afogado em melancolia, o fantasma tenta dar cabo da própria existência pela ilógica do suicídio. É lançado para um passado remoto, tão distante de sua antiga realidade quanto o futuro que acabara de abdicar, em uma extensa área coberta por vegetação, onde uma família tenta seu lugar no mundo.

O seu presente, assim, está sempre longe do ideal contido na memória do personagem. Em seu célebre livro *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski (2010, p. 65-66) atenta para uma lógica onde o passado é sempre mais real e estático do que o presente. O fantasma de C vive um presente que rapidamente se esvai, sua existência só encontra sustentação em suas recordações. Assim sendo, por mais que viaje continuamente no tempo, o protagonista permanece inclinado ao passado, ao seu passado, agora inacessível pela circunstância da morte.

Em sua velhice, assim também é o Borg de *Morangos Silvestres* (Ingmar Bergman, 1957), ensaio sobre o tempo e a autorreflexão que acompanha as lembranças de um médico ao longo de uma viagem de carro. Uma sequência surreal logo no início da obra brinca com o conceito de tempo e, ao longo da narrativa, Borg se vê refém da própria solidão como consequência provável de sua distância e frieza. No filme de Lowery, o protagonista em vida se mostra um sujeito também frio em sua relação com a esposa. A caixa pesada carregada com dificuldade por ela logo em seus momentos iniciais funciona como metáfora

que desmonta o relacionamento perfeito sugerido pelo prefácio. Após a morte e preso em solidão, C também parece refletir sobre suas faltas, mas já não pode corrigi-las.

Ao meditar sobre o tempo, Tarkovski o percebe como uma "existência do eu" (TARKOVSKI, p.64). Esse mesmo tempo se desfaz na medida em que se destroem também os "elos entre a personalidade individual" (TARKOVSKI, 2010, p. 64). Se em seu raciocínio os sentimentos de quem permanece vivo não mais podem se comunicar com a vida daquele que partiu; em *A ghost story* essa lógica se expande para o "lado de lá": ainda que o desejo, os afetos de C não tocam mais a vida de R. É necessário, contudo, que se tome distância do conceito de destruição do tempo pela morte sugerido por Tarkovski ao se debruçar sobre o longa de David Lowery. Aqui, é a lógica temporal em vida que se desfaz e não o tempo em si. A memória está contida nele e vice-versa, e essa força una é o vetor que fomenta o espírito do protagonista.

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha.

É por demais obvio que, sem o tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (TARKOVSKI, 2010, p.64)

Assim também é o Borg de *Morangos Silvestres*, ensaio sobre o tempo e a autorreflexão que acompanha as lembranças de um médico ao longo de uma viagem de carro

E mesmo que assuma seu ceticismo em relação ao pós-morte (entrevista dada a Dominick Suzanne-Mayer para o site Consequence of sound), Lowery parece respeitar na narrativa um fundamento espiritualista. Preso às suas recordações, o apego de C a sua vida, agora inacessível, o impossibilita de seguir adiante. A maior parte do filme se passa neste limbo (ou purgatório?) do qual é refém o protagonista. Somente ao tocar um segredo

de sua ex-esposa - toda a sua obsessão pela vida pode ter representação no pequeno bilhete deixado por R -, é que o personagem pode se libertar de sua condição. Se este espírito evolui, se desfaz, reencarna, não é questão de interesse. Mas é pela jornada do espírito que o cineasta alcança ponderações sobre posse, legado e apego. Este último, aliás, é o que parece mover (ou prender) os personagens de David Lowery. A dada altura, um fantasma que habita a casa vizinha confessa a C que está na espera por alguém. Não sabe, contudo, quem. Somente ao aceitar que este alguém não virá é que o fantasma da casa ao lado se liberta. Não é sobre o objeto, mas sim sobre o apego em si. *A ghost story* é, também, um filme sobre abrir mão.

Outros tempos: buscando estilo

Na busca pela roupagem, pelo tom preciso a ser firmado em uma narrativa tão específica, Lowery recorre a recursos estilísticos e técnicos que remontam a outros cineastas, mas que combinados asseguram um formato bastante autoral. Entre movimentos de câmera malickianos que reforçam certa introspecção, uma razão

de aspecto em 1:33 com estilo polaroide que firma, ao mesmo tempo, clausura e nostalgia, e uma trilha sonora em tons cósmicos, *A ghost story* disserta sobre o tempo e envolve o público em seu universo usando artifícios dentro deste mesmo viés.

Em um momento marcante, a recém-viúva, ao chegar do velório do marido, lava a louça acumulada e se depara com uma torta, um desejo de condolências de uma "amiga". Durante toda a sequência, algo em torno de oito minutos, o fantasma a observa, distante. A certa altura ela senta no chão da cozinha e começa a devorar o doce. Ao fazê-lo de maneira compulsiva é incapaz também de controlar suas lágrimas enlutadas. O plano estático do registro gira em torno dos quatro minutos, a sensação, entretanto, pode ser de muito mais. A natureza ordinária da ação tem um quê de *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975) e, assim, não apenas seu luto tem peso na cena, mas também a forma como ele é mostrado ao espectador.

Uma vez que a sensação de expansão do tempo é provocada em cenas como a

descrita anteriormente, também a compressão temporal é obtida a partir de recursos não necessariamente originais, mas funcionais em seus propósitos. A recorrência de *fade outs*, por exemplo, é certa na maior parte das transições. Há passagens em que dias são representados em segundos, como aquela em que, estático, o fantasma observa R deixando a casa pela porta de frente por várias vezes, sempre em vestes distintas.

Também alterando a taxa de quadros por segundo em suas filmagens, o filme brinca com o tempo através da velocidade. Ainda que a maior parte da obra seja registrada nos tradicionais 24 quadros por segundo, em várias ocasiões o fantasma é registrado numa taxa de 33 quadros. A sacada garante certa lentidão no movimento sem a sensação de *slow motion*. Se esteticamente dá um ar etéreo àquela figura, tal suavidade ainda dá respaldo às intenções conceituais do longa. Afinal, a lógica temporal do universo do fantasma não é a mesma dos

outros personagens.

E nesse jogo de truques que configuram decisões criativas da produção em lidar com sua temática e dinâmica, o filme se volta às ideias básicas de temporalidade manifestadas pelo cineasta e teórico polonês Jean Epstein. Para ele, através de artifícios específicos do cinema, é possível repensar a lógica pré-estabelecida do tempo. Este último depende, contudo, da assimilação do espectador para ser realmente

Uma vez que a sensação de expansão do tempo é provocada em cenas como a descrita anteriormente, também a compressão temporal é obtida a partir de recursos não necessariamente originais, mas funcionais em seus propósitos

modificado. *A ghost story* se encaixa como objeto ilustrativo do que teoriza Epstein. Através de seus procedimentos, tanto o público quanto seus personagens se suspendem:

os ponteiros do relógio já não servem mais como referencial inquestionável.

O cinema permite dizer a verdade sobre o tempo, pois trata juntas as quatro dimensões. Assim, o cinema não apenas produz o tempo (ele tem seus próprios procedimentos temporais: desaceleração e aceleração, inversão), mas também ele repensa o tempo: fazendo dele a primeira das quatro dimensões do universo físico, rebatendo-o no para-mim (não há em-si no tempo), "por conseguinte", colocando que, se minha percepção muda, o tempo (e portanto o espaço) vai realmente mudar. (AUMONT & MARIE, 2012, p.101)

Se já havia mostrado uma veia mais autoral em seus anteriores *St. Nick* (2009) e *Amor fora da lei* (2013), em *A ghost story* David Lowery parece consolidar um estilo próprio. Ele aborda temas de teor metafísico dentro de um formato de produção independente, quase avesso ao seu filme anterior, o blockbuster da Disney *Meu amigo, o dragão* (2016). Este pequeno tratado sobre o tempo, o apego e seus desdobramentos

remonta fundamentos básicos da temporalidade do cinema, que aqui se apresentam de maneira flagrantemente verdadeira.

Ao mesclar sua temática a certas convenções de gênero, se não inova, o longa pelo menos brinca com certas inversões. É raro que se trate com seriedade de questões existencialistas pelo viés dos fenômenos sobrenaturais e do pós-morte. Por outro lado, ainda que não se autodeclare um filme de horror, a narrativa fantasmagórica do longa utiliza de recursos narrativos que remetem a ícones do gênero, caso de *Poltergeist: O fenômeno* (Tobe Hooper, 1982), porém sempre desvia dos sustos e do tom assustador através de um *timing* contemplativo. Lowery equilibra suas escolhas, por vezes aparentemente destoantes, a fim de lapidar sua pequena obra. Longos planos e silêncios tipicamente atribuídos ao cinema de autor dividem espaço com uma necessidade evidente do cineasta em costurar e digerir certos pontos da narrativa. *A ghost story* causa temor no espectador não pelo receio do desconhecido, mas pelo fantasma do filosófico. Para fazê-lo, o cineasta recorre aos mais básicos fundamentos de tempo no cinema.



Referências bibliográficas

AUMONT, J.; MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2012.

DILLARD, Clayton. Interview: David Lowery on *A Ghost Story*'s style and influences. *Slant Magazine*, 3 jul. 2017. Disponível em <goo.gl/7bckoD>. Acesso em 13 fev. 2018.

NIETSCHZE, F. *A gaia ciência*. São Paulo, SP: Escala, 2006.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. *The guardian*, 6 jul. 2017. Disponível em <goo.gl/sNG9zi>. Acesso em 15 fev 2018.

ROBINSON, Tasha. *A ghost story*, diretor David Lowery on how technology fixed his lonely ghost. *The verge*, 14 jul. 2017. Disponível em <goo.gl/ebZUCL>. Acesso em 13 fev. 2018.

SUZANNE-MAYER, Dominick. *A ghost story's David Lowery on finding peace in purgatory*. *Consequence of sound*, 14 jul. 2017. Disponível em <goo.gl/7PNVer>. Acesso em 15 fev. 2018.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo, SP: Martins Martins Fontes, 2010.



resenha



Filmes de Glauber no exterior exigem reavaliação

Humberto Pereira da Silva

Humberto Pereira da Silva é professor de filosofia, ética e história do cinema na FAAP e crítico de cinema, autor de *Ir ao cinema: um olhar sobre filmes* (Musa Editora, 2006) e *Glauber Rocha - cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016).

Cinema Novo tem quase que por sinônimo Glauber Rocha. O que quer que se fale ou se escreva sobre o mais importante movimento de cinema no Brasil e nome do cineasta baiano desponta. Daí, claro, seus filmes e pensamento sobre cinema - inseridos na estética cinemanovista - terem tido tanto imensa fortuna crítica quanto terem gerado debates e polêmicas quase que sem paralelo em nossa

cena cultural e política. A fama e o prestígio de Glauber em âmbito mundial se devem em grande medida a associação entre ele e a revolução do Cinema Novo.

Mas Glauber viveu um período extremamente conturbado na história política do Brasil. Na verdade, sua atuação dentro do Cinema Novo não chega há dez anos. Em conflito com as autoridades militares que instalara a

ditadura militar em 1964, Glauber viveu muito tempo fora do Brasil. A década de 1970, com o recrudescimento da ditadura, ele passou praticamente no exílio.

E no exílio, ou mais apropriadamente fora do Brasil, ele realizou *O Leão de Sete Cabeças* (1970), no Congo-Brazzaville, *Cabeças Cortadas* (1970), na Espanha, *História do Brasil* (1974), filme cubano terminado na Itália, e *Claro* (1975), na Itália. Esses quatro filmes não foram bem recebidos, por isso foram alvo de críticas negativas que colocavam em dúvida sua genialidade criativa. Mal recebidos, e realizados em condições difíceis, com Glauber distante do ambiente que lhe permitia filmar no Brasil, os chamados “filmes do exílio” foram vistos por poucos: circularam timidamente em festivais internacionais e até hoje não são vistos com atenção que, entendo, merecem.

Algo como o lado escuro da lua na obra glauberiana, seus filmes realizados no exterior, assim como o pensamento que desenvolveu fora do Brasil, não tiveram realce da parte da crítica e de estudiosos. Daí então a se louvar

o aparecimento do livro *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1975)* (LiberArs, 2017, 260 págs.), de Maurício Cardoso, que cobre justamente a produção e o pensamento glauberino quando suas intervenções se deram fora do Brasil.

Glauber jamais entendeu o cinema como prática isolada, de realização pessoal, e sim como expressão da cultura e dos embates políticos que opunham forças de dominação em ambiente de tensão social e política. É com isso em mente que ele e o grupo cinemanovista propõem uma forma de fazer e pensar o cinema no Brasil, um país dominado modelo de cinema das forças de dominação. Entendendo que o Brasil não está isolado no mundo, ele amplia o projeto de cinema revolucionário para os países do terceiro mundo que, assim como o Brasil, viviam sob dominação cultural.

Daí, então, ele elabora a ideia de um cinema tricontinental, que englobaria as cinematografias da América latina, África e Ásia, subdesenvolvidas, para fazerem frente às cinematografias do mundo desenvolvido. É com





o propósito de um cinema tricontinental que Glauber, então, realiza seus filmes fora do Brasil entre 1969 e 1975. O livro de Maurício Cardoso, com isso, mostra como Glauber pensava e realizava simultaneamente a cinematografia necessária aos povos do terceiro mundo. A primeira parte do livro consiste em explicar como Glauber formulou a ideia de cinema tricontinental.

Para tanto, Maurício Cardoso recorre os diversos manifestos e as entrevistas para revistas internacionais, nas quais Glauber aponta para a especificidade do terceiro mundo, em como essa especificidade exige do artista e do intelectual uma posição contrastante com a daqueles do primeiro mundo. Trabalho de

pesquisa minucioso, refinado e rigoroso, nesse capítulo inicial do livro Maurício Cardoso exhibe ao leitor tanto os princípios norteadores do ideário tricontinental, quanto suas dificuldades de realização. Com quase todos os cineastas dessas cinematografias imersos em ambientes de ditadura, ou no caso de Glauber, fora de seu país, não havia clima propício para debate, não havia, de fato, comunicação que levasse adiante o projeto de unidade das cinematografias no terceiro mundo.

Isso não impediu que Glauber filmasse. E assim, com o cinema tricontinental na cabeça, ele realizou seus filmes no exterior. Maurício Cardoso, então,

examina detalhadamente cada um desses filmes. Em *O Leão* aborda a moldura mítica da política, as várias faces do imperialismo, as lutas de independência do terceiro mundo e o dilema da revolução tricontinental. Com respeito a *Cabeças Cortadas*, ele se volta para as regras de composição do filme, a crítica à civilização europeia, as relações entre história e política e as relações entre o poder do povo e o movimento da história. Em *História do Brasil*, por sua vez, Maurício Cardoso trata de forma fílmica e representação histórica, o nacional, o nacionalismo e o programa revolucionário, os intelectuais e o papel das ideias e a encenação da violência. Por fim, em *Claro*, destaque para a crise da civilização burguesa, o ponto de vista do observador interno, sua recepção, o ocaso do cinema tricontinental e fecha com as relações entre política, cinema e utopia redentora.

Em linhas gerais, essa a estrutura do livro e os temas desenvolvidos por Maurício Cardoso. Por meio de sua exposição, podem-se notar as ambições de Glauber e sua decepção com a falta de compreensão desses filmes. Com o livro, o leitor hoje distante tem em mãos um trabalho que lhe

permite entender os propósitos mais ambiciosos de Glauber, assim como os impasses que encontrou no caminho. Com o livro, igualmente, o estímulo para que filmes como *O Leão* e *Cabeças Cortadas* sejam vistos e devidamente discutidos conforme as intenções de seu criador.

Esse ponto é importante ser levantado porque, provavelmente o que mais frustrou Glauber foi notar que as críticas feitas a *O Leão* e a *Cabeças Cortadas* deviam-se não propriamente a fragilidades nesses filmes, mas a um equívoco: julgavam esses filmes tendo em mãos uma cartilha prévia das cinematografias do primeiro mundo, e Glauber insistentemente repetia que a cartilha era outra, pois seu cinema explicitamente rompia os cânones.

O que hoje me parece salutar, não por consideração de gosto conforme a estética burguesa, ou que seja imperialista, é estar atento e forte para o sentido do risco na criação artística. Em vida, os riscos que correu cobraram muito de Glauber, que podia se sentar na fama e prestígio conquistados com o Cinema Novo, mas como artista genial e indômito, ele se expôs ao extremo limite. Essa questão dos

limites a que um artista se expõe, faz do livro de Maurício Cardoso uma obra necessária para fugirmos de lugares comuns sobre o que torna uma obra bem sucedida.

O cinema, como Glauber pensava, e entendo em sentido amplo, é uma forma de expressão do pensamento por meio de imagens. Gostar sem compreender é uma idiossincrasia que, no limite, para usarmos termo do filósofo frankfurtiano Theodor Adorno, fetichiza. Compreender as intenções de Glauber em filmes como *O Leão e Cabeças Cortadas*, é um caminho que reputo necessário para quem tem o cinema como expressão de ideias num contexto político e social adverso. E quem pondere que os filmes de Glauber fora do Brasil exibem sinais de sua decadência criativa, tem com Cinema tricontinental um livro que, desde que esteja imbuído de boa vontade, o faça pensar.

A permanência dos filmes de Glauber feitos no exterior no limbo cultural, isso sim, é o que tomo por sinal de decadência. Nesses filmes, conforme as lições de estética de Hegel, a verdade sobre o “espírito de uma época”, o movimento da história com suas contradições.

O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1975)
Maurício Cardoso
LiberArs, 2017

Submissão de artigos para a edição DOIS

A Mnemocine é uma revista audiovisual de periodicidade semestral que aceita submissões de artigos conforme as normas que seguem abaixo. As submissões deverão ser enviadas até 30/06 para o e-mail

revista@mnemocine.com.br

NORMAS GERAIS

1. Todos os textos submetidos à revista devem ser inéditos, tanto em publicações impressas quanto eletrônicas. Os textos devem ser enviados com indicação da seção em que seria publicado. A revista Mnemocine aceita textos doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, graduados e graduandos. Os textos podem ser escritos individualmente ou em co-autoria.
2. Os textos devem ser editados em programa e formato compatível com o Libre Office (.doc, .docx, .odt), em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço entre linhas de 1,5, alinhamento justificado, parágrafo assinalado pelo recuo da primeira linha (Tab), sem numeração de páginas.
3. Imagens - gráficos, tabelas, fotografias, ilustrações e etc. - podem ser acrescentados e não serão computados na extensão máxima do texto. A obtenção dos direitos de imagem e de reprodução está a cargo do autor de cada texto. As imagens devem ser enviadas em seus respectivos lugares, inseridas no texto, e em arquivos separados, em formato JPG ou equivalente, nomeadas conforme aparecem referenciadas no texto: "Figura1.jpg", por exemplo. Imagens com problemas de resolução não serão publicadas.
4. São aceitos textos escritos em português.

5. A revisão ortográfica e mecanográfica dos textos é de responsabilidade dos/as autores/as, embora os/as revisores/as possam apontar ajustes neste sentido com o parecer enviado.

6. Abaixo do título os textos devem indicar autoria e uma sucinta referência que informe como o autor gostaria de ser creditado.

7. Todos os textos devem conter abstract/resumo e palavras-chave.

Para parâmetros gerais de formatação, acesse o nosso [site](#).

TAMANHO

Cinema e indústria: até 10.000 caracteres com espaços

Ensaio - cinema e tecnologia: até 40.000 caracteres com espaços

Cinema e... (História, Filosofia, Psicologia, Sociologia, Literatura, Música): até 40.000 caracteres com espaços

Coluna José Inácio de Melo Souza: até 10.000 caracteres com espaços

Preservação: até 20.000 caracteres com espaços

Cineclube: até 20.000 caracteres com espaços

Análise fílmica: até 30.000 caracteres com espaços

Novos Olhares: até 10.000 caracteres com espaços

Esses parâmetros incluem notas de rodapé e referências bibliográficas.