

ACIR DIAS DA SILVA
SALETE PAULINA MACHADO SIRINO
(ORGANIZADORES)



CINEMA BRASILEIRO E EDUCAÇÃO



CASCADEL // UNIOESTE // 2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C574

Cinema brasileiro e educação. / organizado por Acir Dias da Silva e Salete Paulina Machado Sirino. Cascavel (PR): Unioeste, 2018.
296 p.

ISBN: 978-85-68205-35-8

1. Cinema – Brasil. 2. Cinema na educação. 3. Cultura. 4. Arte. I. Silva, Acir Dias da, Org. II. Sirino, Salete Paulina Machado, Org. III. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. V. Título.

CDD 20.ed. 791.43
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Beijo – CRB 9^o/965

SUMÁRIO

SEÇÃO UM - PROSAS SOBRE O CINEMA BRASILEIRA.....	11
01 - CONVERSAS DO CHÃO DA ESCOLA SOBRE A LEI 13.006.....	13
<i>Solange Straube Stecz</i>	
<i>Vinicius Comoti</i>	
02 - REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO POR UMA PEDAGOGIA DE LUZ	41
<i>Claudia da Natividade</i>	
03 - POR UMA PEDAGOGIA DA LUZ	63
<i>Odair Rodrigues dos Santos Junior</i>	
SEÇÃO DOIS - CINEMA BRASILEIRO E LINGUAGEM.....	91
04 - A EDUCAÇÃO DO OLHAR.....	93
<i>Luiz Carlos Lacerda</i>	
05 - POR UMA DRAMATURGIA VISUAL	99
<i>João Castelo Branco</i>	
06 - ELEMENTOS DA SINTAXE CINEMATOGRAFICA	137
<i>Marcos H. Camargo</i>	
SEÇÃO TRÊS – LITERATURA, JORNALISMO E TEATRO NO CINEMA BRASILEIRO	163
07 - A BABEL NO CINEMA BRASILEIRO: O ESTRANGEIRO E A SACRALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM <i>CINEMA, ASPIRINA E URUBUS</i>	165
<i>Acir Dias Silva</i>	

08 - CINEMA E JORNALISMO: UM RESGATE DO
PERÍODO DISCUTIDO EM “BATISMO DE SANGUE”
E “A MEMÓRIA QUE ME CONTAM” 185

Maria Nathalia Cavalcante

09 - A TÍMIDA LUZ DE VELA DAS ÚLTIMAS
ESPERANÇAS: DO TEATRO AO CINEMA 223

Salete Machado Sirino

**SEÇÃO QUATRO - RETROSPECTIVA DO CINEMA
BRASILEIRO247**

10 - UMA VIAGEM PELO CINEMA BRASILEIRO DO
SÉCULO XX 249

Salete Machado Sirino

BIOGRAFIA DOS AUTORES.....285

APRESENTAÇÃO

Em 2014, foi publicado o livro *Cinema Brasileiro na Escola*: pra começo de conversa, resultado do Projeto de Extensão Cinema Brasileiro na Escola (elaborado e coordenado pela Profa. Dra. Salete Machado Sirino, da UNESPAR), vinculado ao Programa de Extensão Universidade Sem Fronteiras, da SETI/PR, cujo objetivo foi a formação continuada de professores da rede estadual de ensino, da cidade de Curitiba, em especial professores de Artes e de Língua Portuguesa, para o uso educativo do Cinema Brasileiro. Na ocasião, o livro foi prefaciado pelo saudoso escritor e crítico de cinema, José Carlos Avellar, e composto por capítulos escritos pelos professores orientadores do Projeto de Extensão Cinema Brasileiro na Escola, por egressas e graduandos do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da UNESPAR, selecionados para compor a equipe deste projeto, e por autores convidados que contribuíram com a temática do livro.

Em 2016, a UNIOESTE, mediante o Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, ofertou o Projeto de Extensão Cinema Brasileiro na Escola e capacitou mais 60 pessoas para desenvolver metodologias articuladas de ensino e discussões sobre a multiplicidade de temas presentes na produção nacional. Notou-se que estudar o cinema brasileiro na escola é uma boa forma de compreender profundamente a natureza social do país, a partir de seus personagens, suas histórias, seus mundos e também das formas culturais em que se dão os encontros, pertencimentos, enraizamentos.

Em certa medida, o livro *Cinema Brasileiro na Escola*: pra começo de conversa (2014), colabora com a reflexão sobre as lacunas existentes no aperfeiçoamento de professores da Educação Básica, no contexto do ensino do Cinema Brasileiro na Escola. A dificuldade no cumprimento da Lei 13.006/2014 está posta pela obrigatoriedade da exibição de duas horas mensais de produção audiovisual nacional,

como componente curricular complementar, integrado à proposta pedagógica das escolas da Educação Básica. Ao colocar o Cinema Brasileiro na escola, esta lei levanta uma série de problemas e discussões, tais como a instrumentalização dos professores para a utilização educativa do Cinema e o acesso à produção audiovisual brasileira. Em vista disso, cabe discutir os critérios de escolha dos filmes, a formação do público, a qualidade da exibição, conhecimentos não verbais vinculados ao som, à imagem e ao movimento, entre outras cognições.

Neste sentido, o livro **Cinema brasileiro e educação** é composto por textos que abordam a produção fílmica brasileira, em seus aspectos criativos, de produção e de difusão de cinema, como também, reflete sobre a prática da Lei 13.006/2014. O livro conta com artigos e ensaios de pesquisas multidisciplinares, nas áreas de Cinema Brasileiro, Cultura, Arte e Educação.

O cinema brasileiro carrega em si imagens, memórias visuais, alegorias e sons em consonância com as simulações do real. São narrativas que se tornam reais, devido a suas identificações com a oralidade artística cultural contemporânea, com a simultaneidade dos tempos do espectador e do significado se constrói em cadeia estética e ideológica.

Este livro contempla reflexões sobre a diversidade estilística e a rica pluralidade de temas abordados no Brasil contemporâneo, diante das transformações tecnológicas, o aparecimento de novos dispositivos de comunicação, o advento das mídias interativas, além das possibilidades de formas alternativas para a leitura e interpretação.

Na seção de **PROSA SOBRE O CINEMA BRASILEIRO TEMOS A CONTRIBUIÇÃO** de Solange Straube Stecz e Vinicius Comoti com o artigo **Conversas do chão da escola, sobre a lei 13.006**. O texto, faz importante reflexão sobre a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Destarte, os autores argumentam sobre a necessidade de se olhar para o conjunto da produção nacional e questionam: “como pensar sua integração à proposta pedagógica da

escola, correndo o risco de institucionalizar a fruição?” “Como formar os professores em linguagem audiovisual?” Tais questionamentos demandam debate amplo, com a participação de cineastas, educadores, estudantes, etc. Claudia da Natividade discorre em **Reflexões sobre a produção no cinema brasileiro**, sobre sua experiência de mais de vinte anos como produtora de cinema. A autora aborda o crescimento da produção audiovisual nos últimos anos, a ampliação dos mecanismos de financiamento que incentivaram a expansão do marketing cultural. Uma visão de cinema mais negocial, em que o produto audiovisual vem perdendo gradativamente qualquer viés pejorativo. Discussão basilar e fundamental para compreender o papel do produtor de filmes numa “sociedade em ruínas”. Odair Rodrigues dos Santos Junior, em **Por uma pedagogia da luz**, relata seu percurso como docente de língua e literatura portuguesa na construção pedagógica de uma *práxis* entre o cinema e a educação na escola. A partir das leituras de Freire (2005, 2016), Fresquet (2013), e Sirino (2012), este autor pretende responder a duas perguntas em relação ao contexto do cinema e educação: “Cinema para quê? Cinema para quem?” Em Mascarello (2008), o autor busca problematizar o conceito de cinema brasileiro, para ampliar estudos sobre produções não pesquisadas na academia e nas instituições escolares.

Na seção **CINEMA BRASILEIRO E LINGUAGEM**, o cineasta Luiz Carlos Lacerda apresenta o artigo **A educação do olhar**, que oferece ao leitor um ensaio original e panorâmico sobre as matrizes cinematográficas da cultura contemporânea. Para este autor, no contexto da educação, faz-se relevante a *práxis* do cinema com foco no estímulo da produção de conhecimento sobre sua história, por meio do acesso à bibliografias e filmografias, dentro e fora dos muros acadêmicos. O autor João Castelo Branco, apresenta em seu texto **Por uma dramaturgia visual**, os critérios que guiam suas escolhas fotográficas no cinema. Para tanto, organiza o texto mostrando suas descobertas, rupturas com a técnica e com a

linguagem fotográfica, bem como as referências artísticas responsáveis por sua formação como Diretor de Fotografia cinematográfica: “nesse caminho da fotografia parada para a fotografia em movimento encontrei na dramaturgia uma verdadeira libertação do olhar”. Marcos Henrique Camargo, no texto **Elementos da sintaxe cinematográfica**, parte de diferenciações conceituais sobre narrativas e aprofunda o entendimento da linguagem cinematográfica e seu potencial comunicativo. Em vista desse hibridismo característico, o cinema apresenta uma sintaxe bem mais complexa do que as de outras linguagens da cultura, apresentando elementos da sintaxe cinematográfica, como os movimentos dos personagens e objetos em cena, movimentos e ângulos da câmera, enquadramentos, cortes, montagens, luz, cor etc.

Na seção **LITERATURA, JORNALISMO E TEATRO NO CINEMA BRASILEIRO**, Acir Dias da Silva, apresenta o artigo **A babel no cinema brasileiro: o estrangeiro e a sacralização do espaço em *cinema, aspirina e urubus***, em que mostra o trânsito do diretor Marcelo Gomes pelo cinema documental e ficcional, na história do personagem Johann, um imigrante alemão que se refugia da guerra, no Brasil. Também discute sobre a relação simbólica entre o espaço sacralizado do sertão e seus personagens. O conceito de Babel, preconizado por Jorge Larosa e Carlos Skliar, dá o tom da interpretação da poética da diferença. Maria Nathalia Cavalcante, em **Cinema e jornalismo: um resgate do período discutido em *Batismo de sangue* e *A memória que me contam*** versa sobre as cicatrizes históricas contadas de diferentes formas. A partir da obra de Helvécio Rattón, a autora aponta relações com o texto *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, para edificar o enredo que envolve freis dominicanos na militância, morte de um líder e o registro da tortura fortemente marcada e revelada nessa obra. Os acontecimentos são inseridos na época dos fatos. Maria Nathalia Cavalcante estabelece interseções temáticas com Lúcia Murat, ao apontar confluências com *A memória que me contam*. Salette Machado Sirino, em seu texto **A**

tímida luz de vela das últimas esperanças: do teatro ao cinema, articula a voz do diretor Jackson Antunes à reflexão sobre o processo de adaptação para o cinema, do texto teatral de Milson Henriques. Isso resultou em um filme considerado no contexto do Cinema de Autor, tanto pelas escolhas estéticas do diretor, quanto por sua forma de produção. Foi realizado em película S16mm, sem recursos oriundos de leis de incentivo à cultura. O filme foi licenciado pela AMC para exibição em vinte e sete países da América Latina, e também para exibição pela A&E e pela Sundance Channel.

Na seção **RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO**, Salete Machado Sirino, com texto **Uma viagem pelo cinema brasileiro do século XX**, apresenta uma retrospectiva histórica do cinema produzido no Brasil, no século XX, abordando sobre a produção de seus principais movimentos: bela época – origens do cinema brasileiro –; cinema indústria; cinema independente; cinema novo; cinema marginal; e o cinema da retomada. Contextualizando, nestes movimentos, a questão do complexo tripé: produção, distribuição e exibição do cinema brasileiro.

No contexto da interpretação, crítica do cinema brasileiro e interatividade, a exibição de filmes nas escolas não pode ser mais um evento que sirva para preencher horários ou como recurso punitivo. Certamente, há inúmeras formas que precisam ser pensadas, planejadas e executadas, que permitem contribuir para uma cultura crítica dos chamados meios e recursos audiovisuais: cinema, televisão, internet, etc. Os meios de comunicação são estratos da cultura traduzidos em suportes de leitura do mundo. Ao entrar em vigor, a lei 13.006/2014 acrescenta um parágrafo no artigo 26, da lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996, conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Esta lei estabelece a obrigatoriedade da exibição de, no mínimo, duas horas mensais de filmes de produção nacional nas escolas de Educação Básica, com o objetivo de ler e pensar com mais propriedade o Brasil. De acordo com proposição desta lei, a exibição dos filmes nacionais se constituiu componente

interdisciplinar e curricular, integrado à proposta pedagógica da escola.

O crescimento e a multiplicidade da indústria cultural, constituída de espetáculos audiovisuais destinados ao entretenimento, colocou o cinema brasileiro em lugares e práticas diversas. Como se dará a formação de docentes para trabalhar com o cinema brasileiro, integrado em uma proposta pedagógica? Este livro traz importantes contribuições de docentes, de pesquisadores brasileiros e, sobretudo, de realizadores do cinema brasileiro.

Para os organizadores, esta publicação ganha contornos multifacetados, concentrados em reflexões multidisciplinares que envolvem uma diversidade de temas pesquisados. Nesse sentido, os autores deixam transparecer os ecos, as linhas de fuga e os hiatos do conhecimento sobre o **Cinema brasileiro e educação**

Esta publicação está atravessada por variadas interpretações praticadas no mundo do Cinema Brasileiro e Educação, tornando visíveis a pressão e a tensão dos rastros e traços do tempo que, violentamente, nos conduz a fragmentos de temporalidades e pontos de vistas.

Aos autores, nosso agradecimento pelas contribuições. Aos leitores, uma boa aventura repleta de estranhamentos e reflexões!

Acir Dias da Silva

Salete Paulina Machado Sirino

SEÇÃO UM - PROSAS SOBRE O CINEMA
BRASILEIRA



01 - CONVERSAS DO CHÃO DA ESCOLA SOBRE A LEI 13.006

Solange Straube Stecz¹

Vinicius Comoti²

“A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo sua exibição obrigatória por no mínimo duas horas mensais”. O texto, acrescentado ao parágrafo 6º, artigo 26 da Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, integra a lei 13.006, promulgada em 2014 e como tal uma obrigação a ser cumprida. Mas, uma lei é bem mais que sua promulgação e este texto se propõe a refletir com quais instrumentos os professores irão cumprir a lei em cada uma das 189.818 escolas de ensino básico (150.033 públicas e 39.785 particulares) de Norte a Sul do país.

Ao colocar o cinema brasileiro na escola, a lei traz uma série de discussões, entre elas, como inserir a formação continuada para a linguagem audiovisual e como garantir o acesso a uma produção que busca a meta de 150 filmes/ano. E de conteúdo brasileiro para a TV paga, que, segundo dados da ANCINE, representou 3007 horas inéditas produzidas em 2016 de obras seriadas, curtas, médias e longas metragens. Mas, também não basta assegurar o acesso, cabe

¹ Doutora em Educação. Pesquisadora e coordenadora da Linha de Pesquisa Cinema e Educação do Grupo de Estudos - GPCINE da Universidade Estadual do Paraná /Campus II/FAP.

² Jornalista. Especialista em Cinema com ênfase na produção. Pesquisador da Linha de Pesquisa Cinema e Educação do Grupo de Estudos - GPCINE da Universidade Estadual do Paraná /Campus II/FAP; Mestrando Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná - PPGCOM - UFPR

discutir os critérios de escolha dos filmes e buscar as múltiplas expressões do audiovisual.

É preciso olhar para o conjunto da produção nacional. Mas, como acessar essa produção sem esquecer a cultura digital, as séries e filmes para internet, as produções transmidiáticas, os filmes para celular, o repertório que as crianças e os adolescentes trazem para a escola? Como tratar das questões de direito autoral dos conteúdos? Como pensar sua integração à proposta pedagógica da escola, correndo o risco de institucionalizar a fruição? Como formar os professores para os meandros da linguagem audiovisual?

A Lei traz desafios que devem fazer parte da pauta de discussão da sociedade, para construção de políticas públicas de Estado, nas áreas da educação e da cultura. São questionamentos que precisam estar em amplo debate nacional com a participação de todos os envolvidos. Sob pena de favorecimento de grupos, estéticas e da exclusão de produções, restritas à festivais, cinematecas, cineclubes que não tem poder econômico para sua visibilidade e são desconhecidas de grande parte do público.

Para contribuir para o debate sobre o lugar do cinema na escola, a partir da obrigatoriedade de exibição na rede básica e com a qualificação de professores para a demanda crescente para a produção desenvolvemos dois projetos: um de iniciação científica(2016/2017)³ e outro de pesquisa básica, ainda em andamento. Ambos estão inseridos nas ações da Linha de Pesquisa Cinema e Educação do Grupo de Estudos - GPCINE - Estudos de Cinema, da Universidade Estadual do Paraná/Campus II/FAP⁴. Foram duas linhas de trabalho: a fruição e reflexão sobre o cinema brasileiro através de uma ação que denominamos Conversas sobre o Cinema Brasileiro e a realização de pesquisa e seminários com professores da rede de educação básica.

³ Projetos PIC e Pesquisa básica - Lei 13006 Resignificações do cinema na escola.

⁴ As pesquisas também dão suporte às ações de extensão de formação continuada para professores em desenvolvimento pelo Laboratório de Cinema e Educação - Lab.Educine.

Buscamos a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, compreendida como "uma ideia uma porque vinculada à unidade do conhecimento" (SANTOS, 1999, p. 188). Cada projeto se abre para a ecologia dos saberes como nos ensina Boaventura de Sousa Santos e Edgar Morin⁵. Para estes autores, o pensamento ecológico percebe que tudo está em relação e em conexão, pesquisa e extensão (ensino naturalmente). Na sequência deste texto, apresentamos alguns dos projetos desenvolvidos, cuja essência é a conectividade dialógica.

CONVERSAS SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

Programa apoiado pela Fundação Cultural de Curitiba pela cessão de espaço -Cine Guarani, sala de exibição localizada no Centro Cultural Portão, para as exibições de filmes e debates realizados de setembro de 2016 a setembro de 2017.

As sessões, cujo público alvo preferencial eram os professores da rede de educação básica, também foram abertas ao público com média de 50 pessoas por sessão.⁶ A inscrição dos interessados foi feita por e-mail, com envio de questionários sobre a escola. Até julho de 2017 foram realizados oito encontros, cada um seguido de debate sobre o uso do cinema como ferramenta e fruição na escola. Quatro dos encontros contaram com a presença de diretores/as dos filmes. Em

⁵ Para Edgar Morin, ecológico implica ultrapassar as limitações redutoras e disjuntoras do paradigma de simplificação que coloniza o pensamento contemporâneo. O pensamento ecológico se abre para as vias regeneradoras do conhecimento sobre o homem na relação consigo, com a sociedade, com a natureza e o cosmos Conforme Cincotto Junior, Sidney IN; Revista Internacional de Ciências Humanas Volume 3.N.2 - <http://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/issue/view/36>

⁶ Em 2016 - 28 participantes inscritos participaram de 75 % das sessões. Os dados de 2017 somente serão aferidos após o término do projeto.

razão das alterações do calendário acadêmico 2016, as sessões previstas de 2017 começaram somente no mês de abril.

Os participantes receberam via e-mail material de apoio sobre cada um dos filmes exibidos e a edição em PDF do livro CINEMA E EDUCAÇÃO: a Lei 13.006 - reflexões, perspectivas e propostas. - Org. Adriana Fresquet. Belo Horizonte, 2015.

Os filmes

Últimas Conversas (2016) trata da percepção de mundo de adolescentes de escolas estaduais no Rio de Janeiro. Sua exibição foi possível graças à liberação de direitos da Vídeo Filmes. Trata-se do último trabalho de Eduardo Coutinho, montado após a sua morte.

Hora da Estrela (1985), Direção Suzana Amaral. Exibição de cópia restaurada pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Baseado no romance de Clarice Lispector, conta a história de Macabéa, uma imigrante nordestina semianalfabeta, que trabalha em uma pequena firma e mora numa humilde pensão. Principais prêmios: Urso de Prata de melhor atriz para Marcélia Cartaxo, no Festival de Berlim de 1986. Melhor filme no Festival de Brasília (1985), de Havana (1986) e de Aveiros, Portugal (1988).

Seleção de curtas privilegiou o cinema de poesia, através do curta **Caramujo Flor**, de Joel Pizzini (que cedeu os direitos de exibição), **Carro de Boi**, de Humberto Mauro, integra a Coleção CTA, com 110 títulos de filmes educativos produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema e pelo INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo e **De lá pra cá, de cá pra lá**, de Vanessa Vieira (aluna do Curso de Cinema e Audiovisual da UNESPAR/Campus II/FAP). O filme narra o processo de aprendizagem de educadoras em um curso de formação de contadores de histórias. Para o ano de 2017, optamos por uma seleção de filmes documentários mesclando temas e linguagens. Dois diretores participaram das sessões debatendo sobre seu processo de realização.

Precisamos falar de assédio(2016) -de Paula Sachetta, inédito em Curitiba, foi incluído na programação através de parceria com a Direção do Campus Curitiba II que, em meio ao processo de ocupação dos estudantes, propôs discutir a questão do assédio.Foram duas sessões, uma delas no Auditório do Campus II e outra no âmbito do projeto, no Cine Guarani seguidas de debate com presença da diretora. ⁷

Cativas presas pelo coração(2013),Joana Nin, debate com presença da diretora. A história de sete mulheres livres que se mantêm cativas em nome do amor. Apaixonadas por presidiários, elas vivem as limitações do relacionamento e a esperança de um dia constituir uma família do lado de fora. O filme investiga como são estes casamentos e o universo dessas mulheres.

O prisioneiro da Grade de Ferro(autorretratos) (2003) Paulo Sacramento,premiado nos festivais *É Tudo Verdade / It'sAllTrue* e Festival de Cinema de Gramado, entre outros, o documentário é resultado da busca sobre a realidade carcerária no Brasil, em toda sua complexidade.

À margem da imagem(2003) Evaldo Mocarzel debate com presença do diretor. A primeira parte da tetralogia "**À MARGEM DE SÃO PAULO**" - focaliza rotinas de sobrevivência, estilo de vida e cultura dos moradores de rua do município de São Paulo. Registra temas como exclusão social, desemprego, alcoolismo, loucura, religiosidade, espaços públicos contemporâneos, degradação urbana, identidade, alteridade, cidadania e, como sugere o próprio título, o roubo da imagem dessas comunidades.Assim,promove-se a discussão ética dos processos de estetização da miséria.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999) Marcelo Masagão - Uma reflexão sobre o século XX e seus heróis anônimos.

⁷ Para trazer a diretora à Curitiba,houve o apoio da Associação dos Docentes da FAP/ADOFAP que pagou a hospedagem. As custas de passagem a é rea foram cobertas com recursos próprios da diretora do Campus I (Professora Pierângela Nota Simões) e da coordenadora da pesquisa.

Um filme-memória sobre o século XX, a partir de uma poética e criativa linguagem de montagem de recortes biográficos reais e ficcionais (como fotografias, filmes clássicos e outros tipos de registros audiovisuais) de pequenos e grandes personagens que viveram neste século, de forma a resumir e definir o espírito dessa época.

Seleção de Curtas - Xetás (2010, 20 minutos), Fernando Severo e Mato Eles (1982, 34 minutos) Sérgio Bianchi. Debate com presença do diretor da mestranda em antropologia pela UFPR, Ana Carolina Mira Porto, pesquisadora de cinema indígena. XETÁ trata do desordenado processo de colonização do noroeste do Paraná, nos anos 40 e 50, e da quase extinção do povo Xetá. MATO ELES denuncia a exploração e o extermínio indígena no município de Mangueirinha, Paraná, onde viviam os remanescentes das tribos Kaingang, Guarani e Xetá. A área abriga a última reserva de araucária do Sul do Brasil.

Vou rifar meu coração (2012) Ana Riper - trata do imaginário romântico, erótico e afetivo brasileiro a partir da obra dos principais nomes da música popular romântica, também conhecida como brega. Os temas destas músicas se relacionam com as histórias da vida amorosa de pessoas comuns, além de enfrentar o desafio de falar sobre a intimidade de pessoas reais, em situações reais.

MÊS	FILME	DIRETOR
Setembro 2016	Últimas Conversas(2016)	Eduardo Coutinho
Outubro 2016	Hora da Estrela (1985)	Suzana Amaral
Novembro 2016	Precisamos falar de assédio(2016)	Paula Sachetta

Dezembro 2016	Seleção de Curtas - Carro de boi (1975) Caramujo Flor (1988) De lá pra cá, de cá pra lá (2016)	Humberto Mauro Joel Pizzini Vanessa Vieira
Abril 2017	Cativaspresas pelo coração(2013)	Joana Nin
Mai 2017	O prisioneiro da Gradede Ferro (2003)	Paulo Sacramento
Junho 2017	À margem da imagem(2003)	Evaldo Mocarzel
Julho 2017	Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999)	Marcelo Masagão
Agosto 2017	Seleção de Curtas Xetas (2010) Mato Eles (1986)	Fernando Severo Sérgio Bianchi.
Setembro 2017	Vou rifar meu coração(2013)	Ana Riper

Seminários

Visando uma discussão ampla e democrática sobre a Lei 13.006/2014 e o interesse em conhecer quais sugestões os/as professores/as teriam para sua implantação, iniciamos um trabalho piloto no município da Lapa/PR, como atividade paralela ao Festival de Cinema da Lapa,⁸ com a realização de seminários de formação com o tema audiovisual e educação. O projeto foi apoiado pela Prefeitura Municipal da Lapa e pela Secretaria Municipal de Educação, que convocaram as professoras para participarem do evento, pelo Instituto

⁸ Desde 2012 realizamos oficinas de audiovisual para crianças e adolescentes, na programação oficial do evento, criando um vínculo com a comunidade local.

Histórico e Cultural da Lapa e Instituto Borges da Silveira, organizadores do Festival.⁹

A Lapa é uma das cidades mais antigas do Estado do Paraná com origem ligada ao tropeirismo. Fundada em 1731, era parada obrigatória no Caminho das Tropas ou Caminho de Viamão, que ligava o Rio Grande do Sul à Sorocaba, em São Paulo. Ao longo da estrada, se estabeleceram “pousos” ou “invernadas” e se instalaram os primeiros habitantes do povoamento. Sua história remete ao episódio que marcou a trajetória política brasileira e ficou conhecido como Cerco da Lapa. Sua população, de aproximadamente 45 mil habitantes, tem 60% de concentração na área urbana e população rural distribuída em 64 comunidades rurais interligadas por aproximadamente 3.000 km de estradas. A rede municipal de educação conta com trinta e nove escolas municipais, doze estaduais e oito privadas. Dentre as atividades culturais do município destaca-se o Festival de Cinema da Lapa que, desde 2012, incluiu em sua programação ações educativas com a realização de oficinas de audiovisual para crianças e adolescentes, a partir de projetos de extensão universitária realizados em parceria com a Universidade Estadual do Paraná e com a Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Estado do Paraná.

A proposta de formação com os professores da rede de educação básica do município ocorreu em razão do trabalho continuado de oficinas de audiovisual, realizado desde 2012, o qual abriu um leque de relações e possibilidades de projetos no município, a fim de delinear um perfil do audiovisual nas escolas do município. Em novembro de 2015, reunimos 32 profissionais (professoras, diretoras, pedagogas), que debateram o tema com os convidados: professora Dra. Marília Franco da USP, Murilo Lazarin, professor do

⁹1º Seminário Municipal de Cinema e Educação- 2015 e 2º Seminário Municipal de Cinema e Educação - 2016

Colégio Estadual Xavier da Silva em Curitiba e os autores deste texto. No ano seguinte, 40 professores participaram do evento e as discussões do ano anterior foram aprofundadas, para o qual convidamos a professora Dra. Salete Sirino, da UNESPAR, o professor Alexandre Rafael Garcia, do Colégio Medianeira, em Curitiba e o professor Sérgio Roberto Vieira Martins (Sérgio Bertovi) do Colégio Estadual Antônio Lacerda Braga, Alto Maracanã, Colombo.¹⁰

Além de palestras e debates, construímos um instrumento de pesquisa para mapear conhecimentos sobre a nova lei, o uso do cinema em sala de aula, disponibilidade de equipamentos e de filmes para exibição nas escolas da Lapa. O questionário foi aprovado pela Secretaria Municipal de Educação e após alguns testes e adequações, foi enviado para os inscritos nos seminários, como pré-requisito de participação. Desta forma, começamos um processo de diagnóstico e de formação continuada com o objetivo de ouvir e sistematizar a fala de quem, como disse a professora Marília Franco, é o "chão de fábrica" das escolas.

Os formulários respondidos entre professoras, pedagogas e diretoras de 29 escolas que atendem a 3.621 alunos de CMEIS, escolas rurais e urbanas demonstram que, para a maioria dos educadores (82%), o cinema brasileiro não fez parte de sua formação, que 29% das escolas não possuem estrutura ou aparelhagem para exibição de audiovisual e 32% dos educadores não trabalham com audiovisual na escola. Apenas 11% das escolas possuem uma filмотeca e dessas, praticamente não existe o conhecimento sobre os títulos que a compõem.

São dados preocupantes frente à proposta da lei, pois revelam todo um despreparo com o cinema brasileiro por parte de

¹⁰ Salete Sirino- doutora pela Unioeste, lider do Gpcine desenvolve vários projetos e pesquisas na área. Alexandre Garcia professor do curso de cinema da Unespar desenvolve projetos de cinema e educação no Colégio Medianeira.

quem será a peça-chave para a desenvoltura dos filmes na escola, uma demanda explícita nos 100% dos questionários respondidos com a opção da "necessidade de um aperfeiçoamento para o professor trabalhar cinema na sala de aula".

O AUDIOVISUAL VISTO DO INTERIOR DO PARANÁ

A investigação caracterizou-se como um estudo de caso e a análise dos questionários demonstrou a urgência da ampliação do debate e da formação continuada para os professores da rede de educação básica. Nas intervenções dos participantes dos debates pudemos perceber que há um desejo de reflexão em relação às ações de formação, as quais podem estimular a prática docente e despertar a criatividade na busca do conhecimento por novas tecnologias que permeiam a sociedade contemporânea. São necessárias novas metodologias para a apropriação das linguagens audiovisuais que traz para a escola todo tipo de informação, obrigando o professor a uma imersão qualificada na cultura audiovisual. Nova tarefa se apresenta: interpretar e analisar criticamente dados e imagens que se transformam rapidamente. “[...] Atualmente, os alunos pertencem a uma civilização icônica, enquanto os professores pertencem a uma civilização pré-icônica”. A afirmação é de Michel Tardy, em 1976, mas ainda pode ser usada, tanto em relação à deficiência do sistema de ensino quanto à formação audiovisual dos professores.

A Lei 13.006 pode ser uma oportunidade para o rompimento com o ensino tradicional e com a inclusão da arte como elemento emancipador e humanista. Em “Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro” (2000), Edgar Morin cita o cinema como um auxiliar para a compreensão e comunicação humanas.

“...É interessante abordar o cinema, que os intelectuais acusam de alienante, mas que é uma arte que ensina a superar a indiferença, pois transforma em heróis, os invisíveis sociais, ensinando a vê-los por um outro prisma, como por exemplo, Charlie Chaplin que sensibilizou plateias inteiras com o seu personagem do vagabundo... (...). No cinema como na filosofia de Heráclito: “Despertados, eles dormem”. Estamos adormecidos, apesar de despertados, pois diante da realidade tão complexa, mal percebemos o que se passa ao nosso redor...(MORIN,2011).

O autor destaca que as artes (referindo-se ao cinema e literatura) podem contribuir para a ampliação da percepção dos sentidos e para a quebra do conhecimento compartimentado.

QUESTIONÁRIOS

Composto por quinze perguntas, um questionário foi distribuído aos 50 professores que participaram dos dois Seminários Municipais de Audiovisual e Educação do Município da Lapa, nos anos de 2015 e 2016, nos quais se incluem diretoras e pedagogas das escolas. O instrumento de pesquisa foi construído e testado com a equipe da Secretaria Municipal de Educação da Lapa.

A primeira questão, se o trabalho com audiovisual está contemplado da proposta pedagógica da escola, tratava das disciplinas que se utilizavam do recurso em sala de aula.

DADOS DO QUESTIONÁRIO

Nome:

Escola:

1)O trabalho com audiovisual está contemplado na proposta pedagógica da sua escola?

() NÃO () SIM

Em que

disciplinas: _____

2)A sua escola tem infraestrutura para a exibição de filmes, como uma sala escura, dispositivos de som e imagem para a reprodução de filmes? Indique quantos.

() NÃO () SIM

() Projetor multimídia () Aparelho de DVD () Computador

() Sala escura () Dispositivo de som

É necessário compartilhar aparelhos de TV/Projeção para uso em aula ou cada turma possui seus equipamentos?

() SIM

() NÃO

3)Durante sua formação, você teve contato com o cinema brasileiro?

() NÃO () SIM

4)Como você relaciona sua prática docente com o cinema brasileiro?

() NÃO relaciono minhas aulas, pois não vejo uma possível ligação da minha disciplina com o tema.

() SIM () Através de leitura de trechos de filmes

() Outros Quais

5)Você acha que existe uma metodologia eficaz para abrigar a exibição de filmes brasileiros com um aprendizado que extrapole os limites da sala de aula?

() NÃO () SIM.

Comente _____

6)Na sua escola existe uma filmoteca?

() NÃO () SIM

7)Você conhece os títulos deste acervo?

() NÃO () SIM. Cite alguns:

8)Você faz uso de tais filmes?

() SIM () NÃO. Por quê?

9)Você trabalha de forma interdisciplinar o conteúdo de cinema? Por exemplo, cinema e literatura, cinema e história, cinema e física...?

() NÃO. Porquê _____

() SIM.Como? _____

10)É necessário um aperfeiçoamento para o professor trabalhar cinema na sala de aula?

() NÃO.() SIM.

Em quais aspectos?

() conhecimento da linguagem cinematográfica () repertório

() conhecimento prático () outros(descreva abaixo)

11) ATIVIDADES COMPLEMENTARES

As iniciativas geralmente são:(pode marcar mais de uma)

- Montagem de Peça,
- Exibição de Filmes,
- Momento Cívico,
- Desfiles de Feriados Oficiais,
- Banda/Fanfarras/Música,
- Pintura/Massa de Modelar,
- Desenho/Fotografia,
- Literatura,
- Campeonatos Esportivos, Quais Esportes?
- Outra, qual?

12) As atividades acontecem geralmente:

(pode marcar mais de uma)

Na sala de aula,

Em Outro espaço da escola, Qual?

Em espaços públicos da cidade. Qual?

Em cidades/Comunidades Vizinhas, Qual?

13)Em geral as atividades atingem quais públicos?

Alunos,

Irmãos de Alunos,

Pais,

Comunidade Religiosa,

Grupos de Artistas da Cidade,

Imprensa,

Outras Escolas do Município,

14)Que informações você tem sobre a Lei 13.006 sua
implantação.(Use o verso se necessário)

15) Quais suas sugestões para a regulamentação da Lei 13.006.(Use o
verso se necessário).

A primeira questão se o trabalho com audiovisual está contemplado da proposta pedagógica da escola, tratava das disciplinas que se utilizavam do recurso em sala de aula.



Audiovisual na proposta pedagógica da escola

Em 28 formulários, 19 professores (68%) responderam positivamente ao diálogo da proposta pedagógica com o audiovisual, sendo esta articulada em todas as disciplinas para dez desses professores. Para o restante, as disciplinas que mais se enquadram no uso do audiovisual são Artes e História. O que a questão deixa entrever é que, por mais que exista o uso do cinema na escola, os filmes estão atrelados aos conteúdos das disciplinas e derivados de outros panoramas que não o brasileiro. Nessa primeira indagação fica claro que a premissa de uma Lei como a 13.006 requer outro tratamento para o cinema brasileiro e principalmente do seu lugar na escola.

A exibição como prolongamento da disciplina é válida, mas não seria o caso de atribuímos ao filme o seu lugar como filme, ou seja, uma possível desmistificação portando todas as variações que a fruição da arte pode suscitar? O crítico francês Alain Bergala, em seu

tratado sobre o cinema na escola, evoca a transmissão além de uma simples convenção.

A transmissão, quando não é uma simples função do social, põe em jogo algo que escapa à simples vontade de transmitir (que é, por definição, a da escola) e depende da circulação inconsciente de uma letra, de uma frase, de um sinal, de uma imagem (BERGALA, 2008,p.86).

O cinema como arte que "desorienta num primeiro momento" para "permanecer, mesmo na pedagogia, um encontro que desestabiliza o conjunto de nossos hábitos culturais" (BERGALA, 2008,p.97). Nessa perspectiva, o cinema evoca diversas imbricações que um simples prolongamento do assunto tratado em aula, possa parecer um uso carente e regrado. Uma relação entre arte e educação complexa, que posta em jogo no cinema brasileiro, torna-se mais tensa e conflituosa.

São hipóteses teóricas que não procuram definir um motivo precedente para a exibição e sim, abocanhar o mínimo da fruição. Como ressalta Adriana Fresquet e Cezar Migliorin, a Lei depende de uma "regulamentação que enfatize as potências desse encontro do cinema com a educação. De outra forma, a nova Lei pode também ser apenas uma forma hegemônica de dizer ao professor e à escola o que eles devem fazer" (FRESQUET; MIGLIORIN, 2014, p. 7).

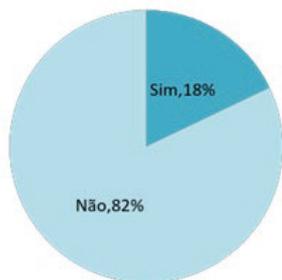
A segunda pergunta refere-se à infraestrutura das escolas para a exibição de filmes, citando dispositivos de reprodução e como funcionava o sistema de compartilhamento.



Infraestrutura para exibição de filmes (sala escura, dispositivos de som e imagem)

No que tange a 72% dos profissionais, a escola oferece estrutura para a exibição de filmes, "projeter multimídia, aparelho de DVD, computador, sala escura e dispositivo de som", os quais, em sua maioria, são compartilhados entre os professores de todas as disciplinas. Em geral, cada escola tem apenas um aparelho disponível para uso ou, quando é o caso, instalado em anfiteatro de uso comum.

Pensando na exibição do cinema brasileiro na escola, é preocupante o fato de 29% das escolas não possuírem qualquer tipo de aparelhagem ou estrutura. Como a lei será aplicada nessas escolas? Se 32% dos educadores não trabalham com audiovisual na escola e, 29% não possuem a infraestrutura necessária para a exibição de filmes, como farão para aplicar efetivamente a exibição do cinema nacional duas horas por mês? A questão geral se adensa com a pergunta 3 e seu resultado problemático.



Formação e cinema brasileiro

Para a maioria dos educadores (82%), o cinema brasileiro não fez parte da formação acadêmica. Mais de 80% representa um dado agravante frente à proposta da lei. Pois, a articulação do filme, desde escolhas, estéticas, discussões, será permeada por esse mesmo que não teve contato; como falar sobre algo sem referências? Como apresentar as diversidades e os contextos sem sabê-los? Os dados nos permitem uma reflexão fundamental: os professores precisam conhecer melhor o cinema brasileiro. Serão eles os espectadores especializados para a aplicação da Lei, de uma cinematografia que sempre teve dificuldade em ser reconhecida em seu território.

Sua especialização é como educador e não como espectador, ao usar o filme na situação de ensino/aprendizagem está exercendo sua função de mestre. Como espectador comum acumulou vivência e experiência para aplicá-la ao exercício da sua profissão. Como espectador especializado, ele terá autoridade para se fazer intérprete das linguagens audiovisuais (FRANCO, 1992, p. 26).

Em “Como usar o cinema na sala de aula”, Napolitano (2003) propõe que o professor atue como mediador entre a obra e os alunos, não apenas prepare a aula antes do filme, mas também proponha desdobramentos articulados a outras atividades. E alerta que a escolha do filme não é “para si mesmo”, portanto, deve ter em

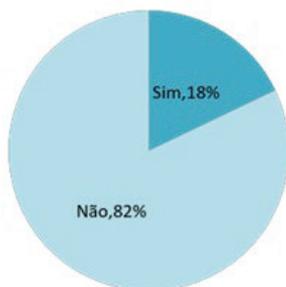
vista o respeito aos valores culturais, religiosos e morais dos alunos e de suas famílias, mesmo discordando deles. Como sintetiza Bergala (2008), "organizar o encontro é uma responsabilidade pesada". E se torna mais problemática no contexto brasileiro.

Para isso, o acesso à produção de filmes brasileiros é requisito básico. Mas qual segmento do cinema nacional será considerado para os efeitos da Lei? Dos 128 longas-metragens nacionais, lançados em 2015, três são filmes nacionais, responsáveis por 43% do público de obras nacionais e por 6% do público total. São eles: *Loucas pra casar*, que ficou em 10º lugar, com público de 3,7 milhões; *Vai que cola*, filme originado da série de TV Paga, que fez 3,3 milhões de espectadores e ficou na 12ª posição do ranking; e *Meu passado me condena 2*, que ficou em 20º lugar, com 2,6 milhões de espectadores.

Os dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), no Informe Anual de 2015¹¹, demonstram que as maiores bilheterias são de filmes chamados *blockbusters* nacionais. Mas, e as produções de realizadores independentes, de coletivos de cinema? Cujos espaços no circuito comercial é mínimo? Filmes autorais, curtas e médias metragens que só circulam nos circuitos de festivais? A diversidade do cinema brasileiro e todo seu potencial na sala de aula acaba sendo ceifada para um mesmo tipo de cinema que propõe sempre os mesmos perímetros. Não é uma questão de gosto e sim de deixar de olhar verticalmente uma cinematografia que exhibe sua multiplicidade no horizontal. Pois, como nos lembra Bergala (2008), "uma verdadeira cultura artística só se constrói no encontro com a alteridade fundamental da obra de arte". Como trazer esses filmes de "invenção" para a escola? Como abrigar essa multiplicidade na escolha dos filmes?

¹¹ Produzido pela Superintendência de Análise de Mercado da Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Voltando ao levantamento com os professores da Lapa observamos ainda:



Relação do cinema com a prática docente

Ao responder à pergunta, 43% dos educadores afirmam que não relacionam porque "não condiz uma possível ligação das disciplinas com o tema". Para os que responderam positivo (57%), o relacionamento é baseado em "... leitura de trechos de filmes", englobados no universo literário e estudos esporádicos. Não seria a falta de conhecimento sobre o cinema brasileiro que levaria a 43% dos professores a não relacioná-lo na escola? Se pensarmos que "as crianças e os jovens de hoje têm cada vez menos chances de encontrar, em sua vida social, outros filmes que sejam não os do *mainstream* do consumo imediato" (BERGALA, 2015, p. 1), não seria o caso de uma urgência em nossas escolas com o cinema nacional?

O que nos remete às ideias-base de Hannah Arendt que, em sua reflexão sobre a crise na educação, critica a pedagogia e afirma que tornou-se uma ciência do ensino em geral ao ponto de se desligar completamente da matéria a ensinar.

"O professor — assim nos é explicado — é aquele que é capaz de ensinar qualquer coisa. A formação dos professores na sua própria disciplina ter sido grandemente

negligenciada, sobretudo nas escolas secundárias. Porque o professor não tem necessidade de conhecer a sua própria disciplina, acontece frequentemente que ele sabe pouco mais do que os seus alunos”(ARENDT, 2011).

No ensaio “A crise na educação”, Hannah Arendt analisa separadamente a educação da política *stricto sensu* e afirma que “pertence à própria natureza da condição humana o fato de que cada geração se transforma em um mundo antigo” (ARENDT, 2011, p. 226). Não é a proposta deste texto aprofundar as relações filosofia, política e educação. No entanto, a afirmação de Arendt de que, frequentemente, o professor sabe pouco mais do que seus alunos é válida quando o assunto é audiovisual e quando constatamos as transformações tecnológicas que ocorrem rapidamente e a sua lenta atualização nas escolas.

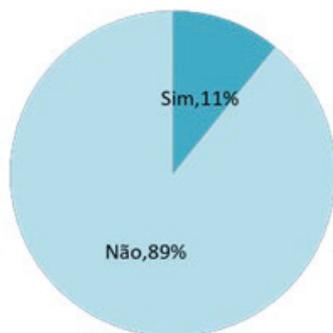
O professor que integra a geração do mundo antigo é obrigado a acompanhar o novo ritmo que, no caso da Lei 13.006, é indagado desde uma revisão da história do cinema brasileiro assim como seus desdobramentos contemporâneos, até as novas tecnologias e os novos meios de comunicação.



Existe metodologia eficaz para exibição de filmes ?

A questão sobre metodologia para exibição de filmes dividiu rigorosamente os pesquisados. Uma hipótese para os 50% de cada lado seria da própria complexidade da pergunta, que revela em sua essência a Lei 13.006, permeada de dúvidas, curiosidades e estudos além de um saber convencional. Como exibir o cinema brasileiro na escola? Existe uma metodologia possível? Dos que responderam positivamente, se seguiram dois principais comentários: “que possua um conteúdo condizente com a realidade” e “ainda não recebi formação sobre o tema”.

Com o passar das questões, nos debruçamos sobre um problema que se mostra cada vez mais difícil e fragmentado. A Lei 13.006 interliga a relação entre cinema brasileiro e educação, entretanto, as respostas dadas sinalizam uma total desarmonia frente a esse diálogo. Temos exemplos de questões tais como: a estrutural das escolas, a formação, o cinema brasileiro e, com todas essas imperfeições, seria claro o não esclarecimento sobre a metodologia mais eficaz.



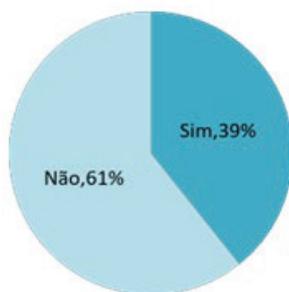
Existe filmoteca na sua escola?

A questão 6 à primeira vista, poderia ser facilmente pressuposta, pois imaginar escolas brasileiras portadoras de filmoteca

seria quase uma abstração. Os 11% dos que responderam “sim” correspondem a três professores dos vinte e oito(28) do total. Um número muito baixo, mas significativo pelas questões 7 e 8, que condiziam com enfoques mais delimitados sobre a filmoteca.

A questão 7 refere-se ao acervo e seu conhecimento, enquanto a questão 8 tem como foco a frequência do uso. O que impressiona são os três professores que possuem videoteca em suas escolas simplesmente não conhecerem os seus acervos, ainda mais sobre o cinema brasileiro. Os filmes estão lá, sendo usados “mensalmente”, mas sem qualquer conhecimento articulado, ou seja, os filmes estão lá para “qualquer imprevisto”.

Fator melhor esclarecido pelas respostas da questão 9, que abarca o trabalho interdisciplinar envolvendo o cinema. Dos 39% pesquisados, o trabalho interdisciplinar é feito a partir da “literatura infantil”, “atividades pedagógicas”, “diálogo com algum conteúdo” e “eventos da escola”. Comentários que delineiam o cinema na escola como um acessório para complementar, para sustentar alguma argumentação ou a simples diversão de um tempo efusivo.



Trabalho interdisciplinar com cinema

O que nos remete à seguinte dedução: por mais que 39% estejam usando o cinema em diálogo com outras disciplinas e

eventos, esses parecem sempre desproporcionais ao cinema. Em outras palavras, o cinema mais uma vez se faz como acessório, como anexo, como leviano, como uma adição sem peso ao tão legítimo calendário de eventos da escola. Não se trata do diálogo ser incorreto; aliás, pensando em uma escala mais global, lembraríamos que o encontro de campos diversos é fundamental para renascer “as noções pulverizadas pelo esmagamento disciplinar: o ser humano, a natureza, o cosmo, a realidade” (MORIN, 2001, p.104). Mas, para esse renascimento brotar da relação do cinema com a escola, faz-se necessário um novo diálogo, que transgrida a explanação de um conteúdo ou mesmo o aludir de um evento, ainda mais quando se trata do cinema brasileiro.

Uma tensão que revigora a urgência por um novo tratamento com os professores, com as escolas e principalmente com o cinema brasileiro, na tentativa de uma feliz elucidação da Lei 13.006. A questão 10, sobre a necessidade de aperfeiçoamento para o professor trabalhar o cinema em sala de aula, foi respondida em unanimidade (100%) pelos professores como necessária. Entre os tópicos mais apontados estão o “conhecimento da linguagem cinematográfica”, o “repertório” e o “conhecimento prático”. Seria o caso de formatar cursos de aperfeiçoamento sobre o cinema brasileiro aos professores? De propor cursos de licenciatura em cinema. A demanda por informação é clara e relevante. Precisamos ouvir o “chão da escola”.

As questões 11, 12 e 13 tratam sobre as atividades extraclasse e especificam iniciativas, lugares onde acontecem, públicos. Interessante notar no âmbito extraclasse que, segundo as respostas dos questionários, a escola está aberta ao diálogo com outras práticas artísticas. De “desfiles oficiais” à “montagem de peça de teatro”, de “literatura” ao “campeonato esportivo”, as escolas possuem no seu cotidiano dogmático certos momentos lúdicos. Não seria o caso de transferirmos essa aura para a projeção de cinema? Não seria o

caso de realmente entender o cinema como arte, assim como já são tratados o teatro, a música e as artes visuais? O detalhe é que mais da metade (67%) das ações tem como público os pais e amigos e, para 32%, a comunidade em geral. Não seria o caso de se expandir a exibição para a vizinhança da escola?

As atividades extraclasses descritas pelos questionários nos revelam uma abertura que além de incitar novos paradigmas, incitam também o espaço da escola e sua comunidade. O momento da brincadeira, da “profanação”, no sentido de um novo uso para a escola, assim como “o gato que brinca com um novelo como se fosse um rato” (AGAMBEN, 2007, p.74), representando a escola desmistificada, arejada e aberta para extrapolar a convenção.

Seria um ambiente propício para a entrada do cinema como faísca ao imaginário, um despencar da torrente “mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor” (ARTAUD, 1982, p.7), do sonho “libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 1983, p. 334)?As hipóteses se multiplicam.

As duas últimas questões do formulário (14 e 15) delimitavam um apelo maior com a Lei 13.006.As respostas reforçam a falta de informação sobre a lei e a necessidade de se ampliar a discussão sobre o tema. Na pergunta sobre o tipo de informações que os professores tinham sobre a Lei, apenas 4% dos entrevistados informam, genericamente, que se trata da inserção do cinema brasileiro na escola. E na pergunta 15, referente às sugestões para regulamentação da lei, 46% destacam a necessidade de formação, equipamentos e acesso à acervos para difusão.

Considerações finais

A pesquisa produzida, inicialmente ao município da Lapa, nos permite um vislumbre sobre o contexto brasileiro e sobre os desafios de uma lei que, ao colocar a hipótese do cinema brasileiro na escola, implica questionamentos que vão desde a infraestrutura das escolas até a formação dos professores.

Questões que vão além das tratadas neste texto e que passam pelo questionamento da não inclusão do cinema e audiovisual na Base Nacional Curricular Comum que entende arte, como dança, teatro, música e artes visuais. Em 23 de fevereiro de 2016, foi aprovada na Câmara do Senado o Substitutivo da Câmara dos Deputados que altera o parágrafo sexto do artigo 26 da LDB 9.394/96, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da Arte. Essa Ementa dispõe que as Artes Visuais, a Música, a Dança e o Teatro são as linguagens do componente curricular do ensino da Arte obrigatório nos diversos níveis da educação básica que trata o parágrafo do artigo 26 da referida Lei. A BNCC propõe que a abordagem das linguagens artísticas articule em seis dimensões do conhecimento, entre elas a fruição, definida como a capacidade de sensibilização e disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais. E apenas inclui o cinema/ audiovisual de forma genérica. Um contrassenso se considerarmos a existência de uma lei específica para o cinema na escola.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José. **Imagens e Sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994.
- ARENDDT, Hannah. **A crise na educação. [Ensaio]** In: ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 348p.

- ARTAUD, Antonin. El cine. Madrid: **Alianza Editorial**, 1982.
- BERGALA, Alain. A hipótese-cinema. Tradução Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink/UFRJ, 2008.
- BERGALA, Alain. A internet produziu a morte da própria noção de gosto. In: Página online A pala de walsh. (<http://www.apaladewalsh.com/2015/11/alain-bergala-a-internet-produziu-a-morte-da-propria-nocao-de-gosto>, acessado em 06/12/2015), 2015.
- BUÑUEL, Luís. Cinema: instrumento de poesia In: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- CINCOTTO JUNIOR, Sidney IN; Revista Internacional de Ciências Humanas.v. 3. n.2, 2014 - <http://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/issue/view/36>.
- FRANCO, M. S. A natureza pedagógica das linguagens audiovisuais: lições de cinema 1. In: _____. Cinema: uma introdução à produção cinematográfica. São Paulo: FDE, 1992.
- FREITAS, Olga. **Equipamentos e materiais didáticos**. / Olga Freitas. – Brasília: Universidade de Brasília, 2009. 132 p.
- FRESQUET, Adriana (org.). **Cinema e educação: a lei 13.006 reflexões, perspectivas e propostas**. Ouro Preto: Universo Produções, 2014.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____ **Os Sete Saberes Necessários a Educação do Futuro** - 2ª
Ed. São Paulo: Cortez, 2011

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo:
Contexto, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social na pós-
modernidade**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das
emergências. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.).
Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre
as ciências revisitado. São Paulo: Cortez, 2004. p. 777- 821

TARDY, Michel. O Professor e as Imagens; tradução de Frederico Pessoa de
Barros. São Paulo, Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo,
1976.

CARTA DE OURO PRETO 2016 - Rede KINO -
<http://www.cineop.com.br/www.http://oca.ancine.gov.br/>

02 - REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO POR UMA PEDAGOGIA DE LUZ

Claudia da Natividade

Em quase duas décadas atuando como produtora¹², produtora executiva¹³ e consultora de projetos audiovisuais, tenho percebido uma crescente capacitação e valorização dos profissionais desta área na indústria cinematográfica nacional. O crescimento da produção audiovisual nos últimos anos, a ampliação dos mecanismos de financiamento que incentivaram a expansão do marketing cultural, uma visão de cinema mais comercial onde a palavra produto audiovisual vem perdendo gradativamente qualquer viés pejorativo certamente foram fatores que contribuíram para o aperfeiçoamento e para a importância profissional do produtor audiovisual. Contudo, a valorização acontece ainda de maneira muito restrita às áreas de financiamento, produção e distribuição do audiovisual, quase delimitada aos profissionais que efetivamente atuam no mercado de filmes e conteúdos para televisão e demais plataformas de exibição.

¹² No cinema brasileiro, o produtor organiza o *packaging* artístico do projeto (argumento e ou roteiro, talentos, diretor, desenho de produção e de financiamento) e encontra recursos no mercado através de investimentos diretos vindos dos mecanismos de renúncia fiscal, fundos de financiamento setorial, marketing cultural ou merchandising. Normalmente, é o dono da empresa produtora e quem acompanha os projetos do início do desenvolvimento até o fechamento dos resultados de distribuição.

¹³ No cinema americano, o produtor executivo aporta recursos próprios para o projeto, detém direitos autorais de obras ou roteiros preexistentes ou trabalha como funcionário de um grande estúdio, administrando recursos. No Brasil, o produtor executivo é contratado para o projeto quando já existe financiamento e é responsável pela administração dos recursos, pelas contratações de equipe e o bom andamento dos departamentos e serviços. Muitas vezes o produtor assume também a produção executiva dos projetos audiovisuais nacionais.

Em outras atividades ligadas a este setor, como a educação profissionalizante em cinema e audiovisual, especialmente na formação acadêmica universitária, ou mesmo junto aos profissionais de imprensa ou ligados à crítica cinematográfica, pouco ainda se fala ou se entende das funções do produtor e do seu papel determinante na construção dos projetos fílmicos e de uma política audiovisual.

Produtor? Mas, quem é o produtor e o que ele faz exatamente em um filme ou na realização de um conteúdo audiovisual? Essa é uma pergunta que se coloca a cada curso de formação ou workshop que ministro tanto para públicos heterogêneos, quanto para alunos de cursos de graduação e pós-graduação em universidades de cinema em várias regiões do Brasil. Um dos problemas em encontrar respostas para explicar o trabalho do produtor é que existem poucos estudos sistematizados sobre as funções e os processos organizacionais deste profissional, os quais estejam disponíveis em ambas bibliografias brasileira e internacional. Quando preciso definir as funções do produtor e explicar sua atuação profissional para meus alunos, costumo utilizar minhas próprias experiências como produtora e aquelas de outros colegas produtores que, na situação específica da produção audiovisual brasileira, são muito semelhantes entre si na execução e na dinâmica de trabalho. Por este mesmo motivo, mais do que um texto acadêmico, decidi escrever, neste capítulo do livro, uma reflexão sobre o trabalho e as funções do produtor. Assim, espero poder contribuir para a formação daqueles que desejam atuar ou conhecer mais profundamente essa área de atuação.

Para meus alunos, costumo dizer que o produtor é o elemento primordial de uma obra audiovisual, inclusive criativamente, porque todos os elementos artísticos e todas as questões de adequação econômica (muitas vezes subestimadas na realização de um projeto) dependem diretamente do trabalho e da capacidade de articulação do produtor.

Essa afirmação torna-se muito clara quando pensamos que as decisões iniciais tomadas pelo produtor para escolha e desenvolvimento de uma obra audiovisual e a correta condução dos processos para sua realização são a condição determinante do cumprimento desta obra. Entre tais decisões podemos citar: a escolha de um argumento ou roteiro, a correta negociação para aquisição de direitos de obra preexistente, a elaboração da estratégia de financiamento e distribuição da obra, as decisões sobre a escolha do elenco, a definição das equipes, a contratação de locações, a obtenção de permissões de filmagem, a elaboração da documentação jurídica, o estabelecimento de parcerias estratégicas, o acompanhamento e a supervisão do trabalho de todos os departamentos de um filme, os relatórios e, sobretudo, a entrega do produto audiovisual finalizado.

Todas essas competências do produtor exigem talento organizacional, capacidade de gerenciamento e de resolução de problemas, criatividade e habilidade para a gestão de pessoas. Nesse sentido, pode-se afirmar que o produtor cinematográfico é o estrategista da obra audiovisual; aquele que antecipa e resolve os problemas dos projetos e das produções, preferencialmente antes que eles aconteçam. Nesse sentido, podemos dizer que o trabalho da produção audiovisual lembra o dos governantes na esfera política, onde a condução malfeita de algum dos elementos ou atores do processo pode fazer desmoronar ou levar ao caos toda uma nação.

Como se pode perceber, as funções do produtor são complexas. Ele precisa ser o negociador, ao mesmo tempo hábil e sensível, o qual fará a gestão de todas as fases de uma obra audiovisual, desde a transformação de uma ideia em projeto até o momento em que o produto fílmico encontre seu público. Em outras palavras, produtor é o responsável por encontrar o projeto correto, os talentos corretos e os recursos financeiros necessários para que determinada obra se realize. Ele é, principalmente, responsável por manter todos estes elementos juntos e funcionando durante todo o longo período de realização de uma obra audiovisual.

Mesmo depois da exibição e da carreira comercial de um filme ou de um conteúdo televisivo, quando todos os demais envolvidos já se despediram do processo, o produtor estará ainda presente, pois coordena o repasse dos resultados econômicos, devolve investimentos, paga royalties, realiza relatórios financeiros e executa a obra para os parceiros estratégicos que contribuíram para a realização daquele projeto.

A concepção e o desenvolvimento das obras audiovisuais

Muitas vezes um filme ou uma obra audiovisual nasce de uma ideia, outras vezes de um livro publicado ou parte dele e, em um número muito menor de vezes, de um excelente primeiro roteiro que chega às mãos de um produtor. Eu mesma nunca tive a felicidade de encontrar um bom roteiro que tenha chegado pronto à minha mesa. Normalmente, o produtor inicia um projeto com um destes dois elementos: uma ideia original (pensada por ele ou traduzida por um diretor ou por um roteirista) ou a partir de uma obra literária preexistente, normalmente um livro romanceado, uma biografia ou uma obra teatral que tenha algum potencial de ser transformada em conteúdo audiovisual. Em qualquer um dos casos tanto a ideia original quanto a adaptação de uma obra deverão passar por um processo demorado de lapidação e desenvolvimento.

No momento embrionário de construção de um projeto, o papel do produtor será de fundamental importância para a realização do produto audiovisual futuro. É oportuno lembrar que além do trabalho de acompanhamento do roteiro, o produtor disponibiliza ou encontra os recursos iniciais necessários para desenvolver um projeto, financiar pesquisas, comprar direitos de livros ou de obras preexistentes e pagar, mesmo que parcialmente nesta fase, os roteiristas envolvidos na execução do argumento e no primeiro tratamento de um roteiro.

A condução do processo de desenvolvimento de um produto audiovisual exige do produtor sensibilidade, energia e habilidade negocial para que consiga manter as características conceituais ou artísticas requeridas pela obra ou pelo conjunto de roteiristas e/ou diretor envolvidos nesta etapa, sem perder o direcionamento do trabalho para determinado mercado consumidor.

O equilíbrio entre o artístico e o mercadológico torna a obra financiável e possível de ser realizada. A gestão deste processo é extremamente delicada porque envolve, ao mesmo tempo, sensibilidades diferentes que precisam conversar para que, no futuro, aquele projeto, ainda embrionário, encontre seu público. Esse processo é válido tanto para obras de entretenimento, que têm como ambição maior gerar lucro bem como para aquelas de expressão artística, que pretendem, de alguma maneira, gerar emoções ou impactar a cultura de uma sociedade. Para serem bem-sucedidas em suas expectativas, uma e outra precisam dialogar com um público-alvo pré-determinado, desde o momento inicial de estruturação da história.

A percepção do produtor na escolha de temas ou potenciais projetos que mereçam ser desenvolvidos unida a um processo eficaz para a elaboração do roteiro e de posicionamento comercial dos produtos audiovisuais são os elementos criativos do trabalho nessa fase. No caso de projetos derivados de obras preexistentes, o produtor negociará as condições econômicas de adaptação da obra para conteúdo audiovisual e formará a equipe de roteiristas ou roteirista, que fará a transposição da obra para um roteiro fílmico. Precisamos lembrar que, nos dois casos, o produtor zelará permanentemente para que aquele conteúdo que está em desenvolvimento não se afaste do seu mercado consumidor de produtos audiovisuais. Nesse ponto, é necessário ressaltar que, especialmente nos casos de adaptação de obra preexistente, é importante que o roteirista ou a equipe de roteiristas escolhida seja profissional da área de roteirização de conteúdo audiovisual.

Aqui chegamos a um ponto crucial do trabalho do produtor: ter energia e determinação suficientes para, na maioria das vezes, conseguir manter separados os anseios dos autores de livros ou de peças teatrais do processo de construção dos roteiros audiovisuais das obras adaptadas, sempre visando à pertinência da adaptação à nova plataforma para a qual ela está sendo produzida.

É oportuno lembrar que os autores literários ou de peças teatrais geralmente não estão suficientemente familiarizados com o tipo de linguagem e de público do mercado audiovisual, o que pode comprometer a construção do roteiro. Neta fase, a energia e a determinação do produtor são elementos de fundamental importância para que a futura obra audiovisual possa ser desenvolvida pelo conjunto correto de profissionais, atuantes na área de conteúdo audiovisual.

A partir das premissas acima abordadas, podemos afirmar que o produtor colabora para que o roteiro do conteúdo audiovisual em desenvolvimento busque uma ampla comunicação com seu potencial espectador futuro, sem, contudo, interferir na obra a ponto de descaracterizá-la ou fazê-la perder sua natureza; seja ela qual for, artística ou comercial.

Liberando os direitos - *Clearance*¹⁴

Na fase de desenvolvimento do projeto audiovisual, além da execução do argumento e do roteiro, outras facetas do trabalho do produtor são de extrema importância para a realização da obra. Alguns procedimentos e elementos aglutinadores devem ser buscados para o fechamento das parcerias estratégicas do projeto audiovisual.

¹⁴ *Clearance* de filmes é o processo de autorização das permissões requeridas para todos os aspectos da produção cinematográfica. As autorizações necessárias podem incluir permissões de filmagens em locações, atores, figurantes, músicas, filmes, artes, livros, cartazes, marcas, produtos, transmissões, programas de computador, narrativas, fotografias, etc. (ver Daliah Saper)

Busca-se nessa fase fortalecer o projeto para que se consiga credibilidade para obtenção dos recursos de produção. Sobre os procedimentos, um dos mais importantes, são as corretas avaliação e coordenação da cadeia de direitos para a realização do conteúdo fílmico.

Bons contratos com amplas cessões de direitos para argumento, roteiro ou compra de obras preexistentes, que prevejam todas as necessidades e territórios necessários para a comercialização futura da obra, são essenciais para o sucesso do financiamento do projeto. Ainda, em se tratando de direitos, é importante que se tenha conhecimento da legislação de direitos autorais e de personalidade (Lei 9.610/98 e Arts. 11 a 21 do Código Civil) para que o produtor direcione seu olhar no que tange à identificação de citações, marcas, nomes, alcunhas e conteúdos não originais presentes no roteiro. Qualquer elemento ou citação de roteiro que possa despertar questionamento sobre o desrespeito de direitos de terceiros na obra audiovisual deve ser necessariamente avaliado e liberado pelo produtor, ainda durante o desenvolvimento do projeto. Nesta fase, caso não se consiga comprar ou liberar gratuitamente direitos de terceiros, as mudanças na estrutura narrativa da história são menos complexas de serem realizadas. Um erro de avaliação no uso de materiais preexistentes ou, por exemplo, na citação de uma marca ou na utilização de determinado trecho musical, sem a devida realização do *clearance* de direitos, pode comprometer a veiculação do produto audiovisual ou, no mínimo, estourar orçamentos de produção de obras e causar graves problemas econômicos para o próprio produtor.

Quando falamos sobre elementos aglutinadores de construção do projeto nos referimos ao desenvolvimento do *movie packaging* ou *film packaging* da obra. Ou seja, do envolvimento dos talentos que darão sustentação e credibilidade ao projeto. São considerados parte integrante do *movie packaging* a filmografia da empresa produtora, o diretor, os roteiristas, os diretores artísticos, as principais locações, um conceito artístico unificador, um desenho

inicial de produção com previsão de datas de filmagem e entrega dos materiais de lançamento do filme (deliveries), um plano de financiamento, um contrato ou uma clara estratégia de distribuição e, pelo menos, a indicação de um ou mais atores do elenco principal da obra, já comprometidos com a produção.

Outro elemento aglutinador que contribui para o envolvimento de parcerias estratégicas e para a busca de financiamento de obras audiovisuais é o *business plan*, que trará diferentes cenários de retorno de investimento do projeto. No *business plan* normalmente avaliamos o tamanho do investimento necessário para a realização e distribuição (P&A)¹⁵ de uma obra audiovisual, versus o potencial de público e de comercialização desta obra, em diferentes plataformas de exibição. Quanto maior o potencial de distribuição, maior será o investimento em P&A. Entretanto, também será maior a possibilidade de retorno financeiro do projeto. É importante esclarecer que mesmo se tratando de filmes artísticos, sem uma real possibilidade de retorno financeiro, pode-se trabalhar com o desenvolvimento de modelos alternativos de *business plan*, direcionados à exposição de marca de determinado patrocinador, especialmente no mercado cinematográfico nacional, onde o modelo de financiamento de projetos audiovisuais envolve a participação de empresas, a partir de marketing cultural via renúncia fiscal (ver Ana Carla Fonseca Reis – Marketing Cultural e Financiamento da Cultura).

Mesmo no mercado internacional, grandes *blockbusters* são produzidos de maneira a promover retorno comercial que frequentemente supera a arrecadação da bilheteria. O lucro é mais eficiente com a exploração comercial de suas criações em

¹⁵ São os custos de lançamento de um filme. O termo vem dos nomes *Prints & Advertising*, e é remanescente do cinema em película, quando se produziam cópias físicas do filme para distribuição.

licenciamento de produtos e obras derivadas, como é o caso de super-heróis e outros personagens populares de fantasia.

Finalmente, é importante lembrar que os compromissos assumidos pelo produtor na fase de desenvolvimento dos projetos e que fundamentaram a elaboração do roteiro, a liberação dos direitos, a obtenção do financiamento, a construção *movie packaging*, do orçamento e do plano financiamento do *bussiness plan* da obra devem ser estrategicamente pensados para que possam ser cumpridos da forma correta, com os recursos necessários e dentro de um cronograma de realização viável.

O cumprimento das obrigações acordadas na fase de desenvolvimento e a entrega da obra para os parceiros estratégicos, em condições iguais ou superiores àquelas acordadas, são a única garantia de que o produtor poderá ter novos financiamentos para outros projetos futuros. O produto final pode, eventualmente, até não ter a performance de público esperada, isso porque muitos fatores externos impactam a execução e o sucesso comercial de uma obra audiovisual. Mas, se o produtor cumpriu as entregas e as obrigações assumidas na fase de desenvolvimento, sua chance de ter novos financiamento para novos projetos não fica comprometida.

Desde a pré-produção, o foco precisa estar na obra

Com o início da pré-produção e a chegada das primeiras pessoas na equipe dos projetos audiovisuais, inicia-se uma das tarefas mais complicadas do produtor: a administração das vaidades e das pessoas. É exatamente essa a ordem das tarefas demandadas: primeiro o controle das vaidades e depois das pessoas. Sim, o set cinematográfico é um grande parque de vaidades e as relações podem degenerar e sair do controle, se o produtor cinematográfico não conseguir manter o foco absoluto de todo processo em uma só coisa: o produto audiovisual que precisa ser realizado. O produtor, diferente de outras pessoas da equipe e do elenco, precisa se lembrar a todo o

tempo da obrigatoriedade da realização da obra audiovisual; sem isso, toda operação cinematográfica desmonta.

Iniciada a fase de pré-produção, o produtor não pode ficar em exposição. Ele precisa administrar a exposição dos demais integrantes da equipe e antecipar os conflitos que podem nascer da reunião de muitas vaidades juntas. E aqui, me refiro a praticamente todas as pessoas envolvidas no processo de produção de uma obra audiovisual. Pode parecer estranho para alguém fora deste mercado, mas todos os técnicos e artistas em um set de cinematográfico são extremamente envaidecidos pelo seu trabalho. Essa característica da equipe cinematográfica certamente favorece, de algum modo, a realização de grandes obras, mas, ao mesmo tempo, pode trazer uma série de conflitos em um ambiente de ebulição de pessoas, ideias, egos e energias. Somente a atenção constante do produtor às relações interpessoais e à gestão de pessoas possibilitará a harmonia necessária para que a obra chegue ao seu final, dentro do orçamento estimado e do cronograma estabelecido.

Cada uma das pessoas envolvidas em um set cinematográfico é um colaborador essencial para a realização da obra. Mas, a engrenagem funcionará somente se técnicos e atores estiverem bem coordenados, motivados com o projeto e se a comunicação entre as pessoas e os departamentos fluir. Um verdadeiro trabalho em equipe, cujas competências e conhecimentos sejam complementares, será possível se os egos dos artistas, atores e técnicos envolvidos não se sobrepuserem ao processo, o que poderia desmontar toda a engrenagem de produção. Pequenos detalhes de comportamento, pequenas exaltações em um ambiente de grande pressão física e mental, como aquele da preparação e da produção audiovisual, podem ser um campo fértil de desentendimentos.

O produtor precisa ser sensível às alterações no ambiente de trabalho e ficar atento para intermediar as relações entre os vários departamentos, antes que os conflitos apareçam. Palavras bem empregadas, elogios adequados, um ouvido atento e, ao mesmo

tempo, firmeza, segurança e rapidez na tomada de decisões são ferramentas diárias de atuação dos produtores, sempre com o propósito de evitar desentendimentos, falhas e, com isso, possíveis interrupções do cronograma estabelecido, que poderiam levar a uma enorme perda de recursos financeiros.

A atenção que o produtor deve dispensar aos atores e às pessoas da equipe será parte constante do seu trabalho nas semanas de pré-produção e produção. Neste momento, os departamentos envolvidos na realização da obra audiovisual estão em pleno funcionamento e a reunião das pessoas que trabalham é numericamente muito grande. Mas, ainda trataremos das questões interpessoais quando discorrermos sobre a fase de produção.

Na pré-produção, planeja-se exatamente como será realizada a obra audiovisual. Cada um dos aspectos é discutido: o estabelecimento do departamento administrativo e financeiro do projeto, a conformação do plano de filmagem, a contratação de equipes por departamentos, os testes de atores e a contratação dos elencos principal, secundário, de apoio e figuração. Fazem parte também a pesquisa e a contratação das locações; a liberação de ruas e espaços públicos para filmagens externas; a construção de cenários, a realização de plantas baixas e das intervenções do departamento de artes; a pesquisa, o desenho e a produção de figurinos; a verificação da liberação de todos os direitos conexos e de terceiros presentes no roteiro; a obtenção de alvarás de filmagem; as leituras e os ensaios com os atores; as consultorias para os atores para aprendizado das habilidades dos personagens; as visitas técnicas realizadas nas locações; a preparação e os testes de cenas de efeito, os testes de equipamentos, o *storyboard* e/ou a decupagem das cenas do filme; o início do registro do *making-of* e os estudos dos materiais de divulgação; a contratação dos serviços de montagem e pós-produção da obra, a contratação de serviços de terceiros tais como seguros, fornecedores de equipamentos, transporte, alimentação e assessoria de imprensa. Ou seja, todos os alicerces de sustentação das intensas semanas de

filmagem são construídos na pré-produção. Por esse motivo, essa fase pode ser considerada a mais importante de todo o processo da realização da obra audiovisual. Uma pré-produção bem realizada é a garantia de que não acontecerão surpresas desagradáveis durante as filmagens e de que o orçamento da obra não será comprometido, como nos lembra Gustavo Fonseca, em seu artigo sobre O Poder da Pré-Produção:

“Sem dúvida alguma essa é uma das etapas mais analíticas e burocráticas da produção, mas pense que ela é quase toda executada sentado em frente a planilhas e ao telefone e que é muito melhor perceber equívocos enquanto você está sentado no conforto do seu escritório, do que durante uma diária de alguns milhares de reais onde o dinheiro será gasto de qualquer forma.”

No cinema brasileiro, é muito comum que o produtor se envolva também na produção executiva do projeto e acompanhe, além do planejamento das semanas de filmagem, toda a administração financeira, as contratações e a liberação e licenças necessárias para produção. Cada um dos aspectos acima referido é de extrema importância para que tudo funcione de maneira correta durante de captação das imagens. A contratação errada de um técnico, ator ou serviço terceirizado pode criar problemas em toda a engrenagem do filme e fazer com que uma produção perca importantes recursos econômicos que poderão comprometer a realização ou a finalização da obra audiovisual. Por isso, nessa fase, o produtor e/ou produtor executivo precisam estar atentos e refletir antes de tomar cada decisão, realizar um pagamento ou assinar um contrato.

Os pilares essenciais de uma obra audiovisual: liberação dos direitos, a definição das locações e do elenco.

Uma vez realizada a análise técnica do roteiro, normalmente inicia-se a pré-produção de uma obra audiovisual com a estruturação dos pilares essenciais do projeto: a liberação de todos os direitos autorais e de personalidade, que ainda não tenham sido liberados na fase de roteirização, e a definição do elenco e das locações. Já falamos sobre a liberação de direitos e a necessidade da correta execução do *clearance* da obra, mas, ainda precisamos tratar dos outros dois pilares que estruturam a pré-produção.

A estruturação do plano de filmagem depende da definição do elenco e da escolha das locações. Sem a definição e a correta disponibilidade de agenda destes dois pilares da obra não temos como fazer o planejamento das semanas de produção, quando efetivamente serão capturadas as imagens. Se no *packaging* do filme tínhamos um ou alguns atores do elenco principal já definidos, na pré-produção teremos que pesquisar, testar, verificar a disponibilidade de agendas e contratar cada um dos atores que irão participar da produção.

O produtor, sempre pensando na antecipação da solução de problemas, precisa ficar particularmente atento durante esta fase para a definição de elenco. Na maioria das vezes, o elenco principal da obra está tão vinculado ao *packaging*, que passa a ser a única peça insubstituível de toda a engrenagem fílmica, mais do que qualquer membro da equipe, incluindo o próprio diretor e mesmo o produtor. Assim, ao mesmo tempo que existe o desejo de envolver bons atores na obra audiovisual, que tenham uma excelente performance e/ou que sejam conhecidos do público, existe também a preocupação em compor um elenco que tenha um temperamento confiável e, preferencialmente, disponibilidade total de agenda para o projeto.

A conciliação de todos estes requisitos do ator, ou de pelo menos grande parte deles, não costuma a ser fácil. Convém lembrar que a preparação e a filmagem são momentos de suspensão na vida dos envolvidos, especialmente dos atores do elenco principal, e que todos precisam estar completamente comprometidos e focados na obra para que não aconteçam quebras no planejamento. A decisão

acertada na escolha dos atores, a absoluta transparência sobre o processo de trabalho e sobre a metodologia empregada pela direção nos ensaios, a prévia definição e ajustamento do cronograma e das agendas, a conversa diária e bons contratos auxiliam efetivamente no funcionamento de todo o departamento de elenco.

Assim como o *casting* de uma obra audiovisual, as locações demandam muita pesquisa e atenção durante a fase de pré-produção. No cinema brasileiro, utilizamos muitas locações alugadas e pouco estúdio. Essa decisão ocorre quase sempre devido a questões econômicas. Sai mais barato locar espaços já existentes do que construir e reproduzir em estúdio em diferentes áreas e situações de filmagem.

Todavia, essa opção de redução de custos só funcionará se tivermos pleno controle dos espaços que serão utilizados para filmagem. Isso não significa apenas pagar os proprietários das casas ou estabelecimentos comerciais ou obter liberações de espaços públicos, através de articulações que muitas vezes envolvem esferas importantes de governo. O pleno controle da locação acontecerá somente se conseguirmos envolver os proprietários e/ou os administradores dos espaços escolhidos em nosso projeto, a partir de uma argumentação racional e ao mesmo tempo emotiva. A produção de cinema, em seu sentido amplo, é algo que sempre fascina as pessoas. Aqui entra toda a capacidade do produtor em convencer proprietários e/ou administradores da necessidade de produção daquela obra audiovisual, naquela específica locação.

Os proprietários e/ou os administradores das locações precisam estar encantados com a possibilidade de que a produção aconteça em sua casa, comércio ou espaço, mas, ao mesmo tempo, estejam cientes de como funcionará a dinâmica da produção e das equipes nos dias de filmagem. É importante deixar claro que nenhuma outra atividade normal poderá acontecer naquela casa, comércio ou espaço, enquanto a equipe cinematográfica estiver ocupando aquela dependência.

É também fundamental explicar aos proprietários sobre o número de pessoas envolvidas em uma filmagem e sobre a dinâmica de trabalho dos departamentos. Quanto mais claras forem as informações disponibilizadas, menos riscos de problemas teremos durante a filmagem naquela locação. Além disso, as intervenções do departamento de arte nas locações precisam ser discutidas e negociadas antecipadamente com os proprietários.

Vale lembrar que, muitas vezes, grandes intervenções e reformas são feitas para adequar o espaço às necessidades de filmagem e de direção de arte dos projetos. Caso todos os detalhes destas intervenções não tenham sido negociados, estabelecidos e acordados, a chance de acontecer problemas nas locações, na data da filmagem, é muito grande. Além disso, é preciso formalizar todos os detalhes de uso e intervenção das locações em contratos que assegurem aos proprietários a devolução dos imóveis em perfeitas condições, mas também que prevejam multas contratuais pesadas em caso de desistência do proprietário em locar ou ceder o espaço.

Uma vez definidos elenco e locação, todos os departamentos de uma produção audiovisual podem começar a trabalhar direcionados e com objetividade. O departamento de arte se estrutura, as plantas baixas das locações e os projetos de intervenção e objetos começam a ser elaborados, os figurinos começam a surgir, o mapa de luz e equipamentos é definido a partir das visitas técnicas, os atores iniciam a fase de preparação e ensaios, os seguros e os equipamentos podem ser contratados bem como as logísticas de transporte e de alimentação definidas. E aqui, novamente, a habilidade negocial do produtor com terceiros fornecedores e com sua equipe é colocada à prova todo o tempo.

O produtor precisa ao mesmo tempo garantir a realização do melhor projeto possível, considerando os recursos orçamentários e as condições objetivas disponíveis. A habilidade negocial impacta diretamente todos os setores da produção audiovisual e é uma parte criativa extremamente importante do processo. Normalmente o

produtor encontra ou ajuda a encontrar soluções criativas para resolver problemas objetivos em uma produção audiovisual no cinema brasileiro. O exercício diário de busca de soluções permite que façamos filmes muito bem feitos, mesmo com orçamentos bem longe dos ideais associados ao tamanho e à ambição de nossos projetos.

A filmagem

Uma pré-produção bem-feita diminui significativamente os riscos de produção. Os meses que antecedem à filmagem devem ser gastos para um planejamento exaustivo de todas as situações que serão experimentadas no set, quando as imagens finalmente serão capturadas. Um bom plano de filmagem, que preveja as necessidades de agenda dos atores e de disponibilidade das locações, incluindo coberturas para situações em caso de adversidade meteorológica (*cover sets*) e folgas adequadas para a equipe exige muito trabalho de preparação e reflexão das pessoas envolvidas na produção de uma obra audiovisual.

As margens para erros ou improvisações são muito pequenas. Cada minuto no set cinematográfico custa muito caro e, mesmo grandes produções buscam não errar. Se um produtor planejou adequadamente a fase de pré-produção e realizou boas contratações de equipe, um bom planejamento quanto aos serviços e seguros, testes adequados nos equipamentos de set, a chance de acontecerem problemas nas semanas de filmagem fica muito menor, além de assegurar a manutenção do orçamento de finalização e as taxas de administração do projeto.

Nesta fase de produção, a presença do produtor no set cinematográfico precisa garantir, acima de tudo, a harmonia das relações interpessoais e evitar problemas e desentendimentos, pois este é um ambiente onde, pelo menos, uma centena de pessoas precisa conviver muito proximamente, durante várias semanas.

Durante este período de filmagens, todo cotidiano dos técnicos e da maior parte dos atores envolvidos fica completamente comprometido.

O simples pagamento de uma fatura, o lazer, o descanso, a vida social, tudo isso, inexoravelmente, torna-se impossível durante as filmagens. Tal momento de exceção na vida das pessoas precisa ser entendido pelo produtor cinematográfico para que ele tenha controle e possa administrar antecipadamente os focos de conflito que irão certamente acontecer. Precisamos lembrar que, diferentemente de uma empresa, há programas específicos de formação com o apoio do setor de recursos humanos estabelecido e atento aos problemas dos funcionários. Assim, no set cinematográfico, as situações de controle e mediação não existem, pela própria especificidade do trabalho e do envolvimento temporário das pessoas com o projeto.

Outro cuidado importante na fase de produção é a segurança dos profissionais no set cinematográfico, a partir de medidas de prevenção de acidentes, especialmente àqueles que podem ser ocasionados pelos materiais elétricos e pela montagem de equipamentos, estruturas e andaimes. O set cinematográfico é um ambiente que oferece riscos e, em uma produção, nenhum técnico ou ator deve entrar neste ambiente de filmagem sem ter sido incluído na apólice de seguro da obra nem deve permanecer no local se não estiver trabalhando diretamente na cena que está sendo executada naquele momento. Mas, uma questão de segurança que costuma preocupar o produtor é a incolumidade dos atores do elenco principal, durante as semanas de preparação e filmagem de uma obra audiovisual.

Uma vez que o ator entra no set cinematográfico e é filmado, coloca-se em operação toda uma engrenagem que só pode cessar no final das semanas de captação das imagens. Se alguma coisa acontecer com os atores do elenco principal depois de começarmos a filmar uma obra audiovisual, simplesmente é quase certa a falência de toda a operação. Evidentemente existem seguros que preveem este tipo de situação, mas provavelmente, estes seguros, caso tenham que

ser utilizados, serão um paliativo em relação ao potencial de perdas econômicas envolvidas. O cuidado com os atores não é, portanto, uma preocupação infundada e o produtor precisa pensar em estratégias de segurança que assegurem a integridade física do elenco principal.

Um ator que se machuque ao praticar um esporte no seu dia de folga, que sofra um pequeno acidente doméstico ou que se meta em uma briga de bar, pode atrasar todo o planejamento de um plano de produção e, eventualmente, comprometer todo o projeto. Certamente acidentes podem acontecer e não estamos imunes a eles, mas, especialmente em relação ao elenco principal, toda a atenção é necessária. Nos filmes e nas séries de grande produção nos mercados internacionais, é bastante comum que os atores assinem contratos em que se comprometem a evitar qualquer situação de risco e integralidade física, mesmo antes do início das produções. E, quando falamos de crianças e adolescentes, esse cuidado precisa ser redobrado para que se minimize a exposição destes jovens atores até mesmo em uma aula de educação física, uma vez iniciada a pré-produção do projeto e o período de ensaios.

Outra preocupação do produtor durante as semanas de filmagem é o acompanhamento do fluxo financeiro do projeto. O produtor precisa seguir a movimentação financeira da fase de produção dia a dia, durante as semanas de filmagem, mesmo tendo ocorrido uma pré-produção correta, onde os valores envolvidos em cada departamento já tenham sido aprovados e contratados.

A quantidade de pessoas e de variáveis durante a fase de produção pode ocasionar descontroles, caso não exista um acompanhamento atento do setor financeiro do projeto. O lançamento em planilhas de cada uma das despesas, a verificação de gastos dos itens orçamentários programados, o fechamento diário do caixa de produção e a ação rápida do produtor, em caso de estouros orçamentários, vão assegurar os recursos necessários para a próxima fase de pós-produção para que a obra audiovisual consiga ser

encerrada com a qualidade técnica esperada. O acompanhamento da evolução econômica do projeto ainda garante ao produtor a otimização dos recursos pois, os demais profissionais envolvidos na produção do set e nas filmagens costumam ficar mais atentos e evitar erros em seus departamentos, quando o produtor controla e questiona as saídas de recursos e os pagamentos. Às vezes, um simples esquecimento de devolução de um equipamento alugado ao final de uma diária pode ocasionar grande prejuízo para a produção.

Na fase de produção, ainda precisamos tratar de dois temas importantes e caros ao produtor. O respeito ao *workflow*¹⁶ técnico estabelecido para obra e o respeito ao limite diário do horário de trabalho das equipes. *Workflow* técnico implica processos e parâmetros corretos de captação de imagem, de som e de armazenamento e conversão destes materiais e na entrega da documentação, dos relatórios e boletins das equipes de continuidade, câmera e áudio.

Normalmente, todo o processo de execução dos materiais dentro do *standard* correto é discutido na fase de pré-produção e de responsabilidade dos departamentos de fotografia, áudio e direção. Contudo, caso o produtor não estabeleça uma dinâmica de controle e de recolhimento de alguns destes materiais ao final das diárias de filmagem, como os *backups* do material filmado, organizados pelo *loader* de produção, provavelmente, em algum momento das intensas semanas de produção, algum dos profissionais pode simplesmente deixar de fazer seu trabalho com a qualidade técnica necessária, o que implicará prejuízos e demora nos processos de finalização da obra. Um exemplo evidente é a visualização do *backup* do material filmado, ao final de cada diária de trabalho, sendo um elemento de segurança do processo que não pode ser descuidado pelo produtor.

¹⁶ Entendemos por *workflow* os parâmetros e a sequência técnica que deve ser respeitada para que uma obra audiovisual possa ser finalizada segundo os critérios estabelecidos e definidos previamente para distribuição.

Quanto ao respeito do horário de trabalho dos técnicos e atores, o que significa doze horas de presença diária no set cinematográfico, seis dias por semana, é aconselhável que este limite seja exigido e verificado pelo produtor. Eventualmente, uma diária um pouco mais longa pode acontecer em uma situação especial, mas essa deve ser uma exceção absoluta e jamais uma regra de produção. Horas extras custam muito e implicam perdas econômicas no planejamento do orçamento, e mais do que isso, elas podem levar as equipes a um estado de esgotamento físico que impactará no rendimento das diárias futuras e na própria segurança do set pois, profissionais cansados estão mais propensos a se envolver em acidentes.

Pós-produção e entrega dos *deliveries*

Quando as etapas de desenvolvimento, pré-produção, produção e encerramento de produção de uma obra audiovisual foram bem realizadas, sem grandes sustos econômicos e quando se conseguiu manter integralmente o orçamento de finalização, a fase de pós-produção é considerada a mais tranquila e confortável do trabalho do produtor. Os maiores riscos já acabaram e, daqui até o lançamento da obra, o trabalho se resume à administração dos processos de finalização e ao gerenciamento dos serviços de montagem, dos processos laboratoriais e de finalização de áudio e de música, com a ajuda de uma equipe reduzida. Esta é, certamente, uma fase trabalhosa, porque exige uma grande quantidade de circulação de informações e correta organização dos processos da finalização. Mas, podemos dizer que as tarefas são administráveis e que os riscos do processo passam a ser muito controlados. A maior tarefa do produtor neste momento é a correta entrega dos materiais ou *deliveries* de distribuição da obra. Os materiais são tanto elementos suportes de exibição, a saber o material finalizado em diferentes janelas, quanto documentais e aqui nos referimos aos

documentos de identificação da obra audiovisual, aos certificados de exibição, à realização da classificação indicativa da obra, aos relatórios de execução do cumprimento do projeto e à finalização das planilhas financeiras do projeto.

O trabalho de finalização de uma obra audiovisual costuma demorar meses, até que possamos ter os elementos necessários de distribuição produzidos. Contudo, é uma etapa feliz, seja por termos cumprido de maneira satisfatória os processos anteriores, seja pela perspectiva que se abre ao produtor da realização de novos trabalhos, agora que temos a garantia de entrega da obra audiovisual.

Notas finais

Esta extensa análise sobre os processos de produção audiovisual e o papel do produtor durante todas as fases de execução da obra, desde a sua concepção até as últimas entregas de *deliveries*, não tem a intenção de assombrar ou inibir aqueles que pretendem seguir a carreira de produtores ou produtores executivos. Pelo contrário, este capítulo foi escrito pensando em colaborar com a formação de novos profissionais, que poderão buscar neste relato algumas respostas para os desafios inerentes a esta área de atuação. Como me alonguei na discussão das funções inerentes desta profissão, deixo para tratar sobre a relação entre o produtor e as políticas audiovisuais em uma futura oportunidade (ACHO QUE ESTA PARTE PODE SAIR).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio. BUTCHER, Pedro. **Cinema, Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2003.

- BERNARDI, Luiz Antônio. **Manual de Plano de Negócios, Fundamentos, Processos e Estruturação**. São Paulo: Atlas, 2010.
- BRITZ, Iafá; BRAGA, Rodrigo Saturnino; LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **Film Busine\$\$: o Negócio do Cinema**: Campus Elsevier, 2010.
- CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do Incentivo à Cultura**. São Paulo: Manole, 2007.
- FONSECA, Gustavo. Disponível em: <http://cinematografico.com.br/2016/01/o-poder-da-pre-producao/>. Acesso em 10 de agosto de 2017.
- HAUGE, Michael. **Selling Your Story in 60 Seconds**. Studio City: MW, 2006.
- REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- SAPER, Daliah. Disponível em: <http://saperlaw.com/2007/06/13/film-clearance-basics/>. Acesso em 01 de maio de 2017.

03 - POR UMA PEDAGOGIA DA LUZ

Odair Rodrigues dos Santos Junior

Conceito de cinema brasileiro: uma provocação

Em **Reinventando o conceito de cinema nacional**, Mascarello (2008) problematiza o conceito de cinema nacional a partir do questionamento de quem homologa essa “nacionalidade”. Critica Paulo Emílio e Alex Viany por privilegiarem a produção em detrimento da distribuição e exibição, o que deixa incompleto o quadro para definir as variantes do cinema brasileiro.

Mascarello (2008) cita a proposta de pesquisa de Jean-Claude Bernadet, que aborda o cinema brasileiro e suas conexões com o cinema internacional e a revisão da historiografia clássica do cinema do Brasil. Porém, critica o destaque para o cinema de ficção, a não inclusão de outras formas de manifestação cinematográfica fora dos cânones, a não percepção de vertentes do cinema de arte como os filmes de Walter Hugo Khouri, o “neon-realismo” paulista, a marginalização da produção de vídeos e da indústria televisiva na academia.

No mesmo artigo, o autor aponta para o conceito do “transnacionalismo”, do “transcultural”, de Denilson Lopes¹⁷, que não se limita às fronteiras nacionais e prefere uma classificação baseada na identificação de um cinema produzido por grupos com o mesmo interesse, os que hoje são chamados de coletivos. Dessa forma, procura abranger um cinema fora do eixo historiográfico da academia. Denilson Lopes também busca a definição de um cinema “global”.

¹⁷ Adoto a referência ABNT a partir de parágrafo frase ou citação direta do autor.

O cinema global teórico seria, portanto, mais uma estrutura rizomática, se quisermos seguir uma abordagem deleuziana, aliás, fundamental para a noção de império, como rede, em contraponto a estruturas axiais que configurariam os cinemas nacionais, com seus próprios e específicos passados, presentes e futuros (LOPES, 2010, p. 4).

A perspectiva de Lopes (2010) chama a atenção para uma gama de expressões cinematográficas não abordadas pelo “cinema nacional canônico”, mas o tira do debate sobre o que seria a questão da nacionalidade no cinema.

Acredito que a crítica de Mascarello (2008) é pertinente ao questionar os mecanismos de análise do cinema brasileiro que desconsideram o tripé estruturador de qualquer obra audiovisual: produção, distribuição, exibição e ao adotar, em parte, as estratégias de Bernadet e Denilson Lopes para problematizar o que deve ser considerado cinema nacional.

Rever a forma como a historiografia registra o cinema nacional significa revisitar os próprios passos e incluir, por exemplo, a produção de inúmeros filmes em 8 e 16mm, videocassetes, mini DV, a produção distribuída pela internet em seus diversos gêneros e subgêneros.

Sob esse pressuposto, o cinema nacional passa a ser considerado um sistema de inter-relações dialógicas e não mais uma concepção estanque, onde apenas uma pequena parcela da produção audiovisual possa receber atenção acadêmica e/ou investimentos para seu desenvolvimento e realização.

Dentro dessa lógica, situo a importância do cinema e da educação do ponto de vista de objeto de análise para criação de

práticas pedagógicas que possam difundir a produção brasileira na escola. Como fórmula,

(...) acredita-se na necessidade de uma proposta metodológica para o ensino do Cinema Brasileiro, com vistas à formação de professores para a utilização deste método no ensino fundamental e médio. Tal proposta conteria uma base teórica sobre a retrospectiva histórica do Cinema Brasileiro – situando seus principais movimentos, filmes e cineastas –, e, também, modelos de análises da forma e conteúdo fílmicos, objetivando capacitar o referido professor a utilizar o Cinema Nacional em suas práticas docentes (SIRINO, 2012, p. 125).

Além de levar para a escola o debate do cinema brasileiro, na concepção proposta por Mascarello (2008), a partir de uma metodologia proposta por Sirino (2012), também destaco as possibilidades da produção no ambiente escolar como aponta Fresquet (2013).

(...) Apenas queremos pensar por que ou para que queremos criáramos escolas de cinema nas escolas públicas. Que tipo de relações elas possibilitam? Isso tem uma especificidade dada pelo próprio fazer, pelas cores, formas e sons de sua matéria-prima (...) porque o que nos interessa é o processo de criação cinematográfica e o que ele nos traz/leva da vida para dentro/fora da escola (FRESQUET, 2013 p. 93).

Entendendo que este trabalho convida a explorar as possibilidades do cinema no ambiente escolar em seu sentido mais amplo, saliento ainda a observação de Fresquet (2013) ao priorizar a escola pública como centro desse procedimento, pois nela está

concentrada a maior parte de estudantes do país com toda sua diversidade/tensão étnica, cultural e socioeconômica. É nesse momento que questiono: cinema brasileiro para quê e para quem?

Neste trabalho, ao relatar a dialógica trajetória de aprendizado com o uso do audiovisual na escola como docente dos ensinos fundamental e médio, pretendo pesquisar possíveis respostas para as duas questões no estrito campo do cinema e educação porque são múltiplas as manifestações da arte cinematográfica assim como seu público.

Ensinando e aprendendo a ver

Trabalhei como professor de língua portuguesa de 2006 a 2007, na EMEF Profa. Nilza Thomazini, em Sumaré, São Paulo. Já atuava no magistério desde 1998 em projetos da universidade ou no Estado como professor “eventual”, como são chamados os docentes paulistas sem turmas específicas.

Na escola Profa. Nilza Thomazini, pela primeira vez, com seis aulas por turma (5ª e 8ª séries), pude desenvolver um planejamento pedagógico com a possibilidade de avaliar os resultados entres estudantes e comunidade escolar. Foi nesse período que iniciei o trabalho crítico com imagens em sala de aula a partir de fotografias. Um de meus usos pedagógicos preferidos era distribuir as fotos e pedir que os estudantes descrevessem oralmente o que viam e depois fizessem o mesmo na escrita. As imagens serviam como catalisadores da narrativa.

Essa prática nada tinha de fortuita porque foi estruturada sobre um tripé: graduação em Letras, *práxis* fotográfica e licenciatura pela Faculdade de Educação da USP.

Enquanto cursava graduação em linguística/português pela USP, trabalhei como fotógrafo *freelancer* para movimentos sociais e isso contribuiu para uma formação em relação às possibilidades da representação da imagem. Ao ler *A obra de arte e sua reprodutividade*

técnica e O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, de BENJAMIN (1996) por dever do ofício acadêmico, também descobri *Pequena história da fotografia*, do mesmo autor. Concomitantemente, os estudos sobre semiótica me conduziram a Santaella e Nöth (2001) e a Samain (1998), iniciando meu percurso crítico sobre a imagem.

A *práxis* fotográfica foi um misto de pesquisa bibliográfica em paralelo com a graduação em Letras, interação com jornalistas, fotos jornalistas e visitas constantes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea, na época, sediado no “quintal” do Conjunto Residencial da USP (CRUSP), onde residi por três anos. A leitura de muitos livros e revistas técnicas aconteceu sobre processos fotográficos de filmes (películas) em preto e branco, uma vez que adquiri um pequeno laboratório de revelação, por fim, o próprio trabalho como fotógrafo.

A licenciatura em Língua e Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Educação da USP, completa o tripé pela reflexão da prática pedagógica a partir dos escritos de Freire (2005, e 2016) e de Bakhtin (1995).

A leitura de Paulo Freire foi essencial para elaboração de uma metodologia que fosse direcionada para o uso da imagem em sala de aula:

Na medida em que as codificações (pintadas ou fotografadas e, em certos casos, preferencialmente fotografadas) são o *objeto* que, mediatizando os sujeitos decodificadores, se dá à sua análise crítica, sua preparação deve obedecer a certos princípios que são apenas os que norteiam a confecção das puras ajudas visuais. Uma primeira condição a ser cumprida é que, necessariamente, devem representar situações conhecidas pelos indivíduos cuja temática se busca, o que as faz reconhecíveis

por eles, possibilitando, desta forma, que nelas se reconheçam (FREIRE, 2005, p. 125).

A formulação freiriana era voltada principalmente para adultos em fase de alfabetização da escrita e conscientização política, resultante de uma prática dialógica no processo ensino/aprendizagem. No entanto, naquele contexto de início apaixonado pela docência, a adaptação dessas ideias foi importante para embasar, a *posteriori*, a construção de uma perspectiva sobre o uso do cinema na escola.

O ápice do trabalho com fotografia foi o convite ao fotógrafo de movimentos sociais João Sinclair¹⁸, que havia voltado de uma de suas viagens ao longo do rio São Francisco, para falar e expor suas fotos sobre o tema.

Apesar dos bons resultados obtidos com o trabalho com fotografia, ainda estava insatisfeito porque, durante o desenvolvimento do projeto, a maioria dos estudantes se envolvia. Mas, uma parte, ainda que pequena, encarava os desafios como qualquer outra obrigação. Sobre isso, novamente recorro ao mestre.

(...) Na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática (FREIRE, 2016, p. 40).

Pensar sobre as etapas do projeto, quais sejam: apresentar fotografias, estimular descrições orais, trabalhar descrições e

¹⁸ João Sinclair faleceu em um acidente em 2013.

posteriormente narrativas escritas, expor as narrativas com as fotos escolhidas para ilustrar, trabalhar com os gêneros matéria de jornal, poesia, carta e cartaz não transformava os estudantes em sujeitos da produção da imagem. O fazer fotográfico, em síntese, é individual e o equipamento era um problema. Em 2007, os telefones celulares mais sofisticados ainda não circulavam massivamente entre os jovens de periferia, público da escola Profa. Nilza Thomazini.

O “fazer coletivamente” foi se tornando a grande questão da linha que adotei no magistério, afinal, a linguagem só é possível por seu caráter dialético/dialógico de pertencer ao indivíduo e à coletividade que se influenciam no tempo/espaço histórico.

As fórmulas da vida corrente fazem parte do meio social, são elementos da festa, dos lazeres, das relações que se travam no hotel, nas fábricas, etc. Elas coincidem com esse meio, são por ele delimitadas em todos os aspectos. Assim, encontram-se diferentes formas de construção de enunciações nos lugares de produção de trabalho e nos meios do comércio (BAKHTIN, 1995, p. 126).

O enunciado e o diálogo fazem parte da vida, independentemente de onde estejamos. Provocar situações e refletir sobre o acontecimento linguístico é uma das tarefas primordiais do docente de língua materna, por isso ter sucesso em envolver estudantes em uma atividade planejada a fim de promover a produção/recepção de diferentes gêneros de textos (incluindo os orais) assume caráter fundamental.

Um episódio envolvendo o filme *Tropa de Elite*, de José Padilha, ajudou a definir os rumos de uma nova proposta do trabalho com a imagem que catalisa a interação sociolinguística no processo ensino/aprendizagem. Uma cópia pirata foi exibida na escola antes do

lançamento e isso gerou um intenso debate entre os docentes e a equipe pedagógica, não sobre o conteúdo do filme, mas sobre direitos autorais e o objetivo pedagógico de expô-lo para crianças da então 8ª série (atual 9º ano).

A discussão sobre a cópia pirata da obra já era pública, mas foi uma oportunidade para debater sobre cinema nacional e suas possibilidades no ambiente escolar.

Ressalvo que, à época, para mim, o audiovisual era uma ferramenta importante no desenvolvimento da produção oral, escrita e na ampliação do acesso à literatura por parte dos estudantes. Ou seja, o cinema era pano de fundo para os conteúdos da disciplina de português.

Sem conhecimentos aprofundados da linguagem cinematográfica, o projeto foi construído de forma empírica, estruturado sobre o conhecimento de fotografia e memória audiovisual aprimorada no CINUSP (Cinema da Universidade de São Paulo – sala Paulo Emílio), nos vários cineclubes de São Paulo e no MIS (Museu da Imagem e do Som) de Campinas. Uma primeira decisão importante era trabalhar com exposição de filmes brasileiros por uma questão de identificação cultural, argumento presente em Freire (2005):

A única dimensão que se supõe devam ter os investigadores. Neste marco no qual se movem, que se espera se faça comum aos homens cuja temática se busca investigar, é a da percepção crítica de sua realidade, que implica um método correto de aproximação do concreto para desvelá-lo. E isto não se impõe. Neste sentido é que, desde o começo, a investigação temática se vai expressando como um que fazer educativo. Como ação cultural (FREIRE, 2005, p. 121).

A concepção de “cultura” a qual se refere Freire (2005) é antropológica, localizada em tempo e espaço histórico determinado. Sobre a seleção de filmes, excluí a exibição de longas por ter observado que, na maioria das vezes, não dava tempo de passar o filme inteiro e/ou os espectadores ficavam impacientes. Ao tomar a decisão de trabalhar com curtas brasileiros como premissa, encontrei o primeiro obstáculo sobre o qual Duarte (2009) observa:

(...) Cabe questionar ainda, por que o desconhecimento de obras e autores importantes da literatura é visto como um grave problema a ser enfrentado pelos meios educacionais, enquanto o fato de a maioria dos brasileiros ignorar a existência de incontáveis obras da nossa cinematografia (...). Entretanto, se admitimos que a relação com filmes participa de modo significativo da formação geral das pessoas, precisamos entender como é que isso se dá e qual é a extensão e os limites dessa participação (DUARTE, 2009, p. 19, 20).

Consegui curtas, produções independentes de estudantes e pequenos produtores com a ajuda de Gabriel Rapassi, um dos entusiastas do MIS-Campinas, para usar na escola. Também recorri ao acervo da TV Cultura, gravando o programa *Contos da Meia Noite*, que sempre apresentava uma leitura dramática de um conto de gênero fantástico. Além das obras regionais e as televisivas citadas; trabalhei também com *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, *Tipos Intrometidos* (2000), Fabio Durant, *O trabalho dos homens* (1997), Fernando Bonassi, *Átimo* (1997), Romeu di Sessa, entre outros.

A recepção sempre era muito diversificada e nem sempre servia para produzir textos escritos, mas enriquecia o debate sobre a realidade em que as crianças estavam inseridas porque o cotidiano era naturalmente a referência de comparação com o que aparecia na tela.

Na mesma época adquiri minha primeira máquina digital, uma câmera Kodak EasyShare C7300. Para quem estava acostumado com a velha Nikon FG e uma Pentax MZ 50, ambas analógicas, a pequena Kodak não passava de um brinquedo frágil. No entanto, com ela era possível produzir vídeos de 30 segundos e logo passei a elaborar uma sequência de ações pedagógicas para usá-la em sala com a meta de partilhar seu uso com os estudantes.

A princípio, usei a câmera como ferramenta para diagnosticar a leitura dos estudantes. Esse uso pedagógico tinha dupla função: o diagnóstico linguístico e acostumar as crianças com o objeto câmera.

Ainda que pensasse o cinema como meio e não como fim, comecei a planejar a participação coletiva das crianças em uma produção de audiovisual na escola. Com a 8ª série, discuti as relações da comunidade com a escola. Assistimos a pequenos documentários e reportagens que discutiam problemas de diferentes bairros. As professoras de história e geografia também participaram do planejamento e metodologia de levantamento de dados. Em seguida, as crianças fizeram uma pesquisa no comércio, em casas vizinhas, na igreja e na associação de bairro no entorno da unidade escolar e vieram com a proposta de entrevista.

Outra equipe iria gravar as entrevistas, uma terceira selecionaria as consideradas melhores e uma quarta editaria nos computadores da escola. Antes de sair em campo, cada equipe simulou a atividade dentro da escola, onde também treinaram a operação da câmera e formas de estabilizá-la¹⁹.

¹⁹ A preocupação em estabilizar a câmera advém da prática como fotógrafo de imagem fixa. Ainda não começara a pensar em muitas possibilidades de

Sob o olhar de hoje, o som pode ser considerado sofrível, as imagens dos entrevistados (Figura 1) de baixíssima resolução e as pessoas eram avisadas para falar apenas 30 segundos por vez. Mas, mesmo assim, a posterior apresentação dos vídeos foi comemorada.



Figura 1

Trabalhei ficção com a 5ª série, pela disposição das turmas de atuar atrás e na frente da câmera. Os professores de educação física e artes apoiaram com exercícios para treinar os atores mirins além das sugestões para a produção. As crianças discutiram o roteiro, diálogos, a montagem das equipes de maquiagem, cenário, figurantes, direção, câmera e edição. E o resultado é um teatro filmado com câmera frontal, sem movimento, montado na sequência em que as cenas foram captadas e praticamente sem trabalho de som (Figuras 2 e 3).



Figura 2

diferentes posicionamentos da câmera, dado aos poucos recursos do equipamento e do desconhecimento mais aprofundado da linguagem cinematográfica.



Figura 3

No entanto, diferente do trabalho com as fotografias, todas as turmas participaram integralmente da produção dos vídeos propostos, além de mobilizarem os pais para assistir. Nesse percurso, tiveram que ler manuais de instrução, formular perguntas, escrever relatórios, produzir uma redação e analisar a fala dos entrevistados como parte integrante do currículo de língua portuguesa.

Ao exercer o critério freiriano de reflexão da prática pedagógica, percebi que a produção audiovisual, além de mobilizar conhecimentos interdisciplinares de estudantes e docentes, também interferiu na equação espaço/tempo da comunidade escolar no entorno da instituição. O projeto proporcionou o dialogismo, tanto do ponto de vista pedagógico, quanto do ponto de vista linguístico.

O ano de 2007 não foi profícuo apenas pelo aprendizado sobre as possibilidades da relação cinema e educação: prestei concurso para professor na rede estadual de ensino no Paraná e passei.

Mudei para Curitiba em 2008, ano que passei viajando o estado e trabalhando no projeto “Juventude Cidadã”, piloto dos programas que geraram o Pró-Jovem, Jovem Aprendiz, e PRONATEC, criados pelos governos eleitos de Lula e Dilma.

Em 2009, assumi meu cargo como docente no Colégio Estadual Lucy Requião de Melo e Silva (doravante Colégio LRMS),

em Fazenda Rio Grande. Nessa escola pude desenvolver um planejamento de longo prazo em relação ao cinema. Nesse período, havia adquirido uma segunda câmera digital, modelo Kodak EasyShare C613, com algumas melhorias em relação ao modelo anterior, mas ainda com grandes limitações.

A princípio, segui a mesma metodologia aplicada na EMEF Nilza Thomazini na então 8ª série do ensino fundamental: diagnóstico de leitura com uma gravação de poucos segundos e a proposta de interferência na comunidade escolar a partir de um assunto debatido em sala resultando em pequenos “telejornais”.

No final de 2009, resolvi me informar sobre produção cinematográfica e pesquisei manuais de produção de filmes digitais. Em Moletta (2009)²⁰, encontrei a referência que buscava para mudar a qualidade do planejamento pedagógico para produção de audiovisuais na escola.

Em 2010, trabalhei no hoje quase extinto programa federal - Mais Educação -, que tinha, em seus anos iniciais, a proposta de proporcionar cursos extracurriculares, no contraturno, para estudantes em situação de risco social (vítimas de abuso físico e psicológico, racismo, crianças com dificuldades de socialização, atendidos pelo Bolsa Família, etc.). Aulas de música, coral, mosaico, desenho e teatro eram oferecidas pela manhã e o estudante já ficava para o período da tarde frequentar o ensino regular.

Mesmo com limitações de repasse de verbas, dificuldade de compreensão sobre o papel da escola na educação inclusiva, enquanto o programa funcionou na escola até 2016, centenas de jovens tiveram suas vidas alteradas ao se tornarem sujeitos com perspectivas de futuro e não mais vítimas das violências sociais.

²⁰ MOLETTA, Alex. Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo. SP, Summus, 2009.

Trabalhei com as oficinas de leitura e posteriormente teatro com crianças da 5ª a 8ª séries e, novamente, a câmera teve a função de instrumento pedagógico e registro.

O registro era revisado após cada ensaio para todos pudessem conferir seu desempenho em cada cena da peça proposta, sugerir modificações na atuação e no texto. As apresentações também eram gravadas para que os estudantes pudessem avaliar a participação do público e decidir o que mudar a cada apresentação. Havia o rodízio de quem operava a câmera, decidia os enquadramentos e os movimentos da câmera. Também aprendi muito com essas oficinas porque um dos objetivos era que os estudantes participassem de cada etapa da produção da peça: do texto, passando pelo figurino até a cenografia.

Porém, apesar dos avanços das técnicas de produção de audiovisual, com o ensino fundamental, continuei literalmente a orientar “teatro filmado” (Figuras 4 e 5).



Figura 4



Figura 5

A mudança de paradigma somente veio quando a proposta de produzir um curta-metragem foi apresentada para estudantes do ensino médio ao explorar as estreitas ligações do cinema brasileiro com a literatura.

Com essa faixa etária, tive a tranquilidade de explorar curtas e longas metragens como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, *O enfermeiro* (1999), curta de Mauro Farias, *Capitu* (2008), minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho, entre outras obras.

O objetivo já não era mais usar cinema como mero apêndice da disciplina de língua e literatura, mas de pensar que a arte se realiza em diferentes modos de expressão a partir de uma mesma narrativa básica.

Enquanto pensava novas formas para usar o cinema na escola, ampliei consideravelmente o acervo de DVDs porque a vídeo-locadora “Senador Vídeo”, no centro de Curitiba, fechou as portas porque não suportou a concorrência com a internet. Como era um sócio assíduo, tive preferência na compra de filmes nacionais e estrangeiros da sessão “cult”. Também passei a usar *sites* como o

“Porta Curtas” e “Curta o Curta” para ter acesso a uma gama maior de filmes que propunha fazer na escola.

O cinema ganhou uma dimensão diferente em meu trabalho docente. Daí em diante, o texto literário poderia ser tanto o ponto de partida como de chegada para fruição estética, mas seu vínculo com o audiovisual passa ser articulado e não mais condição *sine qua non* para produção de diferentes gêneros e discursos.

Pensar o cinema como uma importante instância “pedagógica” nos leva a querer entender melhor o papel que ele desempenha junto àqueles com os quais nós também lidamos, só que em ambientes escolares e acadêmicos. (...) se admitirmos que a significação de filmes é gradual e articula aos modos de ver do grupo de pares e aos diferentes tipos de discursos produzidos em torno dos filmes, faz sentido que é possível “ensinar a ver” (DUARTE, 2009, p. 67).

O primeiro curta metragem produzido no Colégio LRMS sob essa nova orientação foi uma livre adaptação do conto *O alienista*, de Machado de Assis. Após estudar o conto literariamente, pesquisei com a turma como montar um roteiro, as possibilidades de adaptação da produção ao espaço da escola.

Nos três dias de produção de *Loucura moderna*²¹, todos os setores do colégio participaram porque havia cenas internas e externas e o convívio escolar foi alterado para realização do filme. O cinema proporcionou a transformação do espaço de tal maneira que não era possível ignorar a atividade (Figuras 5 e 6). Houve debates sobre a validade da metodologia, se não era “enrolação”, se não

²¹ Acessado em 20/08/2017 <https://www.youtube.com/watch?v=Pw-HJ6hpezs>

comprometeria a disciplina dos estudantes, se o currículo estava sendo cumprido, entre outras preocupações normatizadoras do sistema escolar.

O apoio tanto da equipe pedagógica como da direção foi fundamental para sustentar que aquela forma de ensinar já estava prevista em teóricos como Paulo Freire, Vygotsky e Nereide Saviani, etc.



Figura 6



Figura 7

A finalização do vídeo também ficou a critério dos estudantes e mesmo os erros de ortografia nos créditos e legendas foram mantidos. Na época, aceitei o argumento de que não pareceria “filme de professor”, mesmo com a orientação a cada etapa da produção.

Solicitei, via redes sociais, que estudantes dessa turma, um do 3º ano do ensino médio escrevesse um pequeno depoimento sobre aquela experiência com cinema e educação. Selecionei o texto de Alline Bertolin, formada em pedagogia pela PUCPR:

Aprendemos na prática a importância e a diferença desses recursos em um vídeo. E, falando em recursos, estes eram o que a união fornecia: meninas traziam suas maquiagens, professor usando seus recursos pessoais, panelas emprestadas da cantina do colégio. Com maestria fomos todos

organizados conforme talentos e necessidades, de modo que tínhamos equipe de iluminação, roteiristas, equipe de figurino e maquiagem, equipe de apoio, editores, diretores, figurantes, equipe de filmagem e captação de som. Um projeto que envolveu a turma como um todo com tanta facilidade e animação que, hoje como pedagoga, admiro a arquitetura da magia que vivi naquele último ano do ensino médio de escola pública de cidade pequena (ALLINE BERTOLIN).

É interessante observar que, na memória de Alline, o que veio à superfície foi a produção, mas também os meios para a viabilização do roteiro construído a muitas mãos.

O depoimento confirma que o objetivo de desenvolver o sentimento de coletividade inerente a uma produção de audiovisual foi alcançado. Simultaneamente, a percepção de intertextos com a moda, o som, a literatura, os movimentos sociais, a história e a contemporaneidade, segundo os preceitos bakhtinianos sobre a tessitura social do discurso.

Os equipamentos usados naquela produção ou eram muito simples, ou improvisados. Vemos na Figura 6, por exemplo, uma tela de projeção usada como rebatedor de luz.

A criatividade despertada nos estudantes promoveu uma progressiva autonomia na tomada de decisões à medida que as experiências das produções anteriores eram partilhadas com as novas turmas. Outra medida importante foi a adoção do “set rotativo”, ou seja, as tarefas mudavam em cada cena filmada. A prática foi adotada para evitar que um número pequeno de estudantes passasse a “mandar” na produção. Fresquet (2013) também justifica a necessidade de uma pedagogia que privilegie uma formação mais universalista quanto ao set de filmagem na escola.

(...) Nesse sentido, é muito importante que os alunos possam passar por todos os papéis (diretor, ator, produtor, assistente, etc.). As escolhas que diluem o pessoal, o subjetivo, perdem intensidade. É dessa força, da forma de ver o mundo. Que o filme toma os detalhes que fazem toda diferença. Filmar nos obriga a ter, ao mesmo tempo, uma relação flexível e perspectiva com o todo, porém obsessiva em cada detalhe. Nos detalhes está toda diferença (FRESQUET, 2013, p. 95).

Além dos estudantes, docentes, funcionários e pais, instituições como o departamento de trânsito da cidade, comércio (incluindo uma funerária) também foram mobilizadas para a realização das produções de 2010 a 2014 no Colégio LRMS.

Nesse ínterim, adquiri uma câmera Panasonic DMC-FZ100 para usar na escola, além de acessórios de iluminação. Contudo, com a evolução do *smartphones*, as produções ficaram mais simples pela intimidade crescente dos estudantes com produtos do audiovisual. Mas, onde fica o ensino de literatura e língua portuguesa dentro desta perspectiva? Para responder a essa pergunta, cito o depoimento da ex-aluna Aline Resende, formada em 2012, e atriz profissional:

No ano de 2012, o professor Odair era meu professor de Português e Literatura no ensino médio e em um dos bimestres, sob a supervisão dele, montamos um curta metragem baseado no livro “Juliano Pavollini”²² do autor Cristovão Tezza. Fiz teatro durante a minha infância e adolescência toda, portanto, foi uma das experiências mais legais que já tive em uma matéria na escola. O professor soube como

²² Acessado em 20/08/2017

<https://www.youtube.com/watch?v=To6qUYfrBmk&t=223s>

direcionar a turma pra que todos ajudassem nas atividades necessárias, como se fosse realmente um set de gravação. Tínhamos maquiadora, a pessoa da claquete, uma pessoa que cuidou da locação, outra que cuidava onde a iluminação estaria melhor para a gravação das cenas, câmera e continuísta. O uso do recurso do vídeo, por ser algo novo e divertido para a turma, nos fez conseguir assimilar melhor as passagens do livro, foi um instrumento de aprendizagem extremamente eficaz, tanto que hoje, cinco anos depois, se perguntarem para os alunos daquela turma de ensino médio o livro mais marcante que lemos na escola, a maioria vai lembrar do “Juliano Pavollini” do Cristovão Tezza (Aline Resende Ferreira, ex-aluna do professor Odair, e hoje atriz profissional).

Em 2015, ano em que ingressei na graduação do curso de Cinema e Audiovisual da FAP/UNESPAR, os estudantes do 2º ano do ensino médio venceram o festival estudantil de filmes de 1 (um) minuto, promovido pela prefeitura de Fazenda Rio Grande naquele ano. As mesmas turmas tiveram a oportunidade de visitar o campus da Cine TV, ciceroneados por estudantes do núcleo de cinema e educação, coordenado pela professora Solange Stecz (Figura 8).



Figura 8

O ingresso no curso de cinema acrescentou novas perspectivas ao trabalho pedagógico a fim de extrapolar os muros da escola. Em 2016, ingresso na Especialização em Cinema e Audiovisual, com Ênfase na Produção, da FAP/UNESPAR.

Com os estudos sobre cinema e educação conheci a lei 13006/14:

Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 8º:

"Art. 26 § 8º A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais" (NR) (BRASIL, 2017²³).

Comecei a usar essa legislação para respaldar, no planejamento pedagógico, as relações como cinema, a exibição programada de filmes e as saídas da escola com fins pedagógicos tendo o cinema como integrante do aprendizado. Com essa estratégia, pude organizar a ida de cerca de 200 estudantes à estreia do filme *Travessias* (2016), de Salete Sirino, e depois a visita das turmas do 3º ano do ensino médio ao simpósio "Cinema em Perspectiva".

A mudança em relação ao trabalho com cinema e educação pode ser conferida no depoimento da ex-aluna Nicolay Grevetti, estudante de letras e aspirante ao curso de cinema e audiovisual na FAP/UNESPAR.

²³ Acessado em 21/08/2017 <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2014/lei-13006-26-junho-2014-778954-publicacaooriginal-144445-pl.html>

A indústria cinematográfica brasileira é pouco creditada. Logo, mal temos conhecimento quando filmes brasileiros são estreados no cinema. Primeiramente que não estreiam em todos os cinemas e ficam muito menos tempo que os da grande indústria estrangeira. As experiências, tanto de ver curtas não muito conhecidos, brasileiros e estrangeiros, e a de produzir, por nós mesmos desde roteiro, locação, figurino, filmagem, nos deu uma boa perspectiva de como é produzir um filme independente e é um trabalho duro. Além disso, nos fez entender como funcionam as coisas por trás das câmeras possibilitando que não assistimos mais aos filmes da mesma forma. Sempre lembramos da experiência que tivemos (NICOLY GREVETTI).

Os cursos de graduação e de pós-graduação deram embasamento para análise da linguagem cinematográfica e a ampliação do acervo fílmico para ser usado em sala de aula.

A consciência crítica sobre a produção audiovisual, em particular a brasileira, passou a ser desenvolvida como a *práxis* associada à apreciação estética das artes que compõem o cinema. A literatura, não como história dos movimentos literários, mas o texto em si, a música, as artes plásticas, o teatro e a fotografia passam a ser considerados em seu cerne nessa construção coletiva de saberes.

O curso livre de cinema

O último passo desse caminhar foi trilhado com a disciplina optativa “Cinema e Educação”, oferecida pela graduação de cinema e audiovisual da FAP/UNESPAR, ministrada pelo professor Alexandre Garcia.

Durante o curso, tomei contato com o pensamento de Alain Bergala e suas metodologias voltadas para cinema e educação. O professor Alexandre também partilhou sua trajetória: da graduação em cinema até sua prática docente com professor de cinema para estudantes do Colégio Medianeira.

O ponto alto da disciplina foi a criação de duas equipes para ministrar conceitos básicos de cinema. Uma das equipes ministrou oficina para estudantes do Colégio Newton Freire, vizinho ao campus da FAP/UNESPAR, no município de Quatro Barras.

A equipe, que participei com os colegas Felipe Prado, Débora Zanata e Anna Petraca, organizou o “Curso Livre de Cinema”, no campus da FAP/UNESPAR, sediada no bairro do Cabral, em Curitiba. Os quatro encontros seriam realizados às quartas-feiras, de 14/06 a 5/07/17, à noite (Figura 9).

A divulgação foi realizada nas redes sociais, rádio e TV comunitária. O público respondeu muito além das expectativas, a média de frequência do curso foi de 15ª a 200 pessoas por encontro, lotando o auditório da FAP/UNESPAR e chamando a atenção para o evento.



Figura 9

Particpei de todos os encontros e tomei alguns depoimentos, em vídeo, e pude constatar que o audiovisual mobiliza

pessoas de diferentes idades, classes, sociais, graus de estudo e objetivos.

Cursar a disciplina Cinema e Educação com o professor Alexandre Garcia provocou novos questionamentos sobre o tema, e mais uma vez, recorremos a Freire (2016):

Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos. Como manifestação presente à experiência vital, a curiosidade humana vem sendo histórica e socialmente construída e reconstruída (FREIRE, 2016, p. 33).

Curiosidade de docente/estudante que se alimenta dialeticamente da curiosidade provocada por cada resposta obtida no campo da relação cinema e educação.

Conclusão

As duas perguntas essenciais desse trabalho são, respectivamente: cinema para quê e cinema para quem em relação ao cinema e à educação?

Ao longo de meu relato como docente da rede pública de ensino em São Paulo e no Paraná, descrevi o uso do cinema como instrumento de minhas aulas de língua e literatura portuguesa, e como essa relação foi sendo modificada à medida que desenvolvia uma *práxis* pedagógica.

Gradativamente, percebi o cinema como objeto de integração e exploração das possibilidades linguísticas e extralinguísticas, seja no campo estético da literatura, seja no campo da produção de discursos e múltiplos gêneros textuais.

A recepção das obras audiovisuais, notadamente as brasileiras, entra nesse contexto por permitir a identificação cultural, a construção e superação de expectativas no ambiente escolar.

A produção, exibição e distribuição de audiovisuais nas comunidades escolares em que ensinei/aprendi a usar o cinema revelaram o poder de transformação no espaço/tempo do cotidiano da estrutura normatizadora da instituição escolar e das relações dialógicas entre estudantes e docentes de forma multidisciplinar. Em Fresquet (2013), a síntese:

Uma forma de aprender cinema vendo e fazendo. Isto traz, de cada aluno, sua capacidade mais radicalmente pessoal, de criação para o encontro e descoberta do outro cenário escolar. Isto é, o fazer tem, por um lado, a dimensão criativa fortemente individual e, de outro lado, o encontro, tanto na realização, como na fruição, que tenciona fortemente o individual com o coletivo (FRESQUET, 2013, p. 94).

Respondo assim a primeira questão: cinema para quê? Ou seja, com o cinema estruturado no tripé da produção, distribuição e exibição, o espaço pode mudar de local de reprodução de conhecimento para transformação de saberes entre sujeitos que nele se relacionam. As implicações dessa formulação são múltiplas e mudam conforme as variáveis (série, idade, docente, disciplina, equipe pedagógica, direção) envolvidas.

Quanto a quem é direcionada essa relação de cinema e educação, pelo relato, duas respostas seriam possíveis – primeiramente aos estudantes de escola pública e por fim ao público que comparecesse em eventos como “O Curso Livre de Cinema”. Para os primeiros, o artigo *Cinema Brasileiro: ensino, pesquisa e*

extensão na formação de professores, de SIRINO (2016)²⁴ sintetiza a experiência da formação de docentes da escola públicas estaduais de Curitiba com o uso de cinema brasileiro em sala de aula, portanto difunde tal prática pedagógica a milhares de estudantes.

A segunda parte da resposta também envolve a formação de formadores. Nesse caso, estudantes de cinema, acredito, necessitam passar pelas teorias e práticas da formação pedagógicas.

O aprendizado de cinema, por si só, não garante que uma pessoa possa ser um bom educador sobre o tema. Aí entram os conhecimentos acumulados sobre o ensino, e a universidade é o lugar privilegiado para debater e testar projetos nesse sentido.

Acredito que uma das vertentes da graduação em cinema e audiovisual deva ser o ensino, uma vez que nossa sociedade é grande consumidora de produtos audiovisuais. No entanto, sem mediação crítica quanto às condições de produção, distribuição e exibição do conteúdo multi-plataforma. As consequências recaem nas dificuldades encontradas econômicas, culturais e sociais advindas desse fato.

A formação do público é imprescindível para mudar essa realidade. Escola e universidade são instituições estratégicas para construir uma pedagogia da luz.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. SP, Hucitec, 1995.

²⁴ SIRINO, Salete Paulina Machado. Cinema Brasileiro: ensino, pesquisa e extensão na formação de professores *in* VELLOZO, Maria Annibelli; STECZ, Solange Straube. (Org.) Criação, ensino e produção de conhecimento em dança e teatro. Paran á, UNESPAR, 2016.

BRASIL, **Lei nº 13.006**, de 26 de junho de 2014, acessado em 20/08/17
[http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2014/lei-13006-26-
junho-2014-778954-publicacaooriginal-144445-pl.html](http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2014/lei-13006-26-junho-2014-778954-publicacaooriginal-144445-pl.html)

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação. Belo Horizonte, Autêntica**, 2009.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes da educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte, MG, Autêntica, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. SP, Paz e Terra, 2005.

_____ **Pedagogia da autonomia**. SP, Paz e Terra, 2016.

LOPES, Denilson. **Cinema global, cinema mundial**. E-Compós, Brasília, v13, n2, maio/agosto, 2010.

MASCARELLO, Fernando. **Reinventando o conceito de cinema nacional** *in* BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. (orgs) *Cinema mundial contemporâneo*. SP, Papirus, 2008.

SIRINO, Salete Paulina Machado. **Cinema e educação: pensando uma proposta de ensino do cinema brasileiro**. Revista Ecos vol. nº 12 – Ano IX, 2012 acessado em http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_12/8_Pag_Revista_Ecos_V-12_N-01_A-2012.pdf

SEÇÃO DOIS - CINEMA BRASILEIRO E
LINGUAGEM



04 - A EDUCAÇÃO DO OLHAR

Luiz Carlos Lacerda

Há uma corrente da Antropologia que considera o nascimento da Cultura o momento em que o Homem passa a cozinhar os seus alimentos. E é nesse mesmo instante em que nasce a necessidade da Arte: o registro através da pintura nas cavernas, de toda a atividade humana. A era paleolítica: palaios = antigo; lithos = pedra; a Idade da pedra. Quando o homem também começa a produzir os primeiros artefatos em pedra lascada. Objetos utilitários – vasos, jarras, pratos – ou instrumentos para a caça e a pescaria e até urnas mortuárias notadamente nas culturas pré-colombianas da América Latina, mas que hoje catalogadas demonstram uma diferença de estilos e uma estética que transcende a mera representação do cotidiano.

Em todas as sociedades primitivas o que veio a ser rotulado como produção artística está presente. Essa manifestação, no entanto, não aparece ainda associada a uma visão crítica da sociedade, limitando-se à mera reprodução formal ou alegórica.

As tribos tupinambás e tupiniquins, retratadas no clássico filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês* (1970), resultado de pesquisas na literatura produzida no sec. XVI, por meio dos relatos de Hans Staden – que esteve aprisionado durante 17 anos pelo chefe Cunhambebe –, dos Padre Thevet, de jesuítas e de calvinistas vindos com Villegaignon, registram a existência de um triunvirato que revela a importância na esfera do poder, daquele que detinha o conhecimento da história das tribos, responsável pela difusão da cultura oral, o Tuxaua.

Morubixaba, chefe supremo e político, que decidia as alianças na guerra, como e quando atacar os inimigos e a necessidade de um êxodo estratégico nos tempos de fartura na pesca no litoral; e o

Pajé – o líder religioso –, organizador dos rituais e bússola para as decisões do Morubixaba. Isso contextualiza a importância e o papel do agente cultural no contexto daquela sociedade primitiva.

Na Renascença, um dos mais ricos e profícuos momentos da História da Arte no sec. XVIII, os pintores disponibilizavam o seu talento à serviço dos poderosos dos reinos de Veneza e França e ao Vaticano – representando e retratando a nobreza – Da Vinci foi apadrinhado pelo Marquês de Ludovico, o Mouro, e pelo Rei Francisco I –, ou cenas bíblicas – encomendadas pelo Papa Leão X. Não foi diferente com os outros grandes nomes como Michelangelo Boticelli, Rafael e Ticiano.

Após servir, com essas mesmas características temáticas, ao Rei Fernando VII de Espanha, Francisco Goya, somente no sec. XIX e já doente, realiza o que pode ser considerada na História da Arte uma pintura de transgressão. A partir da famosa tela *Los fusilamentos en la mañana del Príncipe Pio* seus trabalhos retratam a degradação humana, a miséria, a violência e a fome – transfigurando a beleza comportada retratada até então e inaugurando um olhar crítico, cético e revolucionário, caracterizando o papel libertário e provocador de questionamentos do artista.

O cinema, no final do sec. XIX, surge ungido dessa primitiva função de registro de seu tempo, como o homem das cavernas, documentando a chegada do trem, a saída da fábrica, pelos irmãos Lumière, com mera intenção de entretenimento. Logo recrutados pelos poderosos do mundo para filmar suas cidades – Berlim, Veneza, etc –, e instrumento de comercialização nas salas de exibição.

Meliés, proprietário de uma casa de esquetes ilusionistas, vislumbra na nova invenção a sua potencialidade mercantilista – e cria a dramaturgia do espetáculo.

No entanto, essa necessidade da Arte estará sempre presente, assim como esse olhar inquieto sobre o mundo. O operador de câmera dos irmãos Lumière, de dentro de uma gondola veneziana, se

dá conta do movimento da imagem – essência do que viria a ser o Cinema como linguagem, e cria o primeiro *travelling*. Assim como o mágico Meliés, depois de 25 anos com a câmera fixa num único Plano Geral com os atores se aproximando para que o público visse de perto seus rostos, se dá conta do artifício do corte, inaugurando a montagem e, mais tarde, a ação paralela. É o nascimento da Linguagem cinematográfica – os Planos Médios, Primeiros Planos e Primeiríssimos Planos – e não mais somente a extática imagem do Plano Geral.

Essa cultura do Olhar – que o cineasta Fernando Birri batizou de *Utopia del Ojo y de la Oreja* – é inerente ao espírito crítico da Arte, à necessidade humana de reinterpretar a realidade – que Marx chamou de Realidade objetiva, mas que será, sempre, subjetiva, segundo Nietzsche – e a transposição dessas “leituras” para todas as gamas de manifestações artísticas.

Essa dicotomia Arte do entretenimento *versus* Arte crítica permeia a discussão teórica e acadêmica e a produção cinematográfica até a Contemporaneidade – naturalmente presente nos outros campos. Aquilo que se convencionou chamar de mercado *versus* a autoralidade e independência das obras e/ou das linguagens.

No meu entendimento sobre a Educação, pautada pela prática, o importante papel das cátedras de Cinema deve ser o de estimular o interesse pelo conhecimento de sua História, consubstanciado pelo acesso à materiais informativos, estimular a leitura da bibliografia existente dentro e fora da Academia, mas principalmente assegurar e provocar esse espírito crítico que seja capaz de fomentar a experimentação e o nascimento de estilos peculiares, subjetivos e criativos. A liberdade de expressão *ipsis literi*. Instrumentalizar os alunos para o exercício da criação.

Na minha experiência como cineasta simultaneamente com a de professor, a anedota socrática da resposta do filósofo grego à pergunta sobre sua profissão tem sido a bússola da minha relação com

os alunos e com o próprio Ensino: “Tenho a mesma de minha mãe parteira. Ajudo as pessoas a parirem suas próprias ideias”.

A minha passagem de 18 meses pela Escuela Internacional de Cine y TV, em Cuba, como produtor Executivo e professor, consolidou uma prática que eu já desenvolvia nas Oficinas de realização em centros culturais e, depois da Retomada, em cursos regulares de universidades públicas e particulares e em oficinas de mostras e Festivais – que é a de fornecer o conhecimento básico das matérias, a discussão teórica dos estilos, o estudo dos períodos históricos e também políticos – fundamentais na formação de seus conteúdos. A apropriação do cinema pelos regimes autoritários como instrumento de propaganda e o contraponto – contestando o Realismo socialista da União Soviética, o cinema de Dziga Vertov, a pintura de Malevich, a poesia de Maiakóvski, e os filmes de Serguei Eisenstein. Na contramão do cinema do Fascismo italiano, o nascimento do Neorealismo no pós-Guerra, com o fim da hegemonia da produção industrial dos estúdios de Cinecité e de Hollywood, e o nascimento do Cinema Novo e seus sucessores, a produção contemporânea...

E a observação das distintas especificidades das áreas que constituem a estrutura de um filme com aprofundamento do estudo da matéria eleita pelo aluno, seja a Direção, o Roteiro, a Direção de Fotografia e Câmera, a Direção de Arte, o Som, a Direção musical, a Edição, a Produção e a Finalização. E a fundamental polivalência para o necessário domínio técnico abrangente que todas essas áreas devem ter. E em cada uma delas, as distintas correntes e ideologias cinematográficas.

Conhecer os critérios e as escolhas de uma decupagem apresentados na diversidade de opções que constituem os diversos estilos e não como querem as regras do mercado – uniformizando aquilo que “não tem juízo, nem nunca terá”. Apenas um mostruário, um caleidoscópio de possibilidades, jamais uma orientação ou

direcionamento. Contra as camisas de força dos manuais, a força da Criação.

É necessário conhecer as regras para transgredi-las. O Cubismo, o Futurismo, o Expressionismo, o Abstracionismo – formal e geométrico – renegam os parâmetros de Beleza e de forma da Arte da Academia. Mas seus artistas são oriundos dela. O Surrealismo não seria possível sem a descoberta do Inconsciente por Freud – e seus poetas, pintores e cineastas se debruçaram sobre a interpretação onírica da vida para criarem suas imagens.

Picasso vaticina que é preciso desaprender a pintar, recuperar a liberdade dos traços infantis e dos “povos primitivos”, uma das máximas do Cubismo. Mas era preciso conhecer aquilo que queriam esquecer. Godard, ao romper as regras da continuidade, tinha consciência daquilo que pretendia transgredir.

Um Diretor de Fotografia que conhece a História da Arte reconhecerá na luz dos filmes de Peter Greenway ou do filme de Stanley Kubrik, *Barry Lindon*, a inspiração na pintura flamenga de Rembrandt, assim como identificará no drama *As horas*, de Stephen Daldrye, os enquadramentos e a luz natural das telas de Edward Hopper. E assim elegerá suas referências próprias de acordo com a atmosfera daquilo que vai iluminar.

A essência da liberdade de criação está no Conhecimento. Aos professores cabe fornecer aos alunos as bases desse conhecimento. Mas principalmente instigá-los ao exercício da criação sem limites – apostar no caos como terreno fértil de onde surgirá o Novo, a experimentação como princípio e como fim.

05 - POR UMA DRAMATURGIA VISUAL

João Castelo Branco

Se entendermos os caminhos pelos quais cada passo do processo molda a imagem final teremos possibilidades enormes de controlar criativamente o resultado final²⁵

ADAMS, Ansel²⁶

Nesse texto vou explorar os critérios que guiam minha escolhas fotográficas no cinema. Tentarei organizar os momentos de descoberta e ruptura com a relação com a técnica e com a linguagem fotográfica e as referências que nesses momentos me fizeram dar rumos para meu trabalho. Gosto muito quando Pierre Bourdieu diz que uma biografia é uma tentativa de ordenar de maneira coerente as descontinuidades da vida²⁷. Uma série de rupturas me fizeram diretor de fotografia, essas voltas que também me fazem hoje tentar sistematizar ideias e poder contribuição pelo que tenho chamado de “Dramaturgia Visual”²⁸, ou seja uma estrutura de elementos visuais que usamos ao contar uma história através de imagens.

²⁵ Tradução minha, bem como todas as citações de textos em língua estrangeira do artigo.

²⁶ ADAMS, 2005, *The Camera*, p.02

²⁷ “Mas essa identidade prática se entrega apenas à intuição numa série inesgotável de manifestações sucessivas, de forma que que a única maneira de compreendê-la como tal consiste talvez em ressignificá-la em uma narrativa totalizante.” (BOURDIEU, 1986, p. 70)

²⁸ Tomo livremente o termo emprestado de Sławomir Idziak que tem usado para organizar sua escola de cinema na Polônia “Film Spring Open”. Ver IDZIAK, 2017, p.16.

O conceito de Visualização e o Sistema de Zonas

Aos dezessete anos encontrei no porão da escola um laboratório fotográfico. Com a ajuda de alguns professores, do meu pai, e de um manual que encontrei na biblioteca aprendi de maneira bem básica a revelar filmes, fazer folhas de contato e cópias fotográficas. O resultado era ruim, mas as condições eram precárias. Ainda assim a empolgação com o aparato foi tão grande que naquele anos ganhei de presente um laboratório fotográfico dos meus pais. Nessa época a fotografia já não era apenas meu maior hobby, eu fotografava meus amigos, as festas e meu entorno com a dedicação de um projeto artístico (embora esse não fosse intuito) e já dava meus primeiros passos como profissional.

Com o laboratório instalado no banheiro dos fundos eu comprei uma lata de filmes tri-x. Os primeiros rolos que revelei em casa foram tão ou mais desastrosos do que os da escola, eu não entendia porque, mesmo fazendo tudo corretamente minhas folhas de contato e cópias ficavam tão irregulares. Fui pedir conselho a um tio fotógrafo, o Calico Castello Branco, que disse que para aprender de verdade a fazer aquilo eu deveria estudar a trilogia de Ansel Adams, “O Negativo”, “A Cópia”, “A Câmera”. Na época não havia Amazon nem Estante Virtual, nem Google tinha. Peguei uma cópia xerox do “Negativo”, que na época ainda não havia sido traduzido ao português. Li muitas vezes o texto me esforçando para entender um conhecimento muitas vezes mais avançado do que o que eu tinha sobre fotografia, mas entendi que havia um problema anterior ao laboratório que era a forma de expor os meus negativos.

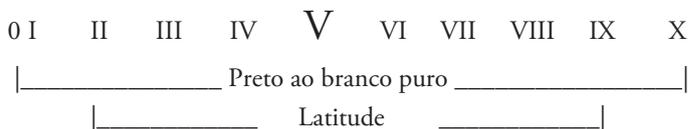
Ainda me lembro de quando vim morar em Curitiba estava acontecendo a “II Bienal Internacional de Fotografia” e nos anos que seguiram frequentei assiduamente o Museu da Fotografia, que guarda até hoje o acervo das bienais. Foi ali onde pude ter os primeiros contatos com a fotografia de autor, com a obra de fotógrafos como German Lorca, Eustáquio Neves, Evandro Teixeira, Claudia Andujar,

Sebastião Salgado, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, João Urban, Alberto Viana, Milton Guran, Elza Lima. Esses trabalhos me seduziam e me faziam querer trabalhar com aquele tipo de fotografia. Além disso me impressionava a qualidade das cópias fotográficas e me faziam pensar que eu tinha que estudar até chegar no nível das “cópias finais” (*fine prints*) que Ansel Adams ensinava e que eu via nas fotos no museu.

Até aquele momento meus conhecimentos sobre a técnica eram básicos. Olhando pelo ocular da Yashica se via três LEDs o “-”, em vermelho, indicava que a fotografia sairia escura; o “+”, também em vermelho, indicava a fotografia sairia muito clara e uma bolinha verde no meio era sinônimo de alegria, que a fotografia ficaria com uma boa exposição.

Lendo “O Negativo” tudo mudou, Ansel Adams ensinava com seu Sistema Zonas que havia um processo muito mais complexo e interessante no ato de expor os negativos à luz.

Em resumo para um determinado filme que responde em termos tonais a 11 pontos, ou *stops*, entre o preto e branco teremos um sistema onde a zona V será o cinza médio, resultante da região da imagem onde se fez a fotometria e cada zona tonal representa a diferença do dobro da quantidade de luz em relação à zona anterior. Nessa gama tonal chamamos de latitude o espaço no qual a variação de densidade de prata é visível e temos assim textura. O que de forma esquemática nos daria²⁹:



²⁹ ADAMS, 2005, *The Negative* p.52

Com a compreensão mais profunda do conceito de “latitude” e a consciência da resposta tonal em função de diferentes formas de medir a luz e expor o filme foi uma primeira grande ruptura na relação com a técnica.

Ansel Adams também apresenta no primeiro capítulo de cada um de seus livros da trilogia o conceito de “visualização”. Ele parte da ideia de que:

Fotografia envolve uma série de processos mecânicos, óticos e químicos relacionados que se assentam entre o assunto e seu fotógrafo. Cada passo separado do processo nos leva um estágio mais longe do assunto e mais próximo da fotografia final.³⁰

Assim:

O Conceito de visualização apresentado representa uma abordagem criativa e subjetiva à fotografia. Visualização é o processo consciente de projeção mental da imagem final antes de tomar os primeiros passos em de fato fotografar um assunto. Não apenas nos relacionamos com o assunto, mas nos tornamos conscientes do seu potencial como uma imagem expressiva. Estou convencido de que os melhores fotógrafos de quaisquer inclinações estéticas “veem” a fotografia final de alguma maneira por visualização consciente ou por alguma experiência intuitiva comparável.³¹

Essa ideia me chama atenção até hoje e naquele momento teve um efeito profundo na forma com que passei a pensar o ato fotográfico, um ato do olhar assentado na capacidade abstrata de relacionar o real com o aparato fotográfico e de poder então representar uma imagem captada pelos sentidos ao se produzir uma imagem fotográfica.

³⁰ ADAMS, 2005, The Camera, p.01

³¹ ADAMS, 2006, The Print, p.01

As distâncias focais

Se sua fotografia não é suficientemente boa,
você não está suficientemente próximo.

Robert Capa

No finalzinho dos anos 1990 eu trabalhava com fotografia de peças de teatro, dança e shows. Para esse tipo de fotografia as objetivas mais longas eram uma necessidade, porque eu precisava estar sempre longe dos personagens. Também precisava ter objetivas luminosas e usá-las, via de regra totalmente aberta e ainda usar os filmes mais sensíveis no mercado, como o Kodak T-Max ISO 3200, o Portra 800 e o Fuji Superia 800. Mas mesmo quando fotografava de dia, em ambientes externos a escolha das objetivas era um ato intuitivo, guiado muito mais pela distância relativa entre mim e assunto fotografado.

Mas logo comecei a me interessar pela fotografia documental e já na faculdade de ciências sociais comecei um trabalho fotográfico, como bolsista em antropologia visual no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR, documentando a relação das pessoas com o meio ambiente na região de Guaraqueçaba. Eu viria a trabalhar nesse projeto por três anos. Empolgado com o documentarismo fui estudar os trabalhos clássicos de fotografia documental, desde a vida precária dos imigrantes em Nova York no final do Séc. XIX, com “How the other half lives” de Jacob Riis; passando pela obra de Lewis Hine, sobre o trabalho infantil na virada para o séc. XX; a revolução mexicana e as mulheres trabalhadoras de Tina Modotti; os fotógrafos da *Farm Security Administration (FSA)*³², como Walker Evans³³ e

³² Todo acervo da *FSA* está disponível em digitalizações de alta qualidade na página da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos - <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>

Dorothea Lange, que fotografaram o êxodo rural nos Estados Unidos após a crise de 1929; os fotógrafos da primeira geração da agência Magunun, como Henri Cartier Bresson e Robert Capa, com suas imagens de guerras e momentos de felicidade em lugares distantes no globo; o Candomblé e o Vodoun do Benin e da Bahia de Pierre Verger. Mas minha atenção logo foi seduzida pelos trabalhos de Robert Frank e Koudelka. Frank documentando a vida estranha do povo americano e Koudelka fotografando os ciganos na Europa. Todos esses trabalhos tinham algo em comum, a sensação de proximidade e os personagens contextualizados em seus ambiente. Assim logo as objetivas grande-angulares eram a forma possível estar com as pessoas e falar de suas relações com seus espaços.

Em oposição a isso seguia fotografando atores, bailarinos e músicos nos palcos de Curitiba. Me lembro uma vez que resolvi trocar a teleobjetiva por uma grande angular num ensaio geral de uma peça e fotografar os atores de cima do palco. Depois de alguns clicks cheguei a conclusão que parte da magia do palco com sua iluminação reside em esquecermos que há um palco e nos concentrarmos nos atores. Voltei então para minha tele. Assim de dia ia de grande-angular para o trabalho documental, das pessoas em seus contextos, e de noite - nos palcos - ia de tele, para os personagens isolados do contexto.

A cor

Alguns anos depois, eu passei a fotografar quase que somente em médio formato, com uma Rolleiflex, e quase exclusivamente em Preto e Branco, porque revelar e copiar meu material era então fundamental para meu processo. Via de regra meu método de exposição consistia em fotometrar com o fotômetro de luz incidente

³³ Além de seu trabalho na *FSA* Walker Evans é autor de obra seminal para o documentarismo, que é o livro “Let us now praise Famous man”, em co-autoria com James Agee.

pelas baixas luzes (nas regiões de sombra), processar o filme com reveladores de baixo contraste como o Microdol-X. Esse método era usado para aproveitar o máximo de latitude do negativo P/B, que responde melhor nas zonas mais claras, para então encontrar a relação de contraste na cópia usando papéis de contraste variável. A regra geral era “expõe-se pelas baixas, copia-se pelas altas”.

Contudo comecei a me interessar muito por fotógrafos como, Saul Leiter, William Eggleston, Miguel Rio Branco e Alex Webb, que usavam a cor de forma muito intensa. Em geral esses fotógrafos usavam filmes reversíveis, ou chromos (popularmente conhecidos como slides), com cores super saturadas e baixíssima latitude. Resolvi voltar às câmeras de 35mm e experimentar uma forma oposta de me relacionar com a fotografia, pois a baixa latitude dos positivos diretos me obrigava a expor pelas altas luzes e deixar as sombras se esconderem numa escuridão negra.

Nesse momento não me preocupava com o sentido que havia nas cores e pra mim fotografar em cores implicava em abrir mão de uma riqueza enorme de detalhes, que a complexidade da latitude do preto e branco me dava. Assim era mais uma questão com a relação com um modo de expor do que com a cor. Talvez tenha sido por isso inclusive que passei a gostar, porque num certo sentido me fazia me aproximar mais das sombras como algo que não podemos ver. O que não via, mas me era sugerido me chamava mais a atenção do que o esforço por mostrar tudo. As cores propriamente ditas me seduziam apenas pela exuberância da saturação nos diapositivos.

O cinema Documental e a verdade

Esse filme não foi encenado por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma nova experiência de cinema verdade.

Crônica de um verão - Jean Rouch e Edgard Morin

Ainda na adolescência eu havia feito um curso de cinema no SESC de Piracicaba, mas confesso que me ficou pouco daquilo. Durante a faculdade, estudando antropologia visual, fui fazer um curso de formação em cinema etnográfico na UFRGS com o cineasta Jean Arlaud, que já com idade avançada falava apaixonadamente de sua extensa obra, de sua formação, como aluno de Jean Rouch e dos filmes que ainda estava fazendo. A maior parte de seu trabalho foi feito com o próprio diretor fotografando e um técnico de som direto, assim como fazia Jean Rouch, os Irmãos Maysles ou uma série de incontáveis documentaristas a partir do final dos anos 1950 até os dias de hoje.

Durante o curso de Arlaud pela primeira vez tomei contato com as ideias do cinema direto e do cinema verdade e de uma forma de trabalhar que no frígido dos ovos não me parecia tão distante da qual eu estava acostumado. A não ser por uma questão que me tomou desde então, a fotografia estava em função de uma história. Muito se falava em contar histórias com o processo de edição de fotografias paradas, mas essas histórias eram abstratas, não tinham o poder narrativo do cinema, porque não formavam um dramaturgia (ou uma estrutura dramática).

Mas minha imersão no cinema veio alguns anos depois, na República Tcheca. Segui para Praga para estudar fotografia documental. Muito atento a fotografia tcheca, fui procurar Viktor Kolář, um documentarista humanista que tem um trabalho de tirar o fôlego sobre a região industrial de Ostrava, na Morávia. O caso é que Kolář lecionava no departamento de fotografia da FAMU, faculdade de cinema da Academia Nacional de Artes Performáticas da República Tcheca (AMU). Ali, para além do trabalho com Kolář, que foi um dos grandes mestres que tive na vida, pude mergulhar no mundo do cinema. Comecei a trabalhar na equipe de fotografia dos colegas de faculdade em incontáveis projetos de filme, nos quais pude experimentar, aprender e compreender o trabalho em equipe do

cinema, da equipe de fotografia e sobretudo do poder motivador dessa energia que move uma produção de cinema, que reside em uma história.

Quando comecei a dar meus primeiros passos como diretor de fotografia no cinema, foi pela via do cinema documentário. O conceito de visualização já havia mostrado que mesmo a imagem mais próxima da realidade se tratava de uma ficção, no sentido de que era fruto de uma construção do fotógrafo. Ainda assim parece haver uma tensão entre a proposta de criar um efeito de realidade ou um efeito de autenticidade nos documentários. Tema clássico de discussão desde Flaherty, passando por Vertov, e culminando em Jean Rouch quando faz seu cinema que caminha na linha tênue da “verdade” “direta” e a ficcionalizada, que é apresentada conceitualmente em *Crônica de um Verão*, mas ganha força em filmes como *Eu, um Negro*, *Jaguar* e *Cocoricó Sr. Frango*.

Contudo, isso que pode parecer uma ideia abstrata sobre o conceito de verdade e de ficção no cinema documental ganha formas bastante concretas no trabalho do diretor de fotografia, pois é quem deve responder com elementos da fotografia às prerrogativas estéticas que essas perspectivas sugerem (ou impõe). A câmera na mão, ou no tripé, a luz feita pelo fotógrafo ou a luz disponível nas locações. Trabalhei em projetos nos quais a equipe e o trabalho não se diferencia muito do trabalho com cinema de ficção, e outros casos em projetos que nem o diretor está no set, apenas o fotógrafo com um microfone direcional preso na câmera a documentar fatos no calor dos acontecimentos.

O efeito de autenticidade

Onde são essas paisagens? Na realidade as paisagens que vemos em meus filmes não existem. É verdade que algumas partes são reais. Eu viajo muito pela Grécia. Nessas voltas eu descubro elementos que me

fascinam - uma casa, uma rua, uma colina, um vilarejo. Eu coloco esses elementos juntos como uma colagem. As vezes são as cores, as vezes as formas que vão bem quando juntas. Num certo sentido eu crio imagens como um pintor, projetando minha visão na tela. Eu não tenho a intenção de descrever a realidade. O resultado é algo no meio do caminho. A pergunta que eu me faço é: como posso transformar as experiências pessoais em poesia?³⁴

Theo Angelopoulos

Nos trabalhos com o cinema de ficção essas questões sobre a como tratar a “realidade” é também uma forte questão. De um lado há uma preocupação realista em grande parte do cinema que é feito. Uma preocupação de que o que se vê e o que se escuta seja plausível, possível, faça sentido, seja verossímil a ponto das pessoas se perguntarem onde é essa paisagem? Quando a paisagem efetivamente não existe.

Há ainda uma outra ideia que aparece frequentemente, quando os diretores nos pedem que determinada cena, ou mesmo determinada obra de ficção pareça “documental”, ou “como uma reportagem”. Chamo isso de um efeito de autenticidade. Como se o que se buscasse fosse idealmente uma imagem “crua”, sem estetização ou dramaticidade. O que se busca em geral é “sujar” a imagem com elementos da iconografia amadora, câmara tremida, iluminação com luz disponível, ruídos digitais, altas luzes superexpostas e baixo nível de contraste. Qualquer elemento que entregue que aquela imagem foi construída com um propósito estético parece não contribuir para esse efeito estético. O exemplo extremo disso é o movimento Dogma 95, que com o intuito de fazer um cinema menos comercial e mais autêntico coloca as entre suas normas a exigência de que as filmagens

³⁴ FAINNARU, 2001. P.120

devem ser em locação; não se podem usar qualquer efeito especial, nem mesmo de trucagem; a câmara deve ser sempre na mão; não se pode filmar em preto e branco e só se pode usar luz disponível nas locações, com exceção a uma luz sobre a câmara no caso do local ser demasiadamente escuro³⁵.

Numa outra vertente se busca ainda certo efeito de autenticidade pela via do famoso “plano tableau” planos de conjunto fixos, frontais, composições sem pontos de fuga. O que se busca é evitar qualquer estratégia que gere dramaticidade na construção da imagem. Essa perspectiva é apoiada no que Olivier Lugon chamou de “estilo documentário” baseado em um trabalho com uma sistemática, frontalidade e imparcialidade³⁶.

Esse estilo é fortemente referenciado à obra de Walker Evans a partir de seu trabalho para a Farm Security Administration³⁷ ao fotografar o êxodo rural nos Estado Unidos na década de 1930, após a Crise de 1929. Evans com seus temas prosaicos buscava um realismo baseado na objetividade no tratamento, na não aparição do autor, na não-subjetividade, uma fotografia que se afastaria do intuito jornalístico de relatar um fato e da fotografia artística “pura” de Stiegliz, Weston, Strand, que tomava corpo nos EUA na época.

Na Alemanha já havia os fotógrafos modernistas da chamada “nova objetividade”³⁸, como Karl Blossfeldt, Renger-Patzsch e Sander, que já caminhavam nessa direção desde o início da década de 1920. Mas é com a fotografia do casal Hilla e Bernd Becher, que vemos a radicalidade que supera a de Walker Evan com uma ideia de isenção máxima na representação do espaço, uma perspectiva que ficou conhecida como “topográfica”, que marca até hoje a fotografia alemã. Esse tipo construção de imagem também influenciou o cinema contemporâneo desde obras como “Jeanne dielman 23 quai du

³⁵ Manifesto Dogma 95 - Ver: ww.dogme95.dk/dogma-95/

³⁶ LUGON, 2001. P.112.

³⁷ LUGON, 2001. P.74-78.

³⁸ HAUSS, FRIZOT, 1998. P. 464.

commerce 1080 bruxelles” de Chantal Akerman até o trabalho radical de Eugène Green, com seu “Le Monde vivant”, ou com “A religiosa portuguesa”.

O efeito de realidade

Ao contrário dessa busca a maioria dos filmes de ficção que vejo, e que tenho trabalhado, estão no registro do “efeito de realidade”. Me lembro o dia em que o colega Beto Carminatti me disse que eu não poderia seguir querendo trabalhar com fotografia de cinema sem conhecer Nestor Almendros. E ele tinha toda a razão! Arrumei uma cópia de “Días de una cámara” e assisti estupefato à “Cinzas no Paraíso”. Desde então é uma de minhas grandes referências. Almendros diz:

Sou pela iluminação a base de luz única, como ocorre na realidade. Em geral a luz vem de um só lugar. Nos estúdios, antigamente, se multiplicavam as luzes, havia uma luz que vinha daqui, outra de lá. Com resultado que se produzia sombras múltiplas. De outro lado, a luz de janela, que a luz de Vermeer, é a luz que vem de um só lugar, depois o que vem de rebote. Essa é o tipo de luz que me interessa agora, porque creio que o cinema tem uma vocação realista e com a chegada da cor ainda mais. Me parece que com o cinema em cor não se pode enganar as pessoas. O tipo de iluminação de outra época, dos anos 1940 sobretudo, com muitas luzezinha aqui e acolá, em preto e branco se podia aceitar, mas em cores o resultado é artificial, parece falso. O público sabe que está em um estúdio e que você está lhe enganando³⁹.

³⁹ Em uma entrevista para a televisão espanhola ao programa "A fondo" em 1978

No fundo o que Almendros descreve é sua filiação a uma iconografia realista, em dias de uma câmara ele fala com entusiasmo de pintores realistas como Andrew Wyeth⁴⁰ e Edward Hopper, que buscam a partir de um método causar um efeito de realidade. Ele é conseguido através de mecanismos ficcionais que limpam da imagem daquilo que poderia distrair o espectador da realidade diegética da imagem. Nessa tradição temos uma fonte de luz única como princípio norteador. Nas cenas internas essa fonte vem de fora da janela, acrescida de fontes de luz diegéticas, postas sutilmente em locais estratégicos da cena. Assim se consegue sombras profundas e informação nas altas luzes (detalhes nas nuvens por exemplo) e qualquer coisa que fuja desse esquema deve ter uma fonte de luz “real” que motive a luz “artificial”. Em outras palavras as fontes de luz devem ser “plausíveis” dentro do universo diegético da obra.

Almendros também se opõem aos antigos estúdios dos anos 40, com suas muitas luzezinhas, que gerariam um efeito “artificial”, pouco conveniente naquele momento. Apesar de gostar da ideia geral, me vem à cabeça uma série de filmes do tempo dos estúdios, anos 30, 40 e 50, que são tão incríveis e expressivos. Podíamos pensar nos contra luzes em meio às brumas de *Atalante* de Jean Vigo, fotografado por Boris Kaufman, ou as silhuetas e o clima marcado pelos desenhos da luz nas paredes em *Cidadão Kane*, fotografado por Greg Toland. Ou em toda tradição do cinema “*Noir*”. Mas para ficar com um clássico dos anos 40, já que sou fã do David Lean e me lembro que ao ler a “Como expor uma ideia” do Aronovich⁴¹ ele cita a *Brief Encounter* (“Desencanto”), fotografado por Robert Krasker, como um filme da década de 1940 que ele chama de “um filme realista com os maneirismos” dos anos 1930 e 40. Tenho esse filme

⁴⁰ ALMENDROS, 1993, p.178

⁴¹ ARONOVICH, 2004, p. 64

como uma aula de Dramaturgia Visual. Há uma cena quando os protagonistas estão próximos ao clímax e há uma intromissão que quebra o clima e leva a cena para o mundo interno da personagem e passamos a vê-la em silêncio e escutamos seu fluxo de pensamento em voice over.



Desencanto, de David Lean, fotografado por Robert Krasker

Como Almendros descreve, a cena tem muitas fontes de luz. Além do espaço (background), os personagens estão iluminados no esquema clássico dos três pontos luz: Ataque, compensação e Backlight⁴². Apesar da artificialidade, pois essas fontes não tem qualquer lógica no ambiente desse bar, não diria que se trata exatamente de um maneirismo, pois a luz funciona bem para o clima dos personagens. Además é a “falta” de lastro com a realidade que dá a Krasker a liberdade de dimerizar as luzes do background para causar o efeito de imersão no fluxo de pensamento da personagem. Se iluminamos apenas pelo efeito de realidade perdemos possibilidades de inventividade com a luz.

⁴² Ver MOURA, 2001

Outro aspecto a se considerar é que iluminar em função do efeito de realidade e pelas demandas da dramaturgia podem ser tarefas conflitantes.

Em um trecho da série *Contracapa*⁴³, que fotografei em 2017 há uma cena com uma família tomando café da manhã, todos estão felizes e se despedem quando saem para começar o dia de trabalho. Durante o episódio uma série de eventos trágicos acometem os personagens. Quando voltamos para a mesma cozinha no mesmo horário do dia seguinte não poderia pensar em fazer a mesma luz, preso a ideia da representação fidedigna da luz da manhã na cozinha. Minha escolha foi por aumentar a carga de dramaticidade da segunda cena.

Há fotógrafos que conseguem conjugar o alcance do efeito de realidade com a inventividade que o trabalho da fotografia em função da dramaturgia demanda. Ressalto em especial a Walter Carvalho, especialmente em seu trabalho em *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho. Há quem poderia dizer que não se trata de um filme com preocupações realistas, o que deixaria o fotógrafo mais livre para se preocupar com a dramaturgia, contudo o princípio norteador da construção da luz não me parece ser diferente daquele descrito por Almendros. Entretanto, dentro desse universo, a luz é usada com extrema criatividade, como na cena da discussão entre os dois irmãos, que se passa num quarto iluminado apenas por uma luminária pendente do teto com um pequeno refletor tipo chapéu chinês que dá a cena um alto índice de contraste, com sombras densas. No ápice da discussão o personagem esbarra na luminária que faz a luz (e as sombras) desenharem um movimento pendente que descortina e esconde o rosto do personagem que está em cólera. Há outra cena de plano fixo, na qual os personagens tiram a mesa da refeição e se retiram da copa; a luz é apenas a que entra difusa pela grande janela lateral. A elipse temporal se dá apenas com a entrada da luz dura e

⁴³ Direção de Guto Pasko e Franco Verdoia, produção da GP7 Cinema

mais quente que simula o sol direto entrando pela janela. Então as mulheres voltam a entrar para colocar a mesa do café da manhã. Esse tipo de estratégia aposta na possibilidade da fotografia como ponto primordial na construção dramatúrgica.

Cor e colorimetria no cinema

Como comentei anteriormente a minha relação com a fotografia em cores é muito particular e teve mais a ver com uma relação com a exposição do que com as cores propriamente ditas. Apesar de que as cores me dão a sensação de irmos muito mais longe nas possibilidades estéticas. Em geral filmes super estilizados exageram nas cores, enquanto que o preto e branco tende a ficar associado ao documentarismo. Tarkovski é um que tem essa sensação de que o preto e branco nos deixa paradoxalmente mais perto da realidade e chega a aconselhar o não uso das cores ou da utilização muito limitada da paleta de cores pela super riqueza de possibilidades com uma lógica própria, que tiraria do cineasta a possibilidade do controle sobre o sentido⁴⁴.

Entretanto as cores entram na pauta de Almendros, como vimos, e de outros cineastas⁴⁵ como um novo advento que vem para trazer maior carga de realidade. Esse é o sentido comentado por Almendros. E vou me ater por enquanto nessa direção.

No mundo em que vivemos há fontes de luz muito diversas, toda a gama de cores das fontes de luz naturais, que variam do vermelho de um corpo incandescente, como a brasa; passando pelas cores da luz do sol, nas diferentes horas do dia; até o azul do céu. Além disso há uma variedade enorme de tipos de luz artificiais, para

⁴⁴ TARKOVSKY, 2002, p.166.

⁴⁵ Godard, no período da Nouvelle Vague, e Raoul Coutard (seu fotógrafo nessa época) utilizam câmera na mão e quadro em 4:3 (objetivas esféricas) numa “estética documental” nos filmes em preto e branco, enquanto nos em cor eles apostaram em formato Cinemascope, com objetivas anamórficas e câmera em tripé e movimentos controlados por travelings e gruas.

citar algumas: as tradicionais lâmpadas incandescentes (de filamento de tungstênio e suas irmãs halógenas); as diversas cores e qualidades das fluorescentes; as lâmpadas de vapor de sódio, vapor de mercúrio e vapores metálicos tão usadas na iluminação pública (sobretudo as de sódio); as lâmpadas de arco voltaico, como as xenon, ou as HMI, muito usadas no cinema; e o LED, que vem aos poucos tomando conta do mercado em todos os segmentos. Essas diferentes tipos de lâmpadas formam uma grande diversidade de cores que vão desde o eixo que chamamos de temperaturas de cor, que vai do vermelho, passando pelo alaranjado, amarelo, tendendo ao branco e caindo para o azul. Além disso temos o eixo que vai do verde ao magenta. A gama de possibilidades é infinita.

Além disso essas fontes variam enormemente em sua capacidade de reproduzir as cores, com as lâmpadas de vapor de sódio, as mais comuns na iluminação pública, que emitem uma gama de radiação muito limitada fazendo com que sejam quase monocromáticas. As lâmpadas fluorescentes ruins e os LEDs ruins ficam em um lugar intermediário, depois toda a gama de lâmpadas de melhor qualidade, independente da tecnologia, que são fabricadas com excelente índice de reprodução de cores (IRC), com exceção para as incandescentes (filamento de tungstênio) que mesmo as mais baratas oferecem um alto IRC por sua característica física.

Numa abordagem na qual o que se busca é o efeito de realidade temos que durante o dia vemos uma diferença de temperatura de mais ou menos 1000 kelvin entre a luz direta do sol e a luz difusa da sombra. Em outras palavras a luz difusa da sombra é mais azulada que a do sol direto.

A noite temos que tradicionalmente as casas eram iluminadas por lâmpadas incandescentes e a luz externa era ou a luz da lua ou iluminação pública - via de regra com vapor de sódio. Isso faz com que a diferença entre os 4100 kelvin da luz da lua seja muito mais azul do que os 2800-3200 kelvin das lâmpadas incandescentes (muito mais amarelas). Nos exteriores das cidades temos ainda os vapores de

sódio que são ainda mais alaranjadas do que as incandescentes (além do baixo IRC). Trocando em miúdos se estamos acostumados com uma referência de branco do interior de uma casa iluminada por lâmpadas incandescentes nós teremos que a luz natural do exterior, da lua, seja relativamente mais azul. Assim que um clássico do cinema em cores é o de representar a luz da lua entrando pela janela como uma luz azul⁴⁶.

Vivemos um momento de transição de tecnologia de iluminação. As lâmpadas de filamento domésticas quase se extinguíram, dando lugar inicialmente às fluorescentes e logo, mais recentemente, às de LED. O caso é que tanto as fluorescentes quanto os LEDs podem variar a cor de sua luz. Hoje ainda tenho a impressão (pouco segura) de que o mais comum para os interiores sejam LEDs ou fluorescentes que simulam a cor das incandescentes de +/- 3000 K. Contudo tenho visto crescer a incidências de lâmpadas de 4000 k para interior de residências, sobretudo em ambientes planejados por decoradores.

No caso da iluminação pública as lâmpadas de vapor de sódio estão sendo substituídas rapidamente por LEDs. É comum vermos ruas com postes alternados entre vapor de sódio, que super alaranjados e LEDs, muito mais azuis. Os LEDs da iluminação pública, ao menos em Curitiba, não seguem qualquer padrão de IRC ou cor, variando do 4000 K (tenho a impressão que em menor incidência) ao 6500 K (me parece que em maior número). Vemos, de poste a poste, diferenças gritantes entre alguns mais azuis, outros

⁴⁶ Há quem defenda que a noite é representada em azul por conta do “Efeito Purkinje” (ver BARLOW, 1957, p.255-256), que diz da incapacidade do olho humano de perceber as cores em situações de baixa luminosidade. Na escuridão o azul parece ao olho humano mais claro, enquanto que o vermelho nos parece mais escuro, o que explicaria o fato de que a escuridão nos parecer azulada. Contudo isso não me explica (talvez por limitação na compreensão do efeito) porque a diferença cromática entre diferentes fontes de luz é representado de diferentes formas no cinema - o azul que entra pela janela em contraste com o amarelo num ambiente iluminado por uma lâmpada incandescente .

menos, uns mais verdes, outros mais magentas. Isso faz com que a noite nas cidade esteja bastante colorida nos últimos tempos!

Fico imaginando se o 6500k passar a dominar a luz das ruas das cidades e o 4000k dos interiores. Isso faz com que na rua a luz da lua seja muito mais amarela em relação à iluminação pública e neutra desde o interior de uma casa. Não faço ideia do que será da percepção da cor da luz da lua no cinema. Será que minhas filhas vão achar aquele azul muito exagerado, falso? E a iluminação pública com o alaranjado do vapor sódio parecerá uma fantasia retrô do cinema do passado? Será isso efeito utilizada em filmes de época para marcar os tempos passados? E como lidar, de maneira realista hoje com essas diferenças? Quando faz sentido seguir nos trilhos do efeito de realidade tenho tentado abraçar a ideia de que a variedade de cores nas fontes de luz é um dado de nosso momento histórico.

Se abstrairmos a ideia de que as fontes de luz devem ser plausíveis e deixarmos de lado tudo o que foi apresentado sobre cor nesta parte do texto, podemos entrar em ideias sobre o uso criativo da cor. Vittorio Storaro chega a defender que cada cor tem um significado e que parte do trabalho do fotógrafo é o de saber usar cada cor de acordo com o clima pedido pelo roteiro⁴⁷. Apesar de adorar o resultado fotográfico conseguido por Storaro, entendo a imagem como polissêmica e que o sentido no cinema se dá por associações de signos. Ainda assim há um direcionamento num certo sentido quando usamos diferentes cores em diferentes contextos e vamos descobrir isso em cada filme, em cada cena. Kieslowski comenta sobre a escolha de Sławomir Idziak, diretor de fotografia de alguns de seus filmes, em usar filtros verdes especialmente fabricados para a fotografia de *“Krótki film o miłości”* (“Não Amarás”). Ele comenta que “verde é supostamente a cor da primavera, a cor da esperança,

⁴⁷ Ver STORARO, 2003.

mas se você põe um filtro verde na câmara o mundo se torna mais cru, enfadonho e vazio”⁴⁸.

Acredito, como Eisenstein, que o sentido em uma obra cinematográfica é formado pela justaposição de elementos⁴⁹, ou seja “por estabelecer nas imagens de nosso trabalho criativo alguma correlação (de sons e imagens, sons e cores, etc.) definidas pela ideia e tema de um trabalho em específico”.⁵⁰

Dramaticidade

Quando diretores de fotografia falam sobre seu *métier* muitos se entusiasmam ao fazerem referências à pintura como janelas para seus trabalhos. Alguns deles citam artistas específicos: Rembrandt (Gordon Willis), Georges de la Tour (Nestor Almendros), Edward Hopper (Laszlo Kovacs), Vittore Carpaccio (Vittorio Storaro) - com certeza Vermeer para todos eles. Contudo, nenhum pintor pode ser tão universalmente magnético para os fotógrafos como o italiano do século XVII Michelangelo Merisi, nascido em Milão, mas criado na lombardia, numa cidade cujo nome o apelidou — Caravaggio.⁵¹

John Bailey

Não há como discordar de Almendros quando diz que o cinema tem uma vocação realista. Eu diria que essa vocação está assentada na fotografia, no que Barthes chamou de “*ça à été*”⁵² - “Isso foi, isso era”; ou na “objetividade essencial”⁵³ da fotografia como descreve Bazin em sua “Ontologia da imagem fotográfica”, ou ainda

⁴⁸ STOK, 1993, P.161

⁴⁹ EISENSTEIN, 1957, P.69

⁵⁰ EISENSTEIN, 1957, P.157

⁵¹ BAILEY, 2011.

⁵² BARTHES, 1984

⁵³ BAZIN, 2010, p.13

o que Arlindo Machado tão bem definiu como “a ilusão especular”⁵⁴, como se a fotografia, em sua filiação à tradição da representação em perspectiva, criasse essa ilusão de que é um espelho do mundo.

“Por outro lado o cinema é uma linguagem”⁵⁵ - disse Bazin - e isso muda tudo! Para quem veio da fotografia parada, esse é um ponto de partida. O que o cinema pode tão bem acrescentar à vocação realista da fotografia foram as possibilidades do som, do *decorso do tempo*, da palavra, a inventividade da narrativa, a história, a dramaturgia. O cinema pode mais livremente explorar a “verdade” ficcional escondida na natureza mimética, indicial, especular, da imagem técnica. Como disse Bazin se referindo ao neorealismo: “o maior mérito do cinema italiano foi o de ter lembrado uma vez mais que não houve realismo em arte que não fosse profundamente estético”⁵⁶

Em outra vertente Slavoj Žižek comenta a renúncia de Krzysztof Kieślowski ao documentário e seu mergulho no cinema de ficção dizendo que ao contrário do que se possa pensar “a consumação última da arte cinematográfica não é recriar a realidade dentro da ficção narrativa”, e sim o de “sentir a realidade como uma ficção”⁵⁷.

Talvez por isso Caravaggio seja dos pintores o mais magnético aos diretores de fotografia, porque seu *chiaroscuro* garante o efeito de realidade com sua fonte de luz única. As sombras profundas garantem a carga acentuada de dramaticidade. Alcott, quando fala das discussões com Kubrick, e comenta as referências para construção da imagem de Barry Lyndon, ele cita que estudaram muito os mestres holandeses, mas se queixa de que lhes faltava contraste⁵⁸. Não é à toa que os filmes de suspense apostaram em sombras profundas e as

⁵⁴ MACHADO, 1984

⁵⁵ BAZIN, 2010, p.17

⁵⁶ BAZIN, 2010, p.269

⁵⁷ ŽIŽEK, 2013, p.15

⁵⁸ American Cinematographer. Flashback: Barry Lyndon

propagandas de pasta de dente e margarina as preenchem com luz a todo custo, pois qualquer tensão, ou dúvida, ou medo são evitados. Quanto mais se esconde nas sombras elementos da imagem, maior o mistério, maior a carga de dramaticidade.

Dramaturgia Visual

Eu realmente não acredito que se possa apenas fotografar um filme; você tem que decidir como ele deve parecer antes de tomar qualquer decisão de como iluminá-lo.

Gordon Willis⁵⁹

No final das contas todas essas questões que percebi ao longo do tempo da relação entre a fotografia com o cinema se traduzem de maneira muito prática no ato de fazer filmes. Nas reuniões com os diretores discutindo referências e conceitos que guiam a interpretação do roteiro começam a vir em mente interpretações fotográficas daquilo tudo. No caso das referências visuais que nos levam ao efeito de realidade é mais simples um pouco, porque há uma matriz iconográfica, ainda que em cada caso, em cada locação, cada roteiro colocará condições ambientais (do espaço e do tempo) e limitações com as quais teremos que lidar para chegar no efeito esperado. Dentro de uma tradição de cinema que preza pelo tal “efeito de realidade” o desafio na leitura do roteiro e no esforço de compreensão da visão do diretor sobre a obra cinematográfica tomo o efeito de realidade como ponto de partida para então encontrar nas brechas o espaço para trabalhar a dramaturgia.

A questão me parecia inicialmente complexa, pois cada escolha fotográfica pode contribuir ou atrapalhar o clima de dramaticidade. Isso inclui todas as escolhas de luz, de câmera, de objetivas e da relação entre esses elementos (composição, fotometria,

⁵⁹ American Cinematographer. Flashback: Gordon Willis, ASC Interview at AFI — Part

colorimetria e exposição). Mas como Gordon Willis diz: “É muito fácil regular a câmera quando você sabe o que você está tentando fazer. Isso remete a todo caminho desde a filosofia até quando você está sentado no ocular e você tem que fazer o plano”⁶⁰.

Assim decidi me esforçar para ter uma mínima consciência das implicações de cada escolha. Essa ideia não constitui um método aplicável a outras pessoas, nem a mim mesmo completamente. Isso porque o planejamento de uma obra audiovisual é algo subjetivo e dinâmico e uma boa dose de intuição vale mais do que qualquer regra. Eu cheguei a tentar colocar esse mapa em prática em diversas vezes, pensando em que cada escolha, de cada plano tenha um lugar no mapa. Contudo isso nunca funcionou dessa forma. De outro lado ele me serve como espaço de sistematização da relação com a técnica fotográfica, dando um novo lugar para aquelas ideias de Ansel Adams que tanto me ajudaram lá no começo. Tendo agora a pensar a “visualização” em função da dramaturgia.

Seja nos momentos mais introspectivos do planejamento da fotografia de um filme, seja na correria da da montagem de luz de um set, este conjunto de escolhas técnicas acontecerá. Portanto, assim como Ansel Adams, eu espero ter algum grau de consciência sobre essas escolhas, sabendo que elas tem um lastro em um conhecimento com algum grau de elaboração. De outro lado também percebo que uma vez organizadas as ideia elas passam a ser incorporada como um conhecimento que reside no corpo e pode resolver problemas objetivos de maneira rápida.

Dramaturgia visual e efeito de realidade

Intensidade relativa das fontes de luz – É o principal fator que define a carga de dramaticidade. Ele é medido na diferença

⁶⁰ American Cinematographer. Flashback: Gordon Willis, ASC Interview at AFI — Part

relativa de potência da luz principal em relação a potência da luz nas regiões de sombra: um ponto (1:½), dois pontos (1:¼), três pontos (1:⅛), Quatro pontos (1:1/16), Cinco pontos (1:1/32), assim por diante. Dependendo da latitude, da profundidade de bits e do espaço de cores do sensor e dos formatos de arquivo usados pela câmera essas relações irão se traduzir em maior ou menor contraste.

O método que uso para definir as proporções de contrastes possíveis para cada caso é com testes de câmera idênticos aos que fazíamos com películas fotossensíveis. Expomos cartelas de cor e um cartão cinza médio e corremos escala⁶¹ de exposição. Depois colocamos isso num programa de correção de cor, como o Davinci Resolve, e simulamos a correção final. A partir dos testes de exposição poderemos saber com precisão os limites da exposição nas zonas claras (superexposição) e nas zonas escuras (subexposição), assim também podemos bater a leitura do fotômetro com cada zona tonal e ter um LUT (look up table) para uso no set.

Na situação da imagem será captada por uma câmera de cinema contemporânea, com Dynamic range na casa dos 15 pontos, e que o resultado final será exibida em um espaço de cor Rec. 709 (padrão para o sinal HD TV) poderia trabalhar num esquema para que o preto caia 5 pontos abaixo do cinza médio e o branco caia 5 pontos acima. Isso nos dá um sistema parecido com o sistema básico de zonas de Ansel Adams, com a diferença de que teremos muito mais detalhes tanto nas zonas claras quanto nas escuras (se o material for visualizado em um monitor de qualidade).

Nesse caso teríamos um índice de contraste 1 a 5. No qual eu chamaria “01” de “propaganda de margarina” e “05” de “filme noir”.

⁶¹ M é todo que consiste em ir diminuindo a exposição até obtermos o preto no sinal eletrônico da câmera e depois vamos aumentando a exposição até o branco do sinal.

Tipo de tensão dramática - Há uma série de questões no roteiro de uma obra audiovisual que não podem ser quantificadas e se expressam em elementos fotográficos igualmente difíceis de quantificar (diferentemente do índice de contraste). Como a direção, a qualidade e a cor da luz, os tipos de movimento de câmera, etc. Para esses fatores gosto de tentar adjetivar de alguma forma a tensão dramática da cena, via de regra essa qualificação vem dos apontamentos que surgem durante as conversas com os diretores.

Uma cena, ou plano tranquilo, agitado, nervoso, comemorativo, passional, aterrorizante, triste vai começar a gerar imagens com uma luz mais suave ou mais dura, com uma luz mais fria ou mais quente, com movimentos mais suaves ou mais abruptos.

O outro fator que devemos sempre ter em mente para decidir pelos mesmos critérios são os “ambientais” - clima/tempo - estamos numa casa, no trabalho, num bar, na rua? É de manhã, meio dia, tarde, fim de tarde, noite, madrugada? Está frio, quente, chove, neve? Poder precisar os critérios ambientais também nos vai sugerir parâmetros de colorimetria, posicionamento, direção e qualidade das fontes luz. Como discutimos anteriormente muitas vezes escolhas “ambientais” não condizem com escolhas dramáticas, assim gosto de pensar as questões ambientais como ponto de partida, para temperar com o clima, com a tensão dramática.

Os critérios que teremos que construir em função dessas questões são:

Posicionamento, Direção e qualidade das fontes de luz - Gosto de a ideia da fonte de luz única como princípio norteador da ideia de criar um “efeito de realidade”. Uma luz que tem em seu “rebote” o preenchimento das sombras. Como derivação dessa ideia

as fontes de luz que se somam à essa primária⁶² devem se justificar dentro do universo diegético da cena. Elas devem ser plausíveis.

Teremos assim nas externas a luz do sol ou da lua vindas de cima variando o ângulo conforme o horário do dia. Nas cenas internas essas luzes vão entrar pela janela e se somam (ou não) com as fontes de luz internas do cenário.

A luz que entra pela janela quando o sol ou a lua não incidem diretamente ali é suave e tem uma dispersão maior de sua energia, o que significa que ela perde intensidade mais rapidamente. Já quando o sol ou a lua entram diretamente a luz é dura e não perde intensidade conforme avança no espaço - por isso se vamos simular esse efeito com luz artificial convém ter fontes de luz mais potentes com refletores parabólicos ou de lente fresnel e posicioná las relativamente distantes da cena, no lado de fora da janela, caso contrário tudo que estiver perto da fonte de luz estará muito mais claro, isso resultará em uma ambientação artificial.

Contudo, dentro desse princípio norteador qualquer outra estratégia é válida que se justifique no clima da dramaturgia da cena. Junto com o índice de contraste a modelagem dessas luzes vai ser a alma do clima da cena. A escolha entre uma luz mais suave, ou mais dura, mais alta ou mais baixa, num ângulo lateral mais aberto ou mais fechado e o lado da luz em relação ao quadro vão contribuir na definição do clima.

As escolhas são bastante subjetivas, contudo gosto de imaginar que uma luz ser suave (fontes de luz com grandes áreas - difusas ou rebatidas) nos dão efeitos mais suaves. Ao passo que fontes de luz dura (fontes pequenas⁶³ em relação ao espaço iluminado) nos dão um efeito de maior crueza.

⁶² Não vou chamar de luz de ataque para não confundir com o modelo dos três pontos de luz, no qual cada fonte de luz tem uma função - de ataque, de compensação e de contraluz.

⁶³ O que não tem nada a ver com potencia da fonte.

A direção das fontes em relação à movimentação dos personagens costuma ser algo difícil de modificar, uma vez que depende muito da relação das possibilidades oferecidas pela locação com a *mise en scène*. Contudo a luz pode ser fluída em relação a movimentação, quando o personagem se desloca em direção a luz ou pode ser reversa, quando caminha se afastando da fonte principal de luz.

O ângulo da luz na relação câmera-personagens no eixo lateral e zenital é algo fundamental. Walter Carvalho diz que a luz frontal é a "luz da reportagem de TV", segundo ele "é a luz do presente, a luz na cara do entrevistado", enquanto a "luz da ficção é uma luz do passado, a luz da memória, uma luz que é lateral, que desenha o ator, que o respeita"⁶⁴. Para mim a questão principal é a de que a sombra, além da carga de dramaticidade, é o principal elemento que nos vai dar o efeito de volume dos objetos. Assim qualquer posição de ângulo muito agudo (<45°) faz com que as sombras se projetem muito próximas aos volumes iluminados, ao ponto de que quando a fonte de luz está junto à câmera não podemos perceber a projeção das sombras. A falta de volume impacta na "carga de realidade", pois parece artificial (como um flash de uma câmera fotográfica comum) e nos tira a carga de dramaticidade, é a famosa imagem *chapada (flat)*. Em oposição a luz lateral (45° - 90°) nos parece mais natural e qualquer coisa >90° nos aumenta e muito a carga de dramaticidade.

⁶⁴ Walter Carvalho em entrevista ao programa Arte do Artista de Aderbal Freire-Filho da TV Brasil exibido pela primeira vez em 21/10/2015)



Caravaggio - Davi com a cabeça de Golias - Luz dura, alto índice de contraste e num ângulo de 90° lateral⁶⁵

Colorimetria – Estou chamando de colorimetria aqui não apenas o ato de medir a cor da fontes de luz, mas também o ato de corrigir, alterar e regular a câmera e as fontes em função da leitura e da intenção.

Já comentei minha percepção sobre a transformação contemporânea da tecnologia na direção aos LEDs e seu impacto na percepção sobre as cores dos filmes. Assim que o tal princípio norteador em função do efeito de realidade está um pouco abalado, o que pode ser algo positivo, porque deixa bastante espaço para criações diversas e em geral vai passar como plausível, além de falar de nosso momento histórico, confusamente colorido! De maneira geral costumo tomar o que há de disponível no ambiente como uma forte referência para o processo de criação da luz de uma cena. Adicionar então fontes mais frias ou mais quentes, mais ou menos verdes é uma questão de escolha subjetiva.

Uma preocupação constante nesse trabalho com as cores é a representação dos tons de pele. Via de regra tons de peles pouco

⁶⁵ Obra em domínio público

naturais nos afastam do efeito de realidade. Contudo, quando as fontes de luz diegéticas são coloridas é de se esperar que essas cores atuem sobre as pessoas.

As discussões sobre as cores de um filme em geral irão ser um dos principais temas junto com a equipe de arte, que costuma propor uma paleta de cores que guia o trabalho com a produção do cenário, figurino e a maquiagem. Essas discussões em geral servem de base para se pensar a composição de cor, de colorimetria e mesmo do trabalho de colorização no processo de pós-produção. Assim que não vou aqui propor que uma cor significa isso ou aquilo, mas que a composição de cores deve ser pensado em função da dramaturgia. Essa composição vai provocar um impacto profundo no sentido de uma obra audiovisual. Assim me limito aqui a três possibilidades básicas e frequentes em função da temperatura da cor da cena para ilustrar a ideia:

- Colorimetria “natural”, com o ajuste do balanço de branco da câmera em função da cor da luz que estamos utilizando. Quando se busca esse efeito é interessante ainda o uso de *charts* (cartões) de cor tipo “*Colorchecker*”, ou similar, para garantir a acuidade máxima das cores e sobretudo dos tons de pele.
- Colorimetria em função de deixar o ambiente mais frio ou mais quente, o que também deixará o clima da cena mais quente ou mais frio.
- Ou ainda a mistura dessas relações com ambientes mais frios com algumas fontes mais quentes, como a luz azul difusa da noite que entra por uma janela, junto a uma fonte mais quente de um abajur.

Para não exagerar no azul ou no amarelo gosto de pensar em intervalos de 1000 Kelvin como um limite seguro para não pecar pelo exagero. Esse 1000 kelvin vem da diferença entre a luz do dia nas sobras e a luz do sol direto (6500k e 5500k) e da luz da lua e de uma fonte de luz incandescente (4100k e 3200k). Assim podemos, por exemplo podemos regular a câmera para 4000 K e colocar a fonte de luz difusa da janela a 5000k e a do abajur a 3000k. Apesar de resultar

em algo que nunca encontramos na realidade, pois se estivéssemos medindo em função do abajur ele não nos pareceria amarelo e se estivéssemos fora a lua não nos pareceria azul, ainda assim é algo plausível, pois estamos (hoje) acostumados à representação das lâmpadas de filamento como amarelas e a da luz da lua como azul. Podemos ainda querer pecar um pouco mais no efeito, então podemos exagerar um pouco essa relação.

Objetivas - A escolha das objetivas envolve um processo das marcas e modelos disponíveis (dentro da faixa de orçamento disponível no projeto). Cada conjunto de objetivas oferece diferentes nuances à formação da imagem, maior ou menor nitidez, diferentes distorções, características cromáticas (inclusive problemas na formação das cores), maior ou menor intensidade de *flair*, diferentes formatos de *flair*, diferentes formas de apresentação do desfoque (bokeh). A uma tendência dos fabricantes de câmera ao aumento paulatino da resolução das câmeras o que tem forçado a indústria ótica à fabricação de objetivas mais nítidas. Contudo, esse processo tem levado aos diretores de fotografia, na contra-mão, a procurarem objetivas menos nítidas, no intuito de suavizar o excesso de nitidez dos sensores digitais contemporâneos.

Os projetos vão pedir mais ou menos nitidez, desfoques mais ou menos suaves, algumas vezes as referências a um determinado filme nos leva uma determinada ótica. Há diretores que gostam de um *flair* e de um bokeh (com luzezinhas em desfoque no background) outros menos. A escolha por um conjunto de objetivas é algo que as conversas no trabalho de pré-produção vão levar naturalmente.

Depois da escolha por um conjunto de lentes. Temos que decidir a cada plano qual distância focal usar. A relação entre uma dada distância focal com o formato do sensor (ou do filme) marca

uma relação com o espaço⁶⁶. Vamos nos ater aqui ao formato Super 35. As objetivas variam enormemente nas possibilidades de variação de distância focal de olhos de peixe a super teleobjetivas. Mas em geral o conjunto básico, o *set* de objetivas, é o de seis objetivas de mais ou menos: 18mm, 25mm, 35mm, 50mm, 85mm e 135mm.

Retomando o que já foi discutido sobre a relação das distâncias focais com o espaço, temos que quanto mais grande angular (de ângulo de visão mais aberto) mais nos relacionamos com o espaço, que nos parece mais estendido, há mais área em foco, e mesmo se nos aproximamos dos personagens ainda temos a presença dos elementos do espaço. De outro lado quanto mais longa for nossa teleobjetiva, mais recortamos um detalhe do espaço, menos área temos em foco, mais isolados estão os motivos fotografados, além de termos a sensação do achatamento dos planos o que nos leva mais aos dramas dos personagens, sem sua relação com o espaço.

Dessa forma para nosso set de objetivas: gosto de pensar num índice de 1 a 6 - ou de quantas unidades for composto nosso conjunto de objetivas - onde #1 seria a 18mm = contexto; e #6 seria a 135mm = personagem e seus dramas. E os intermediários seriam o espaço entre essas duas características. O #3, por exemplo é a 35mm de nosso *set*, nossa objetiva “normal”⁶⁷, o meio do caminho na

⁶⁶ A situação mais comum é a fotografia em formato Super 35 (+/- 24.89mm x 18.66mm) para as câmeras digitais de cinema. Apesar de que as câmeras DSLR trouxeram o “*Full Frame*”, que é um corte 16:9 num sensor de câmera fotogr áfica de tamanho 24mm x 36mm. E atualmente o mercado de câmera de cinema também começa a se direcionar para formatos mais próximos ao *full frame* com as câmeras de formato *Vista Vision* (+/- 36.7x 25.54mm); além dos formatos maiores como o 65 mm. A mudança do formato implica numa relação distinta com o espaço pois conforme o formato aumenta objetivas de distância focais mais longas atuam com um ângulo mais aberto.

⁶⁷ Objetiva “normal” é o nome que se dá àquelas de distância focal igual à diagonal do formato usado. Exemplo: o Super 35 tem o 24.89mm x 18.66mm, assim sua diagonal é 31,1mm, portanto chamamos de “normal” nossa objetiva que mais se aproxima desse número, no nosso set básico é 35mm.

relação espaço/personagem. Não é atoa que os fotógrafos gostem tanto das objetivas “normais”, por manter uma relação com o espaço, mas já guardar certa atenção aos personagens.

Quando leio um roteiro em geral me vem a questão de ser um filme mais de “tele” ou mais de “grande-angular”. Uma história mais voltada a dramas individuais, os imagino usando mais teleobjetivas; dramas que relacionam os personagens à contextos espaciais, imagino que usaremos mais grande-angulares. Além disso um fenômeno muito comum é de haver uma objetiva que é muito mais usada que as outras em um projeto. Isso nos diz algo sobre este projeto (e também sobre as objetivas)!

A escolha pelo diafragma a ser usado segue a mesma lógica. Aumentar ou diminuir a abertura nos dará mais ou menos área em foco, ou profundidade de campo. Portanto isolamos mais ou menos os personagens com o foco seletivo ou, no outro extremo, com tudo em foco. É ruim quando o diafragma deve ser regulado em função apenas das limitações da quantidade de luz disponível, o ideal é podermos acrescentar luz quando precisamos e diminuir a quantidade de luz que chega ao sensor com filtros de densidade neutra para que possamos fazer uso criativo das escolhas de diafragma.

Movimento e mise en scène - Os movimentos de câmera, via de regra, serão planejados pelo diretor no processo de decupagem. No entanto é o diretor de fotografia que será responsável pela forma com que esse movimento será executado. As vezes temos movimentos leves e precisos de travelling ou de grua; às vezes estabilizados por steadycam ou algum sistema eletrônico de gimbal; em outros momentos terão que ser na mão mais ou menos tremidos.

Além disso a uma relação íntima entre o movimento da câmera com “a mise en scene”, muitas vezes o operador de câmera

Também consideramos a “normal” como o divisor de águas entre as grande-angulares e as teleobjetivas.

deve atuar como um personagem, em outros momentos o movimento não deve ser perceptível ao espectador.

O documentarista Jean Arlaud dizia que “o cinema é como uma dança”⁶⁸, se referindo a relação dos movimentos do operador de câmera/diretor do filme no documentarismo é como o de um participante da cena, atento ao movimento dos personagens no espaço e se movimentando com passadas suaves com os pés arrastando no chão como um dançarino de tango ou um praticante de Tai-Chi-Chuan.

Gosto de pensar que os movimentos podem ser descritivos ou diegéticos. Ou seja comprometidos com a descrição espacial e os diegéticos como os motivados pela movimentação dos personagens. Em geral os movimentos diegéticos pedem uma maior interação do câmera na cena e teremos que levar em conta a liberdade da movimentação dos atores no momento de planejar sua execução. Já os movimentos descritivos costumam pedir maior precisão e delicadeza no movimento.

Mapa da dramaturgia visual

Posto em um esquema teríamos então:

I – Intensidade relativa da fontes de luz – Carga de dramaticidade - índice de 1 a 5

(01= propaganda de margarina/ 05= filme noir), o que significa um opção por um índice de contraste entre luz e sombra (1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32)

T - Tipo de tensão dramaturgica - adjetivar a tensão da cena e de cada plano - tranquilo, agitado, nervoso, suspense etc (influencia

⁶⁸ “O Cinema é como uma dança” é o título de um filme fiz junto a alguns colegas gaúchos do Núcleo de Antropologia visual da UFRGS em 2003. Foi um documentário sobre a obra do cineasta feito a partir de uma longa entrevista com ele.

qualidade de luz, colorimetria, movimento de câmera e passagem de foco)

A - Ambiente/clima/tempo - Casa, trabalho, bar, rua, etc/ manhã, meio dia, tarde, fim de tarde, noite, madrugada/ frio, quente, chuva, neve, etc - decisão de parâmetros de colorimetria, posição e direção das fontes luz.

D - Direção da Luz- luz fluída (personagem é banhado ou se dirige à luz) ou luz reversa (personagem está, ou se dirige à sombra).
Ângulo da fonte de luz principal;

Q - Qualidade – Dura/suave – motivação ambiental e/ou de tensão dramaturgica

C - Colorimetria – motivação ambiental e/ou de tensão dramaturgica - Natural (WB) – Frio (mais azul) – Quente (mais vermelho/amarelo) – mais verde ou magenta dependendo das fontes diegéticas - cores de efeito (ou fantasia) se for o caso.

P/E - Relação personagem espaço - índice de 1 a 6 (1 = contexto/ 6= personagem e seus dramas):

- **O** – Objetiva - Relação personagem espaço - objetivas 18mm, 25mm, 35mm, 50mm, 85mm, 135mm
- **F** – profundidade de campo – Relação personagem espaço - Tudo em foco/ foco seletivo.

M - Movimento e mise en scène - movimentos propostos pela direção são descritivos ou diegéticos? - movimentos mais suaves e precisos ou mais orgânicos à diegese - câmera é um personagem ou não?

Reflexões finais

Há que possa se interessar por esse texto pelo esquema proposto de um “mapa da dramaturgia visual”, entretanto para mim ele tem um sentido de sistematização de um percurso de descobertas ao longo de vinte anos de trabalho com fotografia.

Nesse caminho da fotografia parada para a fotografia em movimento encontrei na dramaturgia uma verdadeira libertação do olhar. A fotografia é o meio por excelência que possibilita a vazão, algum tipo de criação, para aqueles que tem a alma movida pela relação entre o olho e o olhar. No entanto os projetos fotográficos em artes visuais são fadados a uma discussão implícita ao “meio” (a mídia) que carrega o peso da semelhança e da indicialidade. Discussão essa que de um lado gera uma infinidade de projetos que se bastam na beleza da semelhança com a beleza do mundo e de outro projetos que se sustentam na crítica intelectual à possibilidade ou a impossibilidade da representação da realidade. Já ao adentrar no universo da dramaturgia a imagem técnica ganha a libertação, pois a realidade passa a ser apenas o substrato para todo o tipo de criação no terreno da história, da narrativa. A “mensagem sem código”⁶⁹ da fotografia parada se inscreve no universo da linguagem, no universo simbólico e pode oferecer ao olhar um lugar para além da contemplação.

REFERÊNCIAS

American Cinematographer. **Flashback: Barry Lyndon** - blog da American Society of Cinematography - 16 de Março de 2018 (reedição de entrevista publicada na revista American Cinematographer, edição de Junho de 1968)

American Cinematographer. **Flashback: Gordon Willis, ASC Interview at AFI — Part I** - blog da American Society of Cinematography - 07 de Março de 2018 (reedição de entrevista publicada na revista American Cinematographer, edição de Setembro de 1978)

⁶⁹ BARTHES, *op. cit.*

- American Cinematographer. **Flashback: Gordon Willis, ASC Interview at AFI — Part II** - blog da American Society of Cinematography - 28 de Fevereiro de 2018 (reedição de entrevista publicada na revista American Cinematographer, edição de Outubro de 1978)
- ADAMS, Ansel. **The Camera**. Nova York: Little Brown and Company, 2005.
- ADAMS, Ansel. **The Negative**. Nova York: Little Brown and Company, 2005.
- ADAMS, Ansel. **The Print**. Nova York: Little Brown and Company, 2006.
- ALMENDROS, Nestor. **Días de una cámara**. Barcelona: Edit. Seix Barral, 1993.
- ARONOVICH, Ricardo. **Expor Uma História**. Rio de Janeiro: Gryphus/Coleção ABC, 2004
- BAILEY, John. **The Lost Painting: A Caravaggio Found** - blog da American Society of Cinematography de 19 de Junho 2011
- BARLOW, H. B. **Purkinje shift and retinal noise**. **Revista**. Revista Nature no.179, Fev. 1957
- BARTHES, Roland - **A câmara Clara: nota sobre fotografia**. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **qu'est-ce le cinéma?** Paris: Ed. du Cerf, 2010
- BOURDIEU, Pierre. **L'illusion biographique**. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 62-63, juin 1986. L'illusion biographique. pp. 69-72;
- EISENSTEIN, Sergei. **The film Sense**. Nova York: Meridian Books, 1957.

- FAINNARU, Dan. *Theo Angelopoulos Interviews*. Jackson (Mississippi): University Press of Mississippi, 2001.
- HAUSS, A; FRIZOT, M. **Figures of Style: New Vision, New Photography**. In: *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.
- IDZIAK, Sławomir. **How to make films cheaper and better**. Varsóvia: Film Spring Open Foundation, 2017.
- LUGON, Olivier, **Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945**. Paris: Macula, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MOURA, Edgard - **50 Anos, luz Câmera, Ação**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
- STOK, Danusia. **Kieslowski on Kieslowski**. Londres: Faber and Faber, 1993.
- STORARO, Vitorio. *Writing with Light: Colors*. Milão: Electa, 2003.
- TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir en el tiempo**. Madrid: Ed. Rialp, 2002
- ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013

Filmografia na ordem das citações

- Crônica de um verão**. Longa-metragem - Direção e roteiro: Jean Rouch e Edgard Morin. Produção: Anatole Dauman e Philippe Lifchitz. Fotografia: Michel Brault, Raoul Coutard , Roger Morillière e Jean-Jacques Tarbès. Distribuição: Videofilmes, 2008.
- Eu, Um Negro**. Longa-metragem - Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Fotografia: Jean Rouch. Distribuição: Videofilmes, 2006.

- Cocorico Monsieur Poulet.** Longa-metragem - Direção e roteiro: Jean Rouch. Fotografia: Jean Rouch. Distribuição: Étoile Distribution, 1977.
- Jeanne dielman 23 quai du commerce 1080 bruxelles.** Longa-metragem - Direção e roteiro: Chantal Akerman. Produção: Guy Cavagnac, Alain Dahan, Liliane de Kermadec, Corinne Jénart, Evelyne Paul e Paul Vecchiali. Fotografia: Babette Mangolte. Distribuição: The Criterion Collection, 2017.
- Le Monde Vivant.** Longa-metragem - Direção e roteiro: Eugène Green. Produção: Olivier Bronckart e Martine de Clermont-Tonnerre. Fotografia: Raphaël O'Byrne. Distribuição: Éditions Montparnasse, 2006.
- A Religiosa Portuguesa.** Longa-metragem - Direção e roteiro: Eugène Green. Produção: Sandro Aguilar, Martine de Clermont-Tonnerre e Luís Urbano. Fotografia: Raphaël O'Byrne. Distribuição: Bodega Films, 2010.
- Brief Encounter.** Longa-metragem - Direção David Lean. Roteiro: Noël Coward, Anthony Havelock-Allan, David Lean e Ronald Neame. Produção: Noël Coward, Anthony Havelock-Allan e Ronald Neame. Fotografia: Robert Krasker. Distribuição: The Criterion Collection, 2016.
- Contracapa.** Série de TV - 13 episódios - Direção: Guto Pasko e Franco Verdoia. Roteiro: Rafael Waltrick, Tiago Lipka, Marçal do Carmo, Fernando Marés de Souza e Guto Pasko. Produção de Andréia Kaláboia e Amarildo Martins. Fotografia: João Castelo Branco.
- Lavoura Arcaica.** Direção e roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Adaptação da obra de Raduan Nassar. Produção: Maurício Andrade, Luiz Fernando Carvalho, Raquel Couto, Donald Ranvaud e Elisa Tolomelli. Fotografia: Walter Carvalho. Distribuição: Europa Filmes, 2005.
- O Cinema é como uma Dança.** Direção e Roteiro: Rafael Devos, Olavo Marques, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert, João Castelo Branco, Peri Carvalho e Flávio Abreu da Silveira. Produção: Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert e Rafael Devos. Fotografia: Rafael Devos. Distribuição: Banco de Imagens e Efeitos Visuais da UFRGS, 2004.

06 - ELEMENTOS DA SINTAXE CINEMATOGRAFICA

Marcos H. Camargo

O cinema é exterioridade, aspecto, evidência. Muito do interior pode transparecer.

CABRERA, Júlio (2006, p.31).

Introdução

‘Sintaxe’ provém do grego *syntaxis*, cujo prefixo *syn* quer dizer daquilo que é conjunto, enquanto a raiz *taxis* significa ordem, lei, regra. Em português, esta palavra guarda o mesmo sentido do grego, quando designa todo conjunto de regras e leis que, no caso das linguagens, ordenam a sucessão dos signos em sintagmas que comunicam ideias, pensamentos e sensações. Ao contrário das linguagens verbal, matemática, musical ou imagética, o cinema é uma linguagem híbrida, que contém várias outras em harmonia discursiva. Em vista desse hibridismo característico, o cinema apresenta uma sintaxe bem mais complexa do que as de outras linguagens da cultura. Podemos denominar de ‘elementos da sintaxe cinematográfica’ algo como os movimentos dos personagens e objetos em cena, os movimentos e ângulos da câmera, os enquadramentos, os cortes, as montagens, a luz, a cor etc. Contudo, estes acima são os elementos básicos e fundamentais da sintaxe cinematográfica, sem os quais outros elementos narrativos secundários não podem exercer seu papel sintático e semântico. A intensão deste breve capítulo é lançar luz sobre esses segundos elementos sintáticos, que compõem a ordem discursiva da maioria da filmografia conhecida.

Cinema não diz, mostra!

Em função da progressiva presença da mensagem cinematográfica na contemporaneidade, visto que a cultura audiovisual vem se afirmando como a nova matriz cognitiva mundial, a educação escolar se obriga a oferecer ao corpo discente modos de aprendizado da linguagem cinematográfica. Com isso, faz-se necessária a construção de competências para a leitura e compreensão do discurso audiovisual e seus modos de comunicação do conhecimento.

Do ponto de vista da comunicação social, o cinema é uma poderosa mídia audiovisual, que nos permite formar um conhecimento específico do mundo objetivo e subjetivo. Este “fomar conhecimento” implica na maneira especial que o cinema assume para comunicar. Cada mídia, lembrando Marshall McLuhan, é (tem) sua própria mensagem. Obviamente, aqui não se trata de uma mensagem literária, que tem no livro sua própria mídia. Mas, de uma mensagem audiovisual partilhada por milhões de espectadores que até aqui vêm aprendendo a decifrar seus códigos de maneira autodidática. É preciso, então, que a escola assuma a tarefa de organizar esse novo conhecimento e ministrá-lo ao corpo discente.

Já se pode encontrar alguns estudos importantes acerca dos elementos fundamentais da linguagem cinematográfica. Porém, como o título deste capítulo indica, optei pelo recorte relativo aos elementos secundários da narrativa cinematográfica, que são desenvolvidos a partir dos movimentos de câmera, personagens e objetos, enquadramentos, montagens, cor e luz. Estes segundos elementos da linguagem cinematográfica dão forma estilística à mensagem audiovisual, compondo a ideologia do discurso e sua filiação a uma mentalidade específica (clássica e/ou contemporânea)

Embora possamos falar com certa facilidade de cinemas “não-narrativos”, “a-narrativos” e suas derivações estilísticas, não se trata desse tipo de discussão que pretendo ressaltar.

Independentemente dos consagrados rótulos teóricos que se atribuem aos variados tipos de narrativas cinematográficas, ofereço aqui um olhar que busca trazer à tona “como o cinema comunica, quando se mostra ao espectador”.

O cinema não nasceu pronto, em seus primórdios não passava de um amontoado de imagens que se valiam mais pelo espetáculo grotesco da “novidade”. Mesmo após as primeiras experiências narrativas, “[não] surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição” (CARRIÈRE, 2006, p.16). A linguagem cinematográfica nasceu, contudo, subsidiada pelas narrativas de romances literários do século XIX, transpostos para a tela do cinema, com vistas ao entretenimento. Foi a indústria cinematográfica que colocou em marcha o desenvolvimento da linguagem híbrida do cinema.

Era tão característico o uso de esquemas literários que, segundo algumas teorias, “o filme narrativo representa[va] os eventos da história por meio do olhar de uma invisível ou imaginária testemunha”. (BORDWELL, 1983, p.09). A ideia de narrativa pressupunha a do narrador. Este passou a ser a câmera cinematográfica, embora “atrás” dela estivesse outro narrador – o diretor do filme.

Em suas primeiras fases, o cinema se esforçou para provocar a “sensação de realidade” no espectador. Toda a narrativa cinematográfica clássica se utilizava de subterfúgios para garantir um realismo tão impressionante, a ponto de transformar a câmera (para o público) numa janela para a vida real, vista da poltrona da sala de exibição. Hoje, depois de mais de um século de educação visual, entendemos que se trata mesmo de uma narrativa, especialmente quando “no cinema o personagem sempre encontra um táxi desocupado, pronto para apanhá-lo no instante em que ele precisa. Depois, ao saltar do táxi, ele paga o preço exato, nunca esperando

pelo troco, nunca, ao menos, checando o taxímetro”. (CARRIÈRE, 2006, p.76).

Como narrativa, o cinema nos comunica algo a seu próprio modo, o que pode ser traduzido por “discurso”. Resumidamente, podemos dizer que ao longo de seus pouco mais de cem anos, o cinema acumulou inúmeros tipos de discursos audiovisuais. Mas, se posso sintetizar ainda um pouco, falo em “discurso cinematográfico clássico” e “discurso cinematográfico contemporâneo”. Obviamente, muitos teóricos e críticos vão encontrar outras variadíssimas arquiteturas discursivas, todas perfeitamente cabíveis. Entretanto, para o propósito deste breve estudo, dividi a narrativa cinematográfica em dois grandes tempos e paradigmas – antes e depois da Segunda Grande Guerra.

Sintaxe cinematográfica clássica

Mesmo considerando que o cinema nasceu no período histórico do modernismo, chamar sua primeira etapa de ‘clássica’ não está fora de propósito, de vez que a noção de classicismo que considero aqui vem da obediência a regras e cânones respeitados e reproduzidos fielmente pela composição artística – como se percebe nas artes clássicas. O primeiro grande período do cinema (que se desenvolve até fins da Segunda Grande Guerra) ficou conhecido como ‘clássico’ devido a uma série de “leis” construídas durante décadas, especialmente em Hollywood, com vistas a consolidar uma mensagem audiovisual, em respeito a uma cultura que até então tinha nos livros a narrativa mais estruturada. Entendeu-se ser preciso emprestar ao cinema a constituição narrativa da literatura popular da época, de modo que as pessoas pudessem se identificar com a audiovisualidade das tramas e enredos.

Devido a essa identidade narrativa com a literatura, seguem abaixo algumas características que se firmaram como regulares, especialmente no cinema norte-americano, até fins dos anos 1940.

Efeito de realidade (Transparência) - como já disse na introdução deste capítulo, a primeira grande estratégia de comunicação do cinema clássico foi trabalhar com o “efeito de realidade”, proveniente da fotografia, tecnologia culturalmente já absorvida à época como “imagem do real”. A verdade do cinema se sobrepôs, então, à da fotografia, porque incorporou também o movimento como prova de sua “realidade”. Mesmo quando exibido em preto e branco, praticamente não houve questionamentos acerca de sua autenticidade demonstrada desde os primeiros filmes.

O cinema, como ‘língua da realidade’ (P. P. Pasolini), chegou a ser discutido teoricamente, demonstrando o peso do realismo impresso nos olhos dos espectadores. Entretanto, para que o cinema se tornasse uma “janela” para o mundo exterior, foi necessário esconder as intermediações que se colocaram entre os olhos do espectador e a cena que ele via “lá fora”. Desse modo, desenvolveram-se estratégias de filmagem que garantiram a invisibilidade da câmera, como mediadora do processo. Até hoje ainda se usam, de um modo ou de outro, o “efeito de realidade”, para encantar, assustar, enternecer ou arrepiar o espectador.

Câmera invisível – como consequência do efeito de realidade, a invisibilidade da câmera tornou-se um paradigma que não podia ser quebrado, sob pena de prejudicar a sensação de o espectador se encontrar diante de uma janela para o mundo. A câmera invisível corresponde, grosso modo, à invisibilidade dos traços dos pincéis, nos quadros dos pintores renascentistas e neoclássicos. Ou seja, desde séculos, a pintura já havia desenvolvido a ideia de representar tão fielmente a realidade externa, a ponto de camuflar seu caráter de representação, com o desaparecimento da pincelada e das linhas de divisão entre as figuras.

A invisibilidade da câmera demanda ainda, que os personagens do filme não olhem diretamente para ela, de modo a não despertar o espectador de seu voyeurismo característico, de quem quer ver sem ser visto.

Discurso tratado como verdade – ao trabalhar-se com o conceito de realidade e de janela para o mundo, a narrativa cinematográfica clássica tendia a exprimir a “verdade” dos fatos. Colocou-se então a contradição de fazer ficção com a verdade.

A ‘verdade’ de uma foto, ou de um cinejornal, ou de qualquer tipo de relato, é, obviamente bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmara vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver. (CARRIÈRE, 2006, p.55).

Mesmo assim, para olhos ainda ingênuos das primeiras gerações espectadores dessa nova linguagem audiovisual, o mais cativante do cinema era “presenciar” um fato real ocorrendo diante dos próprios olhos.

Cenário realista – a não ser quando representava um sonho, um delírio, uma confusão mental causada por embriaguez, tontura, o cenário dos filmes clássicos tendia a ser realista; “... o cenário (realista) não tem outra implicação além da sua própria materialidade, não significa senão aquilo que é” (MARTIN, 2002, p.63).

Hoje se sabe que nenhum cenário é “realista”, mesmo porque é fruto de uma escolha do diretor, portanto, traz consigo outras informações além daquela que se observa em primeiro plano. Contudo, naquela época o cenário realista auxiliava na operação de fabricação da realidade para o público. Como na literatura, utilizada como modelo para as adaptações cinematográficas anteriores à Segunda Grande Guerra, o cenário era sempre um pano de fundo realístico, a frente do qual as cenas se desenrolavam.

Interpretação naturalista – diferentemente do teatro, em que a trama se desenrola sempre em plano geral, a proximidade física que a câmara cinematográfica oferece ao espectador o traz para muito

mais “perto” dos atores. No teatro, o ator precisa projetar sua voz e declamar sua fala à distância, de modo que se necessitam de técnicas dramatúrgicas para magnificar sua atuação. No cinema, a atuação se utiliza de outros fatores, mais intimistas e coloquiais, inclusive obedecendo ao imperativo de transmitir o efeito de realidade. Assim, “os filmes falados nos trouxeram o sussurro, a intimidade das relações verdadeiramente reservadas, até mesmo o arquejo, a pulsação” (CARRIÈRE, 2006, p.32).

Escolas de interpretação teatral e cinematográfica se dividem sobre a melhor forma de atuar. Certamente, tais discussões levam em consideração as diferentes formas midiáticas do cinema e do teatro. O fato é que o cinema canônico privilegia o naturalismo na atuação, porque não parece natural que as pessoas saiam por aí falando entre si como Hamlet em cena.

Forte causalidade – realidade, verdade e naturalidade implicam numa correspondência com as leis da natureza, ou mais claramente, com a causalidade supostamente existente no mundo real. De modo que a lei de causa e efeito, a sucessão lógica de episódios, encontrável na maioria das narrativas clássicas, está presente no cinema canônico.

O que é, com efeito, uma narrativa? Essencialmente o emprego das duas noções de acontecimento e causalidade. Vemos, imediatamente, que a pintura não está bem armada para marcar diretamente a causalidade: é sempre verbalmente que será preciso extrair a causa potencial de um acontecimento pintado. A contrário, na imagem filmica mais bruta, a causa é sempre imaginada ao mesmo tempo em que o acontecimento é percebido...” (AUMONT, 2004-A, p.139)

Como na música, que também evolui no tempo, o filme é visto como movimento não apenas porque as coisas dão a ilusão de que estão se mexendo, mas porque há uma montagem, uma edição de trechos filmados que geram o principal movimento, qual seja o de relação de causa e efeito entre as cenas.

Espaço realista – da mesma forma como a impressão de realidade, verdade, naturalidade e causalidade presentes no discurso cinematográfico clássico, em relação ao espaço dentro do qual as ações ocorrem se impõe um paradigma. Mas, “o efeito de realidade designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais...” (AUMONT & MARIE, 2003, p.92). Ou seja, também na representação do espaço realizada pelo cinema clássico há uma série de estratégias que confirmam as impressões dos espectadores com relação ao que convencionalmente se considera o “espaço real”. Fugir de tais convenções, como nos filmes expressionistas alemães da mesma época, seria demasiado arriscado, do ponto de vista de uma indústria que precisava do sucesso comercial para sobreviver e prosperar.

Ordem temporal lógica – o senso comum, pelo qual a maioria dos espectadores julga os fatos, tem como verdadeira a noção de tempo, segundo a qual há uma linha ininterrupta e solidária que vai do passado, chegando ao presente e dirigindo-se ao futuro, atada a um destino prévio que se manifesta enquanto se atualiza a partir dos feitos humanos. Para uma indústria voltada ao entretenimento de massa, não era possível romper com essa lógica temporal. Mais uma vez, o cinema canônico hollywoodiano vai depreender da literatura popular oitocentista sua noção linear de tempo, não só via roteiro, mas principalmente pela técnica de montagem, que vai obedecer rigorosamente a “causalidade” temporal – a noção de que algumas coisas só podem vir antes de outras, que por sua vez, só podem ocorrer a partir da prévia apresentação de fatos precedentes.

A linearidade temporal, até então, especialmente na sociedade puritana norte-americana, tinha caráter religioso. Houve um tempo em que Deus se revelou e outro tempo, no futuro, em que Deus voltará para salvar a humanidade. De modo que a inversão ou a anulação do tempo linear era inconcebível. Obviamente, experiências de inversão do tempo, congelamento, aceleração etc., eram realizadas, mas tendo por perspectiva a “ordem correta”. Assim, foram possíveis desde cenas de humor, mágica ou de ficção científica.

Alta comunicabilidade – não sem razão, muito se critica os clichês e as redundâncias que abundam nos seriados e filmes comerciais. Entretanto, analisando-se pela lógica da teoria da informação, é muito mais fácil comunicar aquilo que já é conhecido, do que se arriscar numa experiência radical de comunicação e tornar-se incompreendido, especialmente quando está em jogo o sucesso comercial de um empreendimento extremamente oneroso, como a produção de um filme hollywoodiano.

“Numa mídia visual, nada é percebido mais imediatamente por uma plateia do que um velho efeito, algo já visto, algo já realizado. Ou as plateias o rejeitam, ou *o acolhem como se fosse um velho amigo* [grifo meu]. Uma coisa familiar conforta e tranquiliza” (CARRIÈRE, 2006, p.22). Os procedimentos de identificação desenvolvidos pelo cinema norte-americano são muito potentes. Vão desde o respeito ao senso comum, passando pela recapitulação de situações familiares, reforço da moral vigente, até o estabelecimento de gêneros, como na literatura, para facilitar a comunicabilidade dos filmes.

Denotação – uma das estratégias de alta comunicabilidade é a simplicidade informacional. No cinema clássico, as cenas, movimentos, diálogos, cenários, figurinos mostram tão-somente aquilo que demonstram. Não há mais nada a mostrar, do que aquilo que está sendo visto, oferecendo ao espectador o conforto de ter compreendido a trama o mais claramente possível. “O cinema didático tenta, no mais das vezes, atingir uma certa pureza denotativa

da imagem e da linguagem cinematográfica, a fim de não entravar o objetivo principal de sua exposição por significações parasitárias e não controladas” (AUMONT & MARIE, 2003, p.75).

Não fica bem num filme canônico a nebulosidade de um gesto, diálogo ou imagem. Tudo precisa ser claro como a luz do sol, pois a realidade não se esconde – acreditavam –, mas se revela ao ser humano, iluminando-o com a verdade dos fatos.

Linearidade narrativa – derivada do conceito de causalidade e de ordem temporal lógica, a narrativa canônica não poderia ser diferente. Ela deve seguir o esquema de apresentação de uma trama evoluindo-a genealógicamente – fatos antecedendo outros fatos como conseqüências dos fatos anteriores... Porém, a engenhosidade de qualquer narrativa está na arte de sintetizar o tempo dos fatos narrados: como contar em 90 minutos a história da Guerra dos Canudos, que durou anos? Que fatos devem ser eleitos e que outros fatos devem ser relegados, de modo a se conceber uma narrativa “fiel” à corrente dos fatos que duraram, certamente, bem mais tempo do que o utilizado para narrá-los?

“Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, ‘saltando’ assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (AUMONT & MARIE, 2003, p.97). Ora, como realizar as elipses num cinema de narrativa linear, em que se preserva a noção de causalidade, verdade e realidade?

Assim como a câmera precisa ser invisível no cinema canônico, para dar a noção ao espectador que está diante de uma janela para a realidade, o que este espectador vê com os próprios olhos através do quadrado da tela não pode escapar da noção comum que se tem do desenrolar dos fatos no mundo real. Por isso, assim como a câmera, a montagem precisa ser “invisível”. Para isso, desenvolveram-se vários tipos de montagem a partir do primeiro cinema, dentre elas a rítmica, paralela, métrica, invertida, alternada,

dentre outras, mas aquela que prevaleceu como padrão foi a linear, por ser a que mais se aproxima da lógica do senso comum. A “naturalização” da linearidade era tamanha, que tornava “invisíveis” os procedimentos narrativos provenientes da montagem.

Distinção das linhas narrativas – seguindo-se os preceitos da clareza narrativa, da alta comunicabilidade e da denotação, o cinema clássico só podia contar histórias paralelas (que ocorrem simultaneamente no filme), caso tais tramas se distinguissem muito claramente, antes de se fundirem ao final. Ainda preso à coerência e clareza do discurso literário, o cinema clássico vai desenvolver procedimentos narrativos para evitar quaisquer contágios entre as linhas narrativas, de modo a facilitar a compreensão do espectador médio.

Como no cinema hollywoodiano a ação humana é o motor que coloca em movimento a trama, a distinção das linhas narrativas se faz com foco na ação do personagem. Temos os protagonistas e seus auxiliares, os antagonistas e seus auxiliares, além de personagens secundários que dão suporte às ações. Por meio desses personagens as histórias paralelas ganham vida para, de uma forma harmônica e bem compreensível, comporem-se com a trama principal, como se fossem “legos” que formam o desenho geral ao longo da história. Normalmente, no cinema canônico, as linhas narrativas se encontram ao final da trama, justificando-se mutuamente, para a satisfação do espectador por finais felizes.

Centralidade da ação humana – segundo a tradição puritana norte-americana – não podemos nos esquecer que os EUA ainda são um país moralmente fundamentalista –, o homem (ocidental, anglo-saxão, protestante e branco) foi criado à imagem e semelhança de Deus, tendo por destino o governo do mundo e o controle da natureza, tanto quanto de suas próprias paixões inferiores, de modo a obter a salvação eterna deste mundo de pecados e perdições. Por essa diretriz, a história humana deve ser compreendida como a história dos “atos humanos”. Segundo o pensamento liberal clássico –

também derivado da tradição cristã ocidental – todos nós somos responsáveis, cada qual, por nossa miséria ou riqueza, sendo que uma ou outra é sempre fruto exclusivo de nossos próprios atos, nunca das circunstâncias socioculturais, psicológicas ou biológicas.

No cinema clássico norte-americano, tanto o bem, como o mal, são perpetrados por ações humanas – quase nunca por fatos espontâneos. Tanto a intriga que dá início ao desenrolar da trama, quanto sua solução são frutos de atividades desempenhadas por “atores”, no duplo sentido.

Assim, não há espaço para o acaso – o senso comum vive dizendo que não existem coincidências –, todas as ações humanas devem ter um sentido e uma finalidade, como recomenda a lógica do senso comum. Motivo pelo qual, a ação humana movimenta a narrativa do cinema clássico.

Simplicidade psicológica – um cinema que se distingue pelo uso de efeitos de realidade, de um discurso referido como verdade, de uma trama cujo percurso é lógico, causal e linear, não pode contar com a atuação de personagens psicologicamente complexos ou dúbios. O “mocinho” precisa ser invariavelmente bom, belo e verdadeiro, assim como o bandido precisa ser inapelavelmente vil, feio e falso. O bem precisa de valores claros, distintos e constantes, assim como o mal deve ser algo facilmente identificável, para que sua sedução não turve os corações dos inocentes. “O espetáculo não é feito para ser complicado e provocar a reflexão, mas para ser simples e fazer com que dele se participe emocionalmente (como na *catharsis* aristotélica)” (AUMONT, 2004-B, p. 101).

Fidelidade a gêneros – da mesma forma como a necessária obediência aos cânones,

... os gêneros cinematográficos nunca foram tão claramente definidos como no cinema ‘clássico’ hollywoodiano, em que reinava uma divisão de trabalho particularmente bem organizada [...] o gênero pode

comportar cenas obrigatórias [...] é particularmente propício para citações [...] e acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente (AUMONT & MARIE, 2003, p. 143).

No cinema clássico, um “western” ou um drama romântico tinha seus próprios códigos que os compunham como gêneros bem definidos e distintos dos demais. Filmes dos mesmos gêneros geralmente citavam-se mutuamente, reforçando a identificação por parte dos espectadores. “Gags”, iluminação, personagens, cenários, roteiros etc., faziam parte de um rol de itens dos gêneros, que não se intercambiavam para evitar a complexidade narrativa ou uma conotação indesejada. Gêneros como o terror, o noir, o western, romântico, comédia etc. não confundiam suas marcas de identidade, de modo a facilitar a comunicabilidade para o espectador.

Sistema de astros – derivado da ideia de gêneros, dos cânones e da alta comunicabilidade necessários para fidelizar o público, o sistema de astros também contempla o esquema comercial. “É [da] lógica econômica que, a princípio, participa a *star* (estrela), a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos [...] falar de um *star system*” (AUMONT & MARIE, 2003, p.278). Se os protagonistas e antagonistas deviam ter atitudes claras e distintas, seus personagens precisavam corresponder esteticamente (física e fisionomicamente) aos ideais de bondade, verdade, assim como ao que se acreditava ser a falsidade ou a maldade. Neste sentido, rostos e corpos masculinos e femininos foram catalogados e classificados para representar *personalmente* os tipos inseridos nas tramas. Existe aí no cinema clássico um vago lombrosianismo⁷⁰, em que se acredita que virtudes e

⁷⁰ Cesare Lombroso (1835-1909), psiquiatra, antropólogo e criminalista italiano, cuja ideia mais conhecida diz respeito à crença de que existem traços ou “estigmas

vilanias mantêm correspondência com a fisionomia e o porte físico das pessoas.

Forte dependência tecnológica – com a necessária obediência aos cânones e às regras morais e comerciais estabelecidas em Hollywood, o cinema clássico inovava tão-somente em histórias diferentes, mas sempre se manteve fiel aos gêneros e procedimentos padronizados. Uma das grandes alternativas para trazer novidades que não rompessem com os cânones foi a tecnologia embutida nos filmes.

Desde novos equipamentos, trucagens e efeitos especiais, tudo foi produzido para enriquecer a experiência do espectador diante da tela, sem ofender os cânones e as leis. Desde os primeiros filmes produzidos, gradativamente, somaram-se tecnologias cada vez mais sofisticadas, que permitiam a constituição de histórias fantásticas e ao mesmo tempo realistas.

Sintaxe cinematográfica contemporânea

Nos anos 1950, tínhamos um cinema convencional, tecnicamente impecável, que nos convinha chamar de tradicional, mas que logo pareceu estar se repetindo. [...] As pessoas até se preocupavam com a possibilidade da linguagem cinematográfica – indistinguível de um filme para outro – estar agonizando (CARRIÈRE, 2006, p.42).

Após a Segunda Guerra Mundial o eixo geopolítico internacional começou a mudar. Com a vitória da URSS sobre o nazismo ao leste, meia Europa caiu em mãos soviéticas, enquanto alguns anos depois, Mao Tze-Tung transforma a grande China em

” nos corpos humanos (cabeça e face) pass í veis de indicar um potencial delitivo. Lombrosianismo nomeia o conceito de que a moral se revela no corpo, na face e nos gestos do indiv í duo, permitindo seu reconhecimento por meio de certa t é cnica, que revelaria as predisposições benignas ou malignas das pessoas.

um país comunista. Era o início da Guerra Fria, tanto quanto do esforço mundial contra o imperialismo europeu, seguido de independências nacionais em países africanos e asiáticos.

Toda a arte foi profundamente tomada pelas revelações da barbárie nazista produzida nos campos de concentração. Os sonhos da razão haviam produzido os monstros que Goya descreveu em uma de suas famosas ilustrações, trazendo um tremendo desencanto para a geração de artistas que havia sobrevivido ao grande conflito. O mundo perdeu a inocência e, sem ela, o cinema não podia mais seguir o automatismo imposto pelas regras hollywoodianas.

A partir daí surgiram novos movimentos, como o realismo italiano, a *nouvelle vague* e os diversos cinemas novos, dentre eles o brasileiro e o alemão. A partir dos anos 1960, a televisão penetra os lares de 750 milhões de famílias ocidentais, trazendo outra concepção de olhar, que vai, mal ou bem, influenciar o cinema, por meio de uma relação cada vez mais estreita entre essas mídias.

Após a Segunda Grande Guerra, nos cinquenta anos seguintes, o cinema vai incorporar um mundo de novas concepções, seja do ponto de vista tecnológico, seja pela renovação dos temas e teores, assim como também pelas experiências de linguagem que revolucionaram a arte cinematográfica. Hoje, as tendências são tantas e de tão variados matizes, que não há propriamente um termo que possa designar o cinema atual. Na falta deste vocábulo e, para fins de leitura deste capítulo, resolvi chamá-lo simplesmente de “contemporâneo”, em contrapartida ao cinema tradicional ou canônico.

O cinema que surge após a Segunda Grande Guerra vem evoluindo continuamente. De modo que o termo “contemporâneo” se deve mais ao fato de ser mais recente, evitando-se com isso apontar essas ou aquelas características, como próprias de um certo estilo. De fato, algumas das características que se encontram nos filmes atuais, não aboliram todas as técnicas e recursos de linguagem clássica, mas inverteram valores e libertaram a criatividade das antigas amarras

canônicas, produzindo uma nova linguagem cinematográfica mais independente de sua antiga matriz literária e mais identificada com os próprios recursos narrativos que a cinematografia tem a oferecer.

A seguir, exponho alguns desses elementos sintáticos que surgiram e/ou se evidenciaram a partir dos anos 1950.

Explicitação da linguagem (Opacidade) – depois do advento da televisão como mídia de massa, a relação do tele/espectador com o cinema transformou-se, na medida em que esse novo receptor incorporou um aprendizado audiovisual significativo, distinguindo melhor a partir de então, a ficção da realidade. O cinema pós-guerra perdeu muito de seu fetiche de “janela para a realidade”.

Mas essa “perda” transformou-se em estímulo para cineastas libertarem-se do pesado fardo de representar a realidade, da mesma forma como no século anterior os pintores se livraram do realismo com o advento da fotografia. Muitos procedimentos clássicos começaram a desmoronar, como por exemplo “...o fato de o ator dirigir-se diretamente ao espectador (por intermédio da câmera) [adquire] um efeito dramático inesperado, porque o espectador se sente diretamente atingido” (MARTIN, 2002, p.34). A experiência diária da televisão, que apela mais fortemente para a atenção dos telespectadores, rompeu com elementos da linguagem clássica do cinema, principalmente pela explicitação da câmera como intermediária (mídia) entre o público e o programa de TV. A partir daí ninguém mais alimentou ilusões sobre o fato de a tela tratar-se de um ponto de vista manipulado por técnicos, que induzem nosso olhar para ver aquilo que a produção do programa (ou do filme) deseja.

Da mesma forma como os pintores abandonaram a reprodução da realidade após a fotografia, no pós-guerra, mais e mais, os cineastas incluem no cálculo da comunicação cinematográfica a noção de que o receptor sabe tratar-se de uma ficção. Agora, a câmera não é mais invisível.

Percepção da câmera – movimentos inusitados de câmera – que não mais imitam o ponto de vista do ser humano – começaram a tornar-se comuns nas diversas produções cinematográficas, trazendo novos recursos de linguagens, mas tornando a câmera bem mais perceptível aos sentidos do receptor. O recurso da “câmera na mão”, por exemplo, tornou-se comum e ganhou notoriedade em filmes que se fizeram paradigmas da arte cinematográfica contemporânea.

Preferência pelo discurso como arte – se antes, no cinema clássico, havia o compromisso com uma narrativa tida como verdadeira, fruto do “registro da realidade” pelas câmeras, agora se desobrigam de representar o verdadeiro, para alcançarem o que ficou conhecido como “cinema de arte”, um dos novos tipos narrativos que se multiplicaram mais recentemente.

O discurso cinematográfico voltado para a arte beneficiou-se, mais uma vez, da ocupação de espaço realizada pela televisão, que herdou o compromisso de “televisonar” a verdade, por meio dos noticiários e documentários do cotidiano. Com o broadcasting e os satélites, a televisão vai levar aos lares de bilhões de pessoas as imagens bizarras de culturas exóticas, cenas extraordinárias que vão desafiar a ideia de um mundo logicamente ordenado, como pensava o homem ocidental.

A própria televisão e, posteriormente, a videografia, vai experimentar novos modos de comunicar, tornando comum alguns inusitados recursos de movimento de câmera, pontos de vista, trucagens técnicas, metáforas imagéticas etc. Disso se aproveita o cinema para entregar-se ao discurso estético, escavando das entranhas da tecnologia e da experiência de linguagem certas concepções audiovisuais que atingem o estado da arte.

Simbolismo cenográfico – o descompromisso com a realidade, verdade, ordem temporal lógica e outros cânones clássicos, chega ao cenário, que deixa de ser meramente um pano de fundo realista, para tornar-se parte de algo substancial na nova obra cinematográfica. Com o aperfeiçoamento tecnológico, os segundos

planos e os planos de fundo tornaram-se muito mais visíveis. O “entorno” ganha significado e passa a comunicar sentidos que se combinam com os demais elementos da cena. Em parte, isso também se tornou possível devido a educação audiovisual do público, que passou a “enxergar” os segundos planos nas telas. Agora, com olhos mais treinados, o receptor tem mais acuidade visual para processar mais informação imagética e auditiva.

Interpretação naturalista e/ou dramática – a interpretação dos atores no cinema atual está mais livre e pode ater-se aos critérios de criação do diretor. Não há mais a “obrigação” de se atuar de forma naturalista, uma vez que não é mais preciso imitar a realidade de um diálogo. Essa liberdade de interpretação permite ampliar as oportunidades, dentro de um filme, de se constituir as narrativas de forma poética, dando curso a uma autonomia estética, muito característica do cinema de arte.

Fraca causalidade – derivado da liberdade proporcionada pelo rompimento com os cânones clássicos, o cinema contemporâneo não alimenta mais uma fé inabalável na crença de que “para todo efeito existe uma causa que lhe é anterior”. Como já foi dito, a causalidade se aplica perfeitamente ao pensamento abstrato e idealista, facilmente encontrado em palavras e números, mas o registro da imagem e do som não representa ideias abstratas ou idealistas. Pelo contrário, a cinematografia gerou um espanto inicial justamente porque se apresentou como o registro da realidade.

Diferentemente das frases de um livro, em que as palavras que vêm antes são a causa das palavras que vêm depois, num filme não é necessário que as imagens que vêm antes de um corte ou de uma passagem, sejam a causa das que vêm depois, mesmo que isso não leve a uma narrativa. Para fazer sentido em cinema não é mais necessário seguir fielmente o “a + b + c” da língua ou da matemática.

Em vista disso, o cinema contemporâneo, inclusive comunicando-se com um público de olhar mais treinado, tem se

utilizado de inovações narrativas que beiram a heresia, se colocarmos os cânones clássicos em perspectiva.

Espaço realista e/ou cenográfico – da mesma forma como a causalidade não é mais o ponto forte da narrativa contemporânea, tudo o mais que participa da criação de um filme também se liberta dos cânones clássicos. Um filme como “Dogville”, de Lars Von Trier (2003), se passa num espaço não-realista, cujo cenário é “mental”. Não há mais aquela necessidade de se remeter a uma simulação perfeccionista da realidade. Embora tais procedimentos tenham sido tentados antes no cinema – pois há experiências semelhantes desde o nascimento do cinema –, porém, a diferença é que hoje um público bem maior está pronto para compreender tais recursos narrativos.

Tempo realista e/ou surrealista – com a popularização das teorias relativistas, hoje se compreende com mais facilidade que o tempo é uma convenção cultural. Nós o percebemos como linear, devido a crença da sociedade ocidental de que o tempo flui dessa maneira. Uma das funções do cinema é romper com essa “normalidade”, para que, pela estranheza de um mundo ficcional, nós possamos problematizar o nosso próprio ambiente. Assim, o cinema contemporâneo também não segue à risca as convenções relativas à apresentação do tempo real, como linear e contínuo. Popularizaram-se alguns tipos de narrativas invertidas, fragmentadas, circulares, dentre outras, justamente porque a sociedade já absorveu tais conceitos.

Baixa-média comunicabilidade – quando a narrativa cinematográfica ainda sofria fortes influências da literatura e das regras linguísticas, reproduziam-se nos filmes os mesmos procedimentos recomendados para o texto verbal: clareza, concisão, coerência e sentido (lógico).

Acreditava-se que tais procedimentos transformariam a mensagem cinematográfica em uma narrativa altamente comunicável, portanto, bem compreensível. Havia, pelo menos, duas preocupações, uma delas comercial – caso o filme fosse incompreensível, a bilheteria

poderia ser baixa. A outra preocupação era relativa ao que se considerava uma “boa” comunicação – aquela que levasse a uma compreensão lógica dos fatos narrados! Não se privilegiou a expressão ou a forma audiovisual por si mesmas, mas tão-somente como suporte do conteúdo narrativo dos filmes.

Hoje, o conceito de comunicação audiovisual transformou-se, incluindo aí a comunicação da forma. Assim, o cinema atual tem a liberdade de ser até “obscuro”, no sentido lógico do termo, e privilegiar a expressividade das formas e de outras categorias de informação não-verbal. Filmes, como “O Espelho”, de A. Tarkovski (1975), não podem ser compreendidos por meio de uma inteligibilidade linguística. Neste filme, como em muitos outros da atualidade, a expressão das formas é, muitas vezes, só o que o espectador tem à mão para absorver a mensagem (não-verbal) transmitida, uma vez que os diálogos também são poéticos e analógicos. Há a emergência de um outro simbolismo (imagético e sonoro) que não se submete ao escaninho linguístico.

Conotação – como consequência da importância da forma no discurso cinematográfico, a antiga sujeição aos critérios de realidade, veracidade, causalidade fragmentou-se em diversos tipos de narrativas pouco convencionais. A perda progressiva da convencionalidade automática carregou de conotação tanto a forma, quanto o conteúdo do discurso cinematográfico atual.

Se antes a conotação era evitada como dubiedade ou confusão, agora ela é empregada como um enriquecimento estético da narrativa, trazendo mais complexidade à interpretação da mensagem fílmica.

Na definição da linguagem cinematográfica com base no nível analógico da imagem e do som como nível ‘denotado’, a conotação permite caracterizar os estilos fílmicos, já que é ela quem inscreve no filme os diversos sentidos não literais, comumente concebidos

como 'simbólicos'. (AUMONT & MARIE, 2003, p.59)

Variedade de tipos narrativos – com a implosão dos cânones, fruto da maior liberdade criativa, multiplicaram-se as formas narrativas e hibridizaram-se os antigos gêneros. A incorporação de recursos de linguagem televisiva (como videoclipes, publicidade, documentários jornalísticos), da Internet (hiperlinks) e dos videogames vai ampliar de tal maneira o leque de recursos narrativos, que o cinema dos últimos tempos se transformou radicalmente, ao incorporar um sem-número de narrativas não-conventionais.

A variedade de tipos narrativos conduz a uma baixa clareza discursiva, mas acima de tudo leva a uma indistinção de linhas narrativas, que se fundem e se distinguem ao sabor das intenções artísticas do diretor. O didatismo cinematográfico dos tempos clássicos cede lugar para uma experiência sensorial em que o entendimento só é alcançado a partir da experiência total do filme.

Centralidade nos encontros humanos – atualmente, a influência do cinema norte-americano está mais diluída diante da fantástica produção mundial de filmes. O ideal puritano, anglo-saxão e branco perdeu seu universalismo. O cinema contemporâneo não crê mais na exclusividade da ação humana como condutora da narrativa audiovisual. O conceito do “I did my way”, da prevalência do homem sobre a natureza e, principalmente, sobre outros homens, cede lugar para noções do tipo “encontros humanos”, de onde se tira a concepção de que não controlamos tudo, de que as pessoas contam no processo e que, muitas vezes, as coisas não acabam bem – nem sempre existe o ‘happy end’. “Há uma aposta no diálogo e na conversação que, na falta de grandes ideais e causas, fornecem as motivações para viver a vida na sua precariedade...” (LOPES, 2005, p.114).

Complexidade psicológica – já que a ação humana, iluminada pela clara noção de bem, verdade e beleza, não resolve mais

todos os problemas; já que nem sempre há finais felizes, assim como nem sempre se sabe o que e quem são as pessoas com as quais convivemos, o cinema atual se esmera em comunicar a complexidade psicológica de seus personagens. Deixou-se de modelar personagens e tramas de acordo com o que as coisas e as pessoas deveriam ser, para encarar-se o desafio de evidenciar o que as coisas e as pessoas realmente são. Isto implica mostrar a complexidade das relações humanas, em um mundo crescentemente degeneralizado.

Atualmente, é mais fácil para um cineasta desprezar o sistema de gênero. Porém, no passado...

Não era apenas a verticalização da indústria do cinema americano que controlava a produção, distribuição e exibição de seus filmes, que era responsável pelo sucesso dos títulos que colocava no mercado. O sistema de gênero, herdado da literatura, passou a ser uma espécie de modelo que serviria de inspiração ao padrão. É ele que oferece uma estrutura pré-determinada para o diretor trabalhar e reduz a incerteza de aceitação pública do filme ao consolidar gostos e hábitos nas plateias. (LISBOA, 2004, p.34)

Hoje, da mesma forma como os cânones foram, de certo modo abolidos, os gêneros também perderam seu sentido original, como modelo a ser aplicado para garantir a comunicabilidade de uma história. A cultura audiovisual está há muito disseminada em grande parte do mundo, permitindo ampla liberdade narrativa, o que gera uma boa dose de infidelidade aos gêneros.

Atores profissionais, atores amadores e não-atores – não só como alternativa ao “star system”, mas principalmente por questões de ordem estética, nas últimas décadas o cinema vem experimentando cada vez mais a atuação de amadores e não-atores, especialmente quando a narrativa pede algo “acidentalmente” espontâneo. O uso de

não-atores revela-se, por vezes, muito profícuo, dependendo das intenções do realizador.

O uso do “star system” nacional ou internacional (o Brasil também tem o seu) nem sempre é adequado a um projeto. Muitas vezes, para dar ênfase no contexto ou ao conteúdo do filme, o realizador prefere trabalhar com atores desconhecidos, justamente para não caracterizar o personagem, nem o vincular a um tipo de imagem que não interessa ao autor.

Baixa dependência tecnológica – pode parecer contraditório dizer que o cinema contemporâneo usa menos tecnologia do que o cinema clássico, quando atualmente não há barreiras no emprego de diversos tipos de tecnologias, especialmente as digitais. Afirmar que o cinema contemporâneo depende menos de tecnologia significa dizer que os realizadores buscam inovar, não tendo a tecnologia como ferramenta indispensável, mas antes disso, visando realizar inovações no âmbito da linguagem cinematográfica e do discurso audiovisual, empregando ou não a tecnologia para alcançar seus objetivos.

Até pouco tempo a história das técnicas cinematográficas se centrava muito na captação da imagem. Discutiam-se novos tipos de lente, películas mais sensíveis, novos equipamentos de movimentar a câmara, novos tipos de câmara com mais definição ou mais leves, equipamentos de som direto etc. No entanto, com a chegada da imagem digital, o processo de captação perde em importância em relação ao processo de finalização. A finalização, na verdade, passa a ser um processo de composição da imagem, e abre a possibilidade de o cineasta se tornar um pintor. (CANNITO, 2004, p.106)

Entretanto, é bom lembrar que o cinema clássico não admitia variações em suas regras, aceitava mudanças apenas do que se referia às histórias, exigindo que a tecnologia se sobressaísse para dar

suporte a uma aparente novidade. A baixa dependência tecnológica do cinema contemporâneo só pode ser compreendida, então, no âmbito de um discurso cinematográfico realmente inovador, utilizando-se (ou não) dos recursos tecnológicos como uma ferramenta para gerar tal experiência.

Inconclusão

Alguém já disse que a história não é feita de fatos nem de protagonistas, mas pelo historiador. Em que pese a ironia da anedota, o certo é que o registro da memória é feito por alguns, e não por todos. Essas pessoas e suas técnicas elegem fatos, protagonistas e conceitos acerca do que entendem por uma boa história. Com isso, legam às gerações futuras não só verdades, como também pontos de vista e ficções, das quais é preciso saber separar ideologias de ciências.

Acerca do cinema, Nilton José de ALMEIDA nos diz:

Quando sugiro que se pense no cinema, ao lermos esses textos sobre a memória artificial, estou querendo dizer que o cinema participa da sua história, não só como técnica, mas como arte e ideologia. O cinema é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém, a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial. Assistir a um filme é estar envolvido num processo de recriação da memória [...] O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida. (1999, p.56)

Na impossibilidade de aceitar esta ou aquela versão científica, por vezes o que temos pela frente não é mais do que uma obra de arte em sua permanência material. A verdade da arte não está na pessoa que a produz, mas na sua própria existência física, como um ente que permanece apesar do tempo e das opiniões. E é com essa permanência, por vezes incômoda, que a arte narra a memória dos seres humanos.

Acerca da narrativa cinematográfica, Jean Claude CARRIÈRE encerra assim um de seus capítulos:

Nosso século [XX] testemunhou a invenção de uma linguagem e diariamente observa a sua metamorfose. Ver uma linguagem ganhar vida, uma verdadeira linguagem apta a dizer qualquer coisa, e participar, mesmo que como espectador, desse contínuo processo de descoberta, me impressiona por ser um fenômeno singular, que deveria estimular semiólogos, psicólogos, sociólogos e antropólogos. Mas talvez essa linguagem tenha se tornado familiar demais para nós – muito pouco observada até – para continuar a manter nosso interesse. Bastaram quatro gerações de frequentadores de cinema para que a linguagem ficasse gravada em nossa memória cultural, em nossos reflexos, talvez até em nossos genes. As sequências cinematográficas que nos envolvem e nos inundam hoje em dia são tão numerosas e interligadas que se poderia dizer que elas constituem o que Milan Kundera chama de “rio semântico”. (2006, p. 46)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. J. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Editora Autores Associados, 1999.

- AUMONT, J. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004-A.
- _____. **As teorias dos cineastas.** Campinas: Papirus, 2004-B.
- AUMONT, J & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** São Paulo: Papirus, 2003.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film.** London: Methuen & Co. Ltd., 1983.
- CABRERA, J. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANNITO, N.G. **Vertov, Eisenstein e o Digital.** São Paulo: Dissertação apresentada à Área de Concentração: Comunicação e Estética do Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2004.
- CARRIÈRE, J-C. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- LISBOA, T. **Entre a estatueta do Oscar e o Oscar da estatueta.** Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2004.
- LOPES, D. **Cinema dos nos 90.** Chapecó: Argos, 2005.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2002.

SEÇÃO TRÊS – LITERATURA, JORNALISMO E
TEATRO NO CINEMA BRASILEIRO



07 - A BABEL NO CINEMA BRASILEIRO: O ESTRANGEIRO E A SACRALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM *CINEMA, ASPIRINA E URUBUS*

Acir Dias Silva ⁷¹

Neste estudo, a imagem do espaço sagrado e a memória identitária ressurgem através do olhar do cineasta Marcelo Gomes em imagens em movimento. E por esse motivo, o importante não é o que significa Babel no filme, mas sua expressão e como incorporamos no interior da produção artística contemporânea. O dizer Babel já está disseminado nessa obra enquanto prática de composição artística, mas, as perguntas que se colocam são: o que dizemos ou fazemos com esse mito e, quais os sentidos e contra sentidos que ele materializa? O que construímos com ele, como e para que transportamos ou traduzimos em nosso presente, e como e para que nos transportamos ou nos traduzimos nós mesmos em relação a ele? (LAROSA, 2001, p. 09)

Tradicionalmente tratamos o termo Babel para atribuir significado de exílio interior e desenraizamento cultural e linguístico do sujeito, perda de algo que tinha tido; cidade, línguas, identidade, terra prometida ou mundos. Reza a lenda que, após Babel, estamos todos exilados de nossos territórios e identidades, somos todos estrangeiros e vivemos profundamente a condição humana de estrangeiridade e exílio.

⁷¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Campus de Cascavel; Professor Associado da UNIOESTE, pesquisador do grupo de PESQUISA CONFLUÊNCIAS DA FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA LITERATURA E NAS DIVERSAS LINGUAGENS da UNIOESTE. Coordenador da TV IMAGO/ UNIOESTE. E-mail: acirdias@yahoo.com.br

Diante das formas dominantes de culpabilização do ser, Feliz de Azúa afirma, após interpretar Hölderlin (2001, p. 33), que

o exílio não é um castigo de nossa soberba, mas sim uma vontade de exílio: nós, humanos, temos feito da terra nosso estrangeiro, seja pela via técnica, seja pela via teocrática. Nenhum Deus nos expulsou; temos ido pelos nossos próprios pés, uns a conquistar a terra, outros a encerrar-se na língua de um Deus onipotente. Não pecamos, ou melhor, nunca deixamos de pecar.

A narrativa do exílio e da Babel pode nomear tudo o que é estrangeiro e contribuir para reformulação de antigos motivos, passagens e deslocamentos. No sentido híbrido, *Cinema, aspirina e urubus* (2005) transita por esse tema e pelas veredas do cinema documental e da ficção, de modo que suas imagens revelam o entendimento de um momento histórico que se apresenta pela imaginação da vida e da história das coisas e dos homens, e que são percebidas em suas infinitas aparições no presente e a partir deste mesmo presente.



Figura 1: Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O entendimento da “confusão das línguas” é essencial para o entendimento do conceito de Babel, assim, também é para a compreensão do cinema. A língua do cinema reproduz a realidade sempre a partir do tempo presente. E, enquanto à linguagem, o cinema é um modo artístico que age sobre a realidade e toma forma a partir da linguagem de fisionomias, de comportamentos, dos costumes, dos ritos, da técnica corporal, da ação do homem e, por fim, também pela linguagem escrito-falada do homem.

O nosso não é o lamento nem a serenidade, mas o desconcerto. Por isso, o nosso é, melhor dizendo, um tom caótico no qual o incompreensível do que somos se nos mostra disperso e confuso, desordenado, desafinado, em um murmúrio desconcertado e desconcertante, feito de dissonâncias, de fragmentos, de descontinuidades, de silêncios, de causalidade, de ruídos (LARROSA, 2001, p. 08)

A partir dos infinitos modos como as imagens dos elementos inseridos na própria realidade são percebidas, o cinema toma forma e reproduz a realidade. Assim, vemos que o cinema não reconstrói o passado, mas o percebe em sua forma objetiva - ou seja, em forma de imagens agentes, figuras guias presentes na memória – e o cria a partir das experiências de quem o ‘traduz’, ficando impressa na tradução a subjetividade de quem ‘traduziu’ este passado. Como veremos no decorrer deste estudo, é, pois, deste modo, que a imagem do rito da sacralização espaço babélico e a cultura do Sertão nordestino surgem no cinema enquanto imagem agente que se faz oculta na narração de *Cinema, aspirina e urubus*, mas que está na memória do espectador.

Para Pier Paolo Pasolini (1982), a realidade do cinema consiste em um ponto de vista acerca da realidade; é uma seleção, um enquadramento. O cinema é uma língua que trabalha com imagens,

com a cultura oral, com os códigos do real e está intimamente atrelado ao real. Mas, as imagens naturalizadas da realidade passam por um processo de estilização dos signos. Segundo este mesmo autor, a unidade mínima da língua cinematográfica são os vários objetos reais que compõem um plano. E, no interior dos planos, os objetos do real - os “cinemas” - recebem um tratamento estilístico. É, pois, este tratamento estilístico que atribui à produção fílmica o caráter de criação em forma artística da realidade. Os objetos da realidade são pedaços brutos que adquirem forma peculiar ao serem incorporados do ponto de vista do diretor a partir do processo de estilização das imagens do real. E isso ocorre no momento em que os “cinemas” – unidade mínima da língua cinematográfica – dão origem aos planos, e ambos – cinemas e planos - são incorporados a uma cadeia de imagens sucessivas que se desenvolvem no tempo.

Assim, a língua cinematográfica origina-se a partir da ação do diretor sobre a realidade num ímpeto de recriá-la. E é por esta razão que o diretor se torna *poeta* no mais pleno sentido da palavra, pois sua criação artística é a materialização de sua ação sobre a realidade, e que possibilita ainda outra atualização desta realidade no momento em que o espectador, a partir de seus sentimentos, afetos, paixões e ideias, a percebe e a liberta de sua forma convencionalizada, naturalizada (PASOLINI, 1982).



Figura 2: Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O primeiro longa-metragem de Marcelo Gomes encantou a crítica cinematográfica e deu um sopro de vida à experiência poética daqueles que ainda cultuam e vivenciam o poético. Belo e simples. Natural e real. A sequência inicial lembra *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Tal fato se materializa quando o personagem Johann entra no sertão. Vemos o real se desnaturalizar quando a luz do quadro estoura. Assim é *Aspirina, cinema e urubus*. Sem grandes extravagâncias no tratamento do espaço/locação especiais, o filme é narrado pela câmera direta que apresenta o entorno do sertão nordestino, seus tipos humanos e a peripécia, sem interpretá-los, adjetivá-los ou dramatizá-los. Ao contrário, *Cinema, aspirina e urubus* une imagens em movimento e o silêncio necessários para que o espectador reflita acerca do passado traumático da personagem Johann, devido à memória da guerra; à perda da experiência vivida e da identidade de Ranulpho bem como devido à sua renúncia de um modo de vida ao qual todos estão condenados. É, pois, por esta razão que a obra de Marcelo Gomes é vista como a materialização do esforço do artista em condensar técnica e conteúdo a fim de provocar o espectador a questionar aquilo que chamamos de “destino”.

O nome babel atravessa também alguns temas políticos e culturais, como deslocamentos maciços de populações, a violência racial, os enfrentamentos no interior das cidades, o caráter plural e mestiço e ao mesmo tempo crescentemente segmentado das comunidades, a progressiva destituição e burocratização dos espaços de convivência, a proliferação dos intercâmbios e comunicações, a afirmação das diferenças em um mundo cada vez mais globalizado (LARROSA, 2001, p. 08).

As imagens do filme surgem a partir da claridade ofuscante do sertão e, gradualmente, atinge a intensidade normal de luz. Esse é o olhar do estrangeiro, Johann, aquele que chega e se adentra no sertão do Nordeste. É, pois, ora a partir do olhar de Johann e ora a partir do olhar do diretor que a história é narrada. E o olhar será ilustrado pela ação direta e da câmera objetiva, de modo que as ações acontecem na ordem cronológica e do ponto de vista de um público imaginário, um alguém qualquer, não revelado, e que se apresenta como *alter ego* do diretor da obra. Assim, a câmera é um olho de quem está de fora, um olho do diretor que olha, reflete e narra os fatos ali reproduzidos.



Figura 3: Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

A partir de imagens panorâmicas, temos uma visão geral do sertão e das pequenas cidades pelas quais as personagens transitam. Os planos são compostos por elementos que corporificam a memória do sertanejo, seu modo de vida simples, e por vezes precário, arcaico. E, como o tratamento do “close-up”, os planos convocam o espectador à realidade e o provoca ao estranhamento. As cenas são amarradas por um sintagma, imagem que se repete em diferentes formas, e que dá coesão à narrativa. Esta imagem sintagmática se faz representar por planos que apresentam de modo bastante natural a

caatinga, o sertanejo, seu modo de vida, seu modo de subsistência, enfim, imagens que nos mostram as peculiaridades da visitação do sertão nordestino. A narrativa ocorre em fuga, ou seja, as personagens principais são apresentadas em uma ação, seguida de uma imagem sintagma do sertão e retorna às personagens, novamente ao sertanejo, e assim sucessivamente. Desta forma, a montagem se faz pelo posicionamento de motivos ao qual está relacionada a narrativa. Há o embaralhamento da fuga visual e reiteração de uma parte: o sertão e sua gente dando forma poética à produção fílmica.

E talvez não seja exagerado dizer que Babel expressa também a ruína de todos os arrogantes projetos modernos e ilustrados, com os quais o homem ocidental quis construir um mundo ordenado à sua imagem e semelhança, à medida de seu saber, de seu poder e de sua vontade, por meio de sua expansão racionalizadora, civilizadora e colonizadora. Em torno da Babel situam-se as questões e da pluralidade, da dispersão e da mesclagem, da ruína e da destruição, das fronteiras, da territorialização e desterritorialização, do nômade e do sedentário, do exílio e desenraizamento. E se Babel é o nome de alguns de nossos temas, é também, e, sobretudo, o nome de muitas de nossas inquietudes (LARROSA 2001 p. 08).

Lugares de transição se fazem representar pelas estradas, pela porteira, pela cerca, pela estação ferroviária. Assim, o cinema apresenta imagens que não maquiagem a realidade. Seu tom melancólico é marcado pelo olhar de Johann em direção ao infinito. Olhar para traz enquanto rito de passagem. Tentativa de se libertar da prisão que representa seu passado originário.

O espaço da ruína e da marginalização econômica e social dá o tom de *Cinema, aspirina e urubus*. Enquanto representação do

espaço das sociedades tradicionais e, como é o imenso sertão brasileiro, há no filme a distinção entre o espaço habitado, o “Cosmo”, e o mundo caótico, o “outro mundo”. O espaço caótico surge enquanto manifestação do olhar estrangeiro daquele que vem de fora, enquanto manifestação individual de estranhamento por aquele que está dentro deste espaço, mas o renuncia, caracterizando o olhar de Ranulpho. E por fim, o olhar daquele cujo “espaço sagrado” de origem é o sertão, e que por isso o tem como ponto de orientação, e para o qual o elemento ‘estranho’ é o ‘espaço de fora’, o espaço desconhecido. O sertanejo que permanece em seu lugar de origem olha para o mundo que se estende além de suas fronteiras como espaço não sacralizado, assim como a figura do estrangeiro olha para o seu mundo, o mundo do sertanejo, como um espaço indeterminado, povoado de espectros, demônios e de sujeitos ‘estranhos’.

Por isso, teríamos de compor e recompor outra vez a pluralidade humana, teríamos que aceitar e celebrar as diferenças, porém, isso sim, representando-os, desativando-os, ordenando-as em problemas bem definidos ou em mercadorias bem rentáveis; teríamos de produzir e canalizar os fluxos e os intercâmbios, porém, isso sim, de forma ordenada, vigiada e produtiva: teríamos de convocar toda a alteridade possível, de permitir-se todas as comunicações, porém, isso sim, silenciando, dosando, resiniificando e harmonizando as vozes dissonantes, governando os silêncios dilaceradores e regularizando e rentabilizando os deslocamentos. (LARROSSA, 2001, p. 10)

Assim, tanto o sertanejo quanto o alemão possuem um ponto de origem pelo qual estão em comunhão com o mundo dos deuses. E isso se faz de grande importância na medida em que o “sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, *funda o mundo*, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica” (ELIADE, 1992, p. 33).



Figura 4 : Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

A chegada do estrangeiro no território desconhecido, aquele que ainda faz parte da modalidade fluida e lava o “Caos”, surge enquanto citação do ritual védico concernente à tomada de posse de um território. A primeira passagem do filme revela o olhar de Johann ao primeiro contato com este espaço que por não ser o “seu mundo” ainda não é mundo. Este plano é tomado pela luz estourada, ofuscante, e que revela a escuridão interior da personagem diante do caos, da miséria e da inexistência de perspectivas.

No trajeto pelo sertão, surgem diversas manifestações “estranhas”, alheias ao seu meio de origem e que acentuam o caráter caótico e espectral deste mundo: maribondos e cascavéis que o picam; o passageiro armado que o manda parar o caminhão, desce e atira em algo/alguém que não é revelado ao espectador; o sitiante que levanta uma cerca com galhos secos ao redor do rio. São estas algumas das passagens que revelam o estranhamento de Johann. Analisemos agora a última dentre essas passagens, pois é por meio dela que se manifesta

o olhar daquele, cuja origem é de dentro do espaço de atuação das personagens: o sertão.

Essa passagem é, a princípio, um tanto quanto cômica. Nela, Johann, Ranulpho e uma senhora sertaneja com sua galinha se encontram no caminhão, seguindo viagem. No caminho, algo ‘estranho’ chama a atenção de Johann: um sitiante que se encontra às margens de um suposto rio ou lago, em torno do qual levanta cercas feitas com galhos secos, com dois novilhos ao centro. Johann questiona o motivo do ‘feito’ do sertanejo, e a passageira responde: ‘É a seca’. Ranulpho desce do carro e vai ao encontro do sitiante e faz a ele a mesma pergunta de Johann. Confirmando o que havia antecipado a passageira, o sitiante informa ser o pequeno cercado necessário para deter a fuga do gado no período de seca.

Qual o sentido da diferença para mostrar à imposição de tudo aquilo que procede à liquidação? O que está em jogo deste apelo em aceitar o outro em sua estranheza e na soberania de sua diferença? Poderíamos interpretar este apelo como umbral no qual situarmos e deste o qual inquietar-nos por estas formas de vida e de viver juntos, enclausurados pelos olhares sobre nós mesmos, como arrogantes sujeitos, donos de nós, os mesmos com os quais construímos o outro? Poderíamos escutar a força deste apelo ligando-as à invenção de um outro novo modo de convivência? (HOPENHAYN, 2001, p. 260)

A imagem do sitiante constitui uma cena simbólica recorrente nas diversas formas de manifestações do imaginário brasileiro. É uma imagem prenhe de significações. Nela temos a seca enquanto elemento ‘opponente’ do sujeito; ou seja, a seca surge

enquanto problema X que investe contra a vontade do sujeito de possuir o objeto Y: suas duas cabeças de gado. Mas, o que realmente nos interessa aqui é a ação do elemento Y em relação à ação do sujeito: simbolicamente, Y age conforme o instinto natural da sobrevivência, assim como o faz Johann ao fugir da Alemanha antes que tivesse início a guerra. Já o sitiante, este biótipo humano que habita o sertão, se mostra incapaz de deixar seu lugar de origem ainda que aí viva precariamente. Sua permanência se deve ao laço estabelecido entre o sertão, seu espaço sagrado e a imanência transcendental que o orienta. Para este homem religioso, romper os laços com seu espaço no mundo o tornaria desorientado, pois romperia com a ordem cósmica. Segundo Eliade,

instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo. Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. Ora, esse “Universo” é sempre réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses (ELIADE, 1992, p. 36).

O Sertão surge aos olhos de Johann como um espaço fechado, cujo movimento do tempo é cíclico e repetitivo, e não histórico. Nele o sistema social é fundado em uma noção de tempo plenamente automática, na qual as realidades econômica, política e cosmológica são regidas por um Cosmo circular que está intimamente atrelado ao processo de ‘criação’ do ‘espaço no mundo’, processo este que é - para o homem religioso - manifestação da vontade divina.

E dessa forma, romper com a ordem – e agora falamos não somente das sociedades tradicionais - é um ato de profanação que converge à danação, à punição. Enquanto homem religioso, o sitiante se opõe à figura do renunciador, ou seja, aquele que se volta para ‘outro mundo’, e por isso torna-se indivíduo marginalizado, cujos procedimentos oscilam entre a ordem e a desordem. Assim, esta cena é marcada pela distinção entre o mundo privado, sacralizado, e o mundo público, profano. Nela, o animal doméstico, o gado, como aponta Roberto Da Matta, serve como elemento articulador entre o homem e seu lugar no mundo, o homem e seu destino (DA MATTA, 1992, p. 255).



Figura 5: Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O mesmo tratamento de sacralização do espaço é apresentado na obra *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar. Nesta obra, o espaço sagrado é o espaço da família, representado pela casa e, sobretudo, pela mesa em que a família se reúne para as refeições e para ouvir os sermões proferidos pelo pai. A casa é em *Lavoura Arcaica* a fundação da *imago mundi* da família, e mero simulacro da casa velha, na qual prosperava a palavra do pai. Ironicamente, é como se a casa velha em ruínas, no interior da qual se consuma o incesto entre Ana e André, registrasse a degradação da

família. Na citação que se segue, vemos um trecho dos sermões do pai nos quais ele, instituição que detém o poder no espaço “ponto fixo” da família, adverte acerca da inadmissão de que se busquem experiências no ‘espaço profano’:

rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, [...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer o crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda de nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana [...] ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue [...] não se deve contudo retrair-se ao trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstando-nos de agir quando ele exige de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas [...] as dores de nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência

absoluta à soberania incontestável do tempo [...] (NASSAR, 1989, p. 52-55).

A imagem Sintagma que amarra toda a narrativa apresenta-nos de diferentes maneiras o espaço que é o Sertão. E, por ela, vemos o cotidiano pobre e desesperançoso, onde tudo é transitório, no qual pessoas por aí passam e não se estabelecem. Somente o sertanejo ali permanece. O sertão é apresentado como lugar em que nada acontece, em que todos são precariamente incluídos e que apelam para a inventividade para sobreviver, a ruína do sistema econômico se faz refletir na pobreza de experiência do homem. Da seca, - ou daquilo que não cai do céu, a água - e do descaso do governo brasileiro para com o sertanejo, provém a miséria do sertão. Ironicamente, a cena na qual iniciamos toda esta discussão termina com a fala de Johann dizendo que “aqui – no sertão – pelo menos não caem bombas do céu”, gerando a desertificação da Alemanha e da experiência de seu povo.



Figura 6: Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

Ao instalar-se nos pequenos vilarejos do Sertão nordestino, Johann transforma simbolicamente este espaço em ‘Cosmos’ mediante uma repetição ritual da cosmogonia. Segundo Eliade, este

ritual exercido por aquele que chega e aí se territorializa consiste no processo de 'criação' de um mundo para si - recriação do 'seu mundo' - a partir do modelo exemplar da Criação do Universo pelos deuses (ELIADE, 1992). Dito de outra forma, Johann repete um ato tido como primordial, que é a transformação do Caos em Cosmo pelo ato divino da Criação. Assim, a ereção da tela de projeção da luz cinematográfica resgata, na memória do espectador a ereção da Cruz pelos 'colonizadores' espanhóis e portugueses, um rito de passagem que equivale à consagração do território e que representa o 'nascimento do mundo'. É por meio do cinema, assim como foi pela Cruz, que se autentica este rito de passagem de um tempo arcaico para um novo tempo que acabara de ser 'criado' pela chegada do cinema e da aspirina.

Ranulpho é a figura do renunciador. Ele não se identifica com seu lugar de origem. Renuncia sua própria origem e a sociedade em que está inserido. Sua única possibilidade de salvação é negar sua origem, seu passado e transcriar sua forma de vida e imprimir sua memória enquanto sujeito.

De caráter Naturalista, *Cinema, aspirina e urubus* faz a mescla da ficção com a história. Como uma narrativa visual e, a fim de assemelhar-se à história ilustrada, o autor incorpora o elemento documental ao filme, constituindo-se, pois, a expressão da memória nacional, da história do Brasil. É dessa forma que Marcelo Gomes diz pretender criar um 'efeito de verdade', de veracidade do fato narrado. O caráter documental se mostra na cena em que moradores de uma comunidade nordestina assistem a um filme rodado em tela grande pela primeira vez em suas vidas. Além disso, segundo Gomes, o fato narrado tem relação direta com um fato histórico ocorrido com seu avô, o que também atribui ao filme caráter documental.



Figura 7: Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O processo de construção da alteridade cinematográfica se enfatiza ainda ao mostrar a diferença cultural existente entre as personagens: entre Johann e Ranulpho. Há neste momento uma quebra de paradigmas em relação ao nordestino: esse não apenas é influenciado pela cultura alheia, mas também mostra a força de sua cultura e influencia a cultura de outrem.

Ainda que ‘o sentido se estabeleça no espectador’, segundo Marcelo Gomes, o filme represente a chegada, melhor dizendo, a passagem da ‘aspirina’ e do ‘cinema’ pelo Nordeste brasileiro, há permanência dos ‘urubus’ em dado local. Ou seja, faz-se aqui uma severa crítica ao processo de industrialização do Brasil do século XX, que surtira ‘agradáveis efeitos’ apenas à classe hegemônica, deixando à margem desses benefícios toda a classe menos favorecida, donde se inclui grande parte da população nordestina.

Questionado sobre o motivo a que ele atribuía o sucesso de *Cinema, aspirina e urubus*, Marcelo Gomes aponta para a atenção tida na elaboração do roteiro do filme. No entanto, segundo o produtor, o roteiro, tido como a versão do filme ‘dito em palavras’, ainda passou por adequações ao ser traduzido da linguagem primária para a linguagem dos signos cinematográficos. Marcelo cita como

exemplo deste ocorrido a cena em que Johann, Ranulpho e uma viajante a quem eles dão carona, no instante em que todos se encontram no carro, seguindo viagem. Segundo o diretor, o texto desta cena era constituído por muitas outras falas além das que se mostram no filme. Todavia, ao gravá-la, viu-se que tantas falas poderiam ser substituídas por olhares, expressões faciais, sorrisos, e que construía o mesmo efeito de sentido desejado pelo diretor. Assim, (obviamente) o filme fora constituído por duas linguagens distintas: a do roteiro, ou a linguagem propriamente escrita, e a linguagem visual, sonora etc., usadas na filmografia.

Ao analisarmos o foco narrativo, o fazemos tendo em mente que todo discurso é formado por posições enunciativas que o narrador tende a ocultar. As posições enunciativas controlam os modos de acesso à significação para o leitor/ouvinte. As seleções discursivas operadas pelo roteirista e pelo produtor orientam a apreensão do sentido e a dos valores que o filme comporta.

Em *Cinema, aspirina e urubus*, o foco narrativo ocorre pelo direcionamento da câmara segundo a perspectiva da personagem Johann: em nome de seus sentimentos, dos caminhos que essas percorrem, revelando seus preconceitos, medos, rancores, suas revoltas, alegrias e esperanças.

No discurso narrativo, o ponto de vista indica os modos de presença do narrador e está igualmente implicado, na estruturação da narrativa, pela seleção de uma personagem e pelo desenvolvimento de seu percurso, que assume, então, uma função de regência. Isso explica porque Marcelo Gomes adota, na maior parte do filme, o ponto de vista de Johann e não o de outra personagem; já que é objetivo do filme fazer, de certa forma, uma desmistificação da cultura do povo nordestino e o modo como este vê a própria cultura. Esta escolha é determinada pelas coerções da textualização, cuja linearidade obriga a apresentar o que é simultâneo. O que está em jogo é da maior importância, porque é em função dessa escolha que o conjunto narrativo vai se organizar e que os outros atores passarão a ocupar

posição secundárias. Podemos falar nesse caso de ‘perspectiva narrativa’. Compreende-se que a escolha da perspectiva, tanto quanto as focalizações do enunciador, determina a ordem dos valores postos em cena no texto.

A partir do momento em que há discurso e representação, há também um observador que comanda sua disposição de determinado ponto de vista. O ponto de vista é, pois, o lugar onde nos devemos colocar para vermos um objeto da melhor maneira possível. Ele é regido não apenas pelo observador, mas se situa propriamente na relação entre o objeto referente e o sujeito. O ponto de vista daquele que sustenta a opinião será igualmente determinado pela maneira como ele instala o discurso de outrem com vistas a refutá-lo ou a consolidar seu próprio discurso. A escolha do ponto de vista ultrapassa a mera dimensão estilística. Ela implica formas de representação e de racionalidades distintas que estão para além dos modos de enunciação individuais. O ponto de vista de Johann se insere em determinada descrição que resulta de um uso cultural do estrangeiro. Sua enunciação individual é da ordem de um discurso coletivo e de suas codificações. Da mesma forma, o ponto de vista de Ranulpho parece-nos bastante interessante: para ele o sertão é um lugar ‘amaldiçoado’, onde não é possível o convívio harmônico do homem com o meio.

REFERÊNCIAS

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

AZÚA, Felix. **Sempre em babel**. In LAROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. *Habitantes de Babel: política e poética da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

- DA MATTA, Roberto. **A hora e a vez de Augusto Matraga**. In: Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOMES, Marcelo. **Cinema, Aspirina e Urubus**. São Paulo: Europa Filmes, 2005.
- HOPENHAYN, Martin. **Estilhaços de utopia**. Vontade poder, vibração transcultural e eterno retorno. In LAROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. Habitantes de Babel: política e poética da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- LAROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. Habitantes de Babel: **política e poética da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. **A língua escrita da realidade**. In: Empirismo Herege. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

08 - CINEMA E JORNALISMO: UM RESGATE DO PERÍODO DISCUTIDO EM “BATISMO DE SANGUE” E “A MEMÓRIA QUE ME CONTAM”

Maria Nathalia Cavalcante

O assunto explanado em “Batismo de Sangue” e “A memória que me contam” traz questões históricas contadas de diferentes formas. Embora tratem do mesmo período histórico, são construções cinematográficas particulares. Helvécio Ratton, em “Batismo de Sangue” se baseia na literatura de Frei Betto para edificar o enredo que envolve freis dominicanos à militância, morte de um líder e o registro da tortura fortemente marcada e revelada nessa obra. Os acontecimentos são inseridos na época dos fatos. Lúcia Murat, no entanto, impregna “A memória que me contam” de lembranças. O filme lançado em 2012 expõe características do período percorrido em “Batismo de Sangue”, porém as personagens que militaram rememoram a luta contra a ditadura pouco mais de 40 anos depois do auge da repressão e do combate a ela. As recordações são lançadas tendo como mote a condição de uma das combatentes, Ana. A personagem que passa a história em uma Unidade de Terapia Intensiva (U.T.I) conduz essas memórias, porém sua aparição se dá com a fisionomia jovem.

“Batismo de Sangue” e “A memória que me contam” apresentam duas personagens com relevantes semelhanças. Frei Tito e Ana foram torturados durante o regime militar por estarem envolvidos em grupos contrários às forças políticas do momento. A interpretação de Caio Blat repassa os momentos de Frei Tito de Alencar Lima, desde o envolvimento estudantil, sessões de tortura e morte. Ana, da atriz Simone Spoladore é baseada em Vera Sílvia Magalhães. A personagem carrega traços vividos por Vera Sílvia, como a participação no sequestro do embaixador estadunidense,

tortura e suas sequelas. Ambos têm como característica a memória de instantes obscuros.

A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou na nossa imaginação mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador mas está vivo na mente do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um conjunto novo de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante uma lenta transição (XAVIER, 1983, p.38-39).

Dessa forma, é importante conectar o contexto histórico que permeia esses elementos, por ser um potente e forte propulsor dos enredos cinematográficos em questão.

Helvécio Ratton amplia para o cinema a história dos freis dominicanos que se aliaram a Marighella. A primeira cena já posiciona o espectador na angústia de Frei Tito, no exílio, e seu consequente suicídio. A partir desse momento o enredo volta anos atrás, no primeiro contato dos freis dominicanos com Carlos Marighella. Frei Tito, Frei Fernando e Frei Ivo, vendados, são levados ao local onde o guerrilheiro se encontrava para anunciar os rumos das ações da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Frei Betto e Frei Oswaldo já estavam junto a Marighella. A missão dos freis seria encobrir companheiros, enviar mensagens e efetuar contatos. Nesse momento o diretor embrenha o diálogo doutrinário. Na conversa inicial com Marighella, até então apresentado como Professor Menezes, Frei Tito questiona como iriam conscientizar o povo. O

guerrilheiro responde afirmando que a conscientização parte da ação, da luta armada.



Figura 1 Os freis e Marighella. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Rattton (2006).

Os freis o ouvem com atenção, como alunos diante de seu professor. A figura 1 exemplifica esse apontamento. Marighella à frente e os freis direcionados a ele como se estivessem em uma classe, tornando-se o mentor dos religiosos. Vogler discorre sobre uma das funções dramáticas desse arquétipo:

Da mesma forma que aprender é uma importante função do herói, ensinar ou treinar é uma função-chave do Mentor. Sargentos, instrutores, professores, guias, pais, avós, velhos treinadores de boxe rabugentos, e todos aqueles que ensinam truques a um herói são manifestações desse arquétipo. É claro que ensinar é uma estrada de mão dupla. Qualquer pessoa que já tenha ensinado sabe que a gente aprende tanto com os alunos quanto ensina a eles (2006, p. 63).

Ao sair do local o guerrilheiro entrega aos freis os livros que escreveu. Frei Tito lê os títulos: “Manual do guerrilheiro urbano”, “A crise brasileira”, “Por que resisti à prisão”, “Teoria e ação revolucionária” e “Os lírios já não crescem em nossos campos”. Deste último Frei Tito lê um trecho da poesia “Liberdade”: “Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma, que não exista força humana alguma que esta paixão embriagadora dome. E que eu por ti, se torturado for, possa feliz, indiferente à dor, morrer sorrindo a murmurar teu nome” (BETTO, 1986, p. 19). Frei Tito finaliza a leitura destacando o título da poesia: “Liberdade”. Essa que se distanciou do religioso após as sessões de tortura. Frei Tito manteve-se reprimido pelas lembranças do sofrimento, no exílio, em uma liberdade camuflada. Frei Tito, por exemplo, cursava Filosofia na Universidade de São Paulo (USP). O ambiente acadêmico expõe o engajamento dos jovens. Hamburger completa que, “a direção de arte da cena orchestra as decisões relativas aos elementos do espaço em sua complexidade” (2014, p. 48). Os corredores da universidade dizem sobre os ideais dos estudantes e o caos político entre população e governo. A figura 2, que ilustra essa ementa, revela Frei Tito e um estudante a caminho da reunião sobre o 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE).



Figura 2 Corredor da universidade. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

Junto às ações estudantis, essas personagens faziam parte de outro grupo acuado pela repressão: religiosos. Um dos pontos do filme que demonstra a opinião dos freis e a não cumplicidade com a coibição é o momento em que um agente do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), Raul Careca, grava uma missa. Frei Ivo se direciona ao púlpito e denuncia o homem. Essa coragem somada ao auxílio à ALN de Marighella, no entanto, o colocaria em uma sala de tortura tendo o mesmo agente como um de seus algozes (figura 3).



Figura 3 Frei Ivo denuncia a presença do agente do DOPS. "Batismo de Sangue", de Helvécio Raton (2006).

Com o aumento da repressão policial no ano de 1968, os religiosos dominicanos chegam a conclusão de que não era mais possível agir publicamente para denunciar as injustiças feitas pelo governo, a partir de então eles resolvem agir na clandestinidade. Um desses freis era um repórter chamado Frei Betto, que até então trabalhava num jornal que fazia denúncias sobre o governo, mas que a partir da instituição do AI-5 foi obrigado a se calar (SANTOS, 2009, p. 194).

Frei Fernando era o responsável pela comunicação com Marighella, na livraria onde trabalhava. A senha era: O Ernesto vai à gráfica, hoje. Este código era o sinal de que o encontro com o guerrilheiro estava marcado para o local e horário previamente combinados. Apesar da vigilância por parte da polícia e o temor

constante, a militância se mantinha. Frei Fernando atende ao telefone, enquanto um cliente abre um jornal. É possível notar a apreensão do frei no plano conjunto em que o cliente está distante, no plano médio de Frei Fernando ao telefone e, por fim, o espectador compreende a aflição do religioso, pois o título da capa do jornal diz: “Marighella e seu grupo caçados por todo o país”.



Figura 4 Frei Fernando confirma encontro com Marighella. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

Esse se torna um indício⁷² da ameaça policial que estava se direcionando aos freis. Com o sequestro do embaixador estadunidense, Marighella solicitou a passagem de Toledo⁷³ pelo sul, com a ajuda de Frei Betto. Na companhia do frei, Toledo confirmou que o motorista do guerrilheiro havia sido preso e que poderia passar informações sobre o envolvimento dos religiosos. A cena seguinte presume que tal indicação foi efetivada. Frei Ivo fala ao telefone afirmando sua presença e de Frei Fernando, no Rio de Janeiro. A voz

⁷² Tudo que existe, portanto, é índice ou pode funcionar como índice. Basta, para tal, que seja constatada a relação com o objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado (SANTAELLA, 1983, p. 14).

⁷³ Joaquim Câmara Ferreira, integrante da Aliança Libertadora Nacional (ALN).

ao telefone indica que pessoas estão dispostas a ajudar. Em um plano médio, Frei Ivo demonstra preocupação ao ouvir o chiado incomum do telefone, assim que a ligação é encerrada. Essa viagem os levaria às sessões de tortura. Após a prisão de Frei Fernando e Frei Ivo iniciam-se as sessões de tortura que resultaria na confissão do local onde encontrariam Carlos Marighella. Os freis são separados e observados por dois grupos diferentes, tendo o delegado Sérgio Paranhos Fleury, como principal interrogador e coordenador das sessões. Frei Fernando é atingido por uma das técnicas de tortura chamada “telefone”, em que o agressor fecha as mãos em concha batendo com força nas orelhas do torturado. O som auxilia para que seja possível compreender a sensação de quem é atingido. É emitido um ruído agudo e as vozes permanecem abafadas. A importância do som é sugerida por Burch.

Pensar uma pista sonora organicamente coerente, onde as dialéticas som-imagem estarão associadas intimamente a outras que liguem entre si o que podemos chamar os três tipos essenciais de som cinematográfico (ruídos, <identificáveis> ou não, música, palavras) (1973, p. 116).

A câmera subjetiva (figura 5) posiciona o espectador na ação, com o olhar de Frei Fernando, no pau-de-arara, que olha para os torturadores ao seu redor. Sobre a câmera subjetiva, Xavier acrescenta que, “no caso em que o herói realiza um movimento em certa direção e a câmera, ao assumir o seu ponto de vista, reproduz exatamente o seu movimento, é mais fácil o espectador tomar consciência do processo” (2005, p.34-35).



Figura 5 Perspectiva de Frei Fernando. "Batismo de Sangue", de Helvécio Ratton (2006).

As escolhas de enquadramentos oferecem novas camadas e leituras a respeito do enredo. Na ocasião em que os freis estão sob o domínio de Fleury, Ratton reforça essa propriedade por meio dos planos. A opção por enquadrar, em *plongée*, Frei Ivo no chão (figura 6), após ser desamarrado do pau-de-arara, entre ameaças e o rosto pressionado pelo calçado de um agente, faz com que o religioso se torne mais reprimido e acuado. Martin explica que “o *plongée*, com efeito, tende a minimizar (tomada de cima para baixo) o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, abaixando-o a nível do solo, fazendo dêle um joguete da fatalidade” (1963, p. 44-45). O desenho desse plano enquadra Fleury, enfatizando a derrota do frei.



Figura 6 Frei Ivo pressionado por Fleury. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

A cena em que Frei Fernando confirma o endereço onde os freis se encontravam com Marighella enaltece a impotência de quem é dominado. Frei Fernando em primeiro plano e Fleury em segundo plano acrescentam essa ideia. O plano conjunto mostra um agente vestindo o paletó nos ombros de Fleury, este acende um cigarro. Os pés de Frei Fernando amarrados no equipamento de tortura demonstram o descaso dos demais presentes na sala. O plano geral em *plongée* revela a continuidade do plano anterior em que a fragilidade de Frei Fernando é reforçada, gradativamente, até permanecer sozinho na sala de tortura. De acordo com Xavier, “se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação” (2005, p. 33).

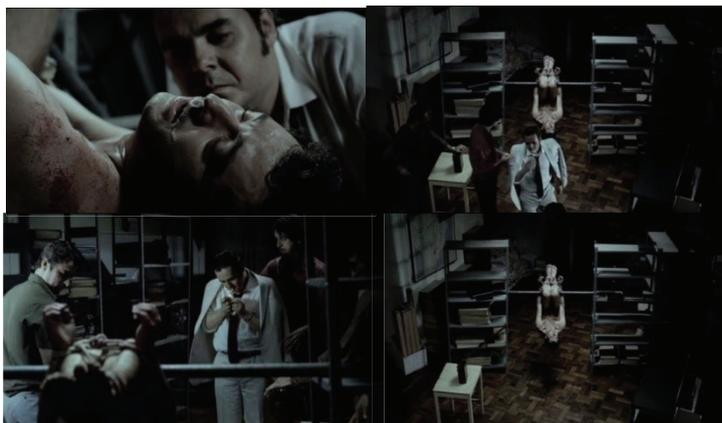


Figura 7 Confissão de Frei Fernando. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

Após a morte de Marighella, os freis são obrigados a presenciar o telefonema de Fleury ao seu superior general (figura 8), confirmando que a operação havia sido um sucesso. Marighella foi assassinado em novembro de 1969, o governo de Emílio Garrastazu Médici assinava essa passagem. O quadro com o rosto desse

presidente, na sala de Fleury, aponta a quem o delegado era subordinado. No interrogatório de Frei Betto (figura 9) o quadro, atrás de Fleury, acima do delegado, ratifica a hierarquia.



Figura 8 Após a morte de Marighela. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Raton

Figura 9 Interrogatório de Frei Betto. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Raton

A memória que me contam

A obra cinematográfica de 2012 traz as lembranças políticas do Brasil das décadas de 1960 e 1970. Mesmo não sendo ambientadas durante o regime militar, as memórias desse período substituem imagens das personagens naquele tempo. O filme inicia com a imagem do mar e o título do filme sendo engolido por ele. Ana, a protagonista, está submersa no azul da água. Os amigos dessa personagem esperam por notícias de sua saúde, em uma sala de hospital. Ana, por volta dos 60 anos de idade está na Unidade de Terapia Intensiva (U.T.I.). Porém, é a jovem Ana que interage com as pessoas, trajando seu figurino de época, como se estivesse que ajustar fatores do passado, característica que localiza a personagem. De acordo com Costa, “as roupas também podem servir para delinear a história de um personagem, seja através do estado em que elas se encontram ou da significação que a peça, ou parte dela, tem dentro da estrutura do filme” (2002, p. 40). O figurino que identifica os

anos 1960 e 1970 auxilia a diferenciar Ana das demais personagens, comprovando sua figura no imaginário de quem a vê.

Ana participou da militância contra a repressão. Inspirada em Vera Sílvia Magalhães, que fez parte do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), grupo que junto à Aliança Libertadora Nacional (ALN), realizou o rapto do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick. Vera Sílvia foi presa e torturada, aos 21 anos, seis meses após essa ação. A tortura a fez adquirir sequelas, tendo que ser levada de cadeira de rodas, após a liberdade. Seu nome fez parte da lista dos 40 presos políticos em troca do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, em 1970. Vera se recuperou, mas ao longo de sua vida sentiu os resquícios dessa violência, como ressalta em entrevista ao “Memória Política” da TV câmara, em 2004. Além das ações e tortura, a militante lembra o companheiro José Roberto Spigner, militante, morto por agentes do Doi-Codi. Ambos confrontaram a polícia. Rosenstone explica sobre falar a respeito de pessoas e passado.

O cinema, em especial o filme dramático, faz exigências especiais do historiador tradicional, pois vai além (como fazem todos os historiadores, segundo os teóricos) da *constituição* dos fatos, ou seja, a criação dos fatos por meio da escolha de certos vestígios do passado (pessoas, acontecimentos, momentos) aos quais são dados destaques porque são considerados importantes e dignos de serem incluídos em uma narrativa (2010, p. 23).

Até o exílio Vera acreditou que o tiro que atingiu José Roberto havia partido de sua arma, fato reiterado por seus torturadores. Ana em diferentes momentos traz essas lembranças em conversas com Paolo, personagem de Franco Nero, casado com Irene, uma diretora de cinema personagem da atriz Irene Ravache. Paolo

propõe que Irene faça um filme sobre a amiga. A partir desse momento Irene inicia a pesquisa em torno de Ana. A diretora Lúcia Murat entrelaça a história verídica com a ficção.

História e Cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos e/ou aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a (re) construir (ABDALA JÚNIOR, 2005, p. 2).

Irene pesquisa em livros, arquivos digitais e fotografias. Em um plano são reveladas três fotografias em cima de um livro cuja capa contém as palavras “Memória” e “Verdade”. As fotografias são de José Roberto Spigner, Vera Sílvia Magalhães com seu filho no colo e Ana (figura 10).



Figura 10 Pesquisa de Irene. “A memória que me contam”, de Lúcia Murat (2012).

Ana lembra do marido, sem mencionar o nome do homem. No momento em que Paolo está preso, prestes a ser deportado para a Itália – por uma questão política e militância quando jovem –, Ana lastima a morte do marido, afirmando que se não tivesse fugido, poderia ter o salvado e que ainda poderia estar ao seu lado (figura 11).



Figura 11 Ana sobre a morte do marido. "A memória que me contam", de Lúcia Murat (2012).

As personagens do filme que conviveram com Ana a admiram e se mobilizam por sua condição de saúde. Desde, Eduardo, artista e filho de Irene, que faz uma instalação em sua homenagem, a sobrinha Chloé que chega da França para vê-la, os amigos e amigas que se mantêm na sala de hospital a espera de notícias, lembrando que Irene ao longo do enredo está em processo de produção de um filme sobre a amiga. Vogler reforça que,

As histórias nos convidam a investir no Herói uma parte de nossa identidade pessoal, enquanto dura a experiência. Em certo sentido, durante algum tempo, nós nos transformamos no Herói. Projetamo-nos na psique do Herói, vemos o mundo com seus olhos. Os Heróis precisam ter algumas qualidades admiráveis, para que queiramos ser como eles (2006, p. 53).

Essa admiração se deve pela constante reiteração do engajamento de Ana, fator que a levou às sessões de tortura. Rosenstone argumenta que “os detalhes do passado são necessários, interessantes, até fascinantes, mas o que realmente queremos saber é como pensar a respeito deles, o que eles significam” (2010, p. 238).

Pode-se ligar essa afirmação à reflexão que o filme proporciona acerca de um conteúdo intenso e real. Ana, de acordo com as lembranças de seus amigos e amigas se sentia acuada em torno de suas reminiscências em torno da tortura. Além dos discursos dessas personagens, uma sequência do filme evidencia tal perseguição pós-prisão. Ao som de disparos e sirene de viatura policial, Ana, aparece em um plano aberto, correndo. A protagonista está fugindo e olha para trás certificando-se de que não está sendo acoçada. O local assemelha-se a ruas de um bairro brasileiro. Porém, esta mesma sequência é concluída em Paris, onde Ana se exilou. Lúcia Murat opta por mostrar Ana, em fuga, a partir de uma sequência, que mesmo iniciando e encerrando em lugares diferentes, propõe a mesma ação de Ana. A personagem está com o mesmo figurino, como se distante da prisão, sua mente estivesse presa às ameaças de seus torturadores.



Figura 12 Ana corre até o exílio. "A memória que me contam", de Lúcia Murat (2012).

O exílio faz parte dos registros de Ana jovem em seu período histórico, nos anos 1970. A reação de Ana no momento em que percebe onde está é de alívio e tristeza. Imersa na solidão de uma terra estrangeira, com a entrada gradativa da composição clássica que acompanha o enredo do início ao fim.



Figura 13 Ana no exílio. "A memória que me contam", de Lúcia Murat (2012).

Contudo, a música de filme tornou-se hoje um considerável personagem: com o diretor de fotografia, é o principal criador da plástica cinematográfica. [...] Ao contrário do universo real, “contém perpetuamente uma música, que lhe atribui, atmosféricamente, uma dimensão *suigeneris*, e que perpetuamente o enriquece, comenta-o, às vezes o corrige e às vezes mesmo o dirige: em todo caso, que estrutura parcialmente sua duração” (MARTIN, 1963, p. 104-105).

A lembrança da tortura torna-se profunda em “A memória que me contam” quando reforça que essa violência pode causar um círculo de sofrimento, até mesmo para gerações que não viveram com veemência os anos em que a ditadura militar vigorou no Brasil. Ana não é vista suspensa em pau-de-arara ou em meio a choque elétrico na cadeira-de-dragão. Mas, o que sua mente escondia era transportado para as pessoas que a esperavam no hospital. “A memória que me contam” traz as imagens de Ana nos porões de outra forma. Logo, a lembrança também tem o poder de torturar, por tempo indeterminado.

Cinema e Jornalismo

O jornalismo foi uma potente arma contra o regime militar. Embora tenha sofrido com a perseguição e censura, o meio de comunicação buscava maneiras de burlar a repressão, sendo combativo aos ataques extremos do então governo. De acordo com a Arquidiocese de São Paulo, “quinze dos processos estudados na Pesquisa BNM⁷⁴ se referiam a jornalistas que foram enquadrados criminalmente por matérias publicadas em veículos legais, nos quais exerciam sua legítima atividade profissional” (2009, p.143). No entanto, havia veículos de comunicação que difundiam a propaganda militar, fortalecendo as raízes ditatoriais, ratificando os termos empregados ao se referirem às pessoas contrárias ao regime. Veículos de comunicação ressaltavam a retórica dos militares de que era preciso combater o terrorismo, característica dada às ações de esquerda. Além disso, havia a intenção de difundir a importância e engajamento militar em prol do país.

Os desaparecimentos de presos políticos é uma sórdida invenção da ditadura militar de 64, e ocorreu em maior e mais cruel escala no governo Médici. Enquanto o país era enganado com propaganda ufanista, os adversários do regime eram trucidados nos porões dos quartéis. É tudo muito recente e por isso é difícil esquecer os responsáveis. (Jornal do Brasil – 23/07/1995. Coluna do Castelo) (HELLER, 2016, p. 49).

As obras fílmicas “Batismo de Sangue” e “A memória que me contam” apresentam momentos históricos importantes. Razão que possibilita a relação entre as obras fílmicas, a maneira como os

⁷⁴ Brasil Nunca Mais.

fatos foram representados em tela e a cobertura e tratamento dado pela mídia do período exposto nos textos cinematográficos. Ferro lembra que:

Não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esse método a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (1992, p. 87).

Para isso, foram selecionadas duas frentes, a que expunha os fatos alinhados ao regime vigente e aquela que criticava as atuações do governo, sendo eles: O Estado de S. Paulo e O Pasquim, respectivamente. O escopo da análise se deu por fatos pontuais ressaltados em ambos os filmes: Morte de Carlos Marighella, em “Batismo de Sangue” e Sequestro do embaixador estadunidense Charle Burke Elbrick, em “A memória que me contam”. O Estado de S. Paulo, periódico diário, apresenta os acontecimentos citados. O Pasquim, semanal, relata principalmente, por meio de charges, temas que envolvem os enredos como a perseguição por parte dos agentes da repressão e a tortura que cometiam. Essa fonte histórica contém o período discorrido nas obras fílmicas: final dos anos 1960 e início dos anos 1970, fazendo parte assim dos contextos fílmicos, não relatando diretamente os momentos indicados.

O Estado de S. Paulo e batismo de sangue

O fato pesquisado está inserido em 1969. “Batismo de Sangue” relata o acontecimento por meio do ponto de vista de quem combatia o regime político em questão. Os freis dominicanos são os condutores, parte efetiva desses momentos. O Estado de S. Paulo, que em 1964 apoiou o golpe, com a instituição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, passou a fazer oposição ao regime. Contou com censores na redação até 1969⁷⁵. Aquino reforça que:

Restringindo-se à grande imprensa diária e aos jornais de maior circulação do eixo Rio-São Paulo (*Folha de São Paulo, OESP, Jornal da Tarde, O Globo, Jornal do Brasil*), o senso comum costuma estabelecer, dentre eles, como o bastião do conservadorismo político e, além disso, como o defensor dos chamados ideais do movimento de 1964, de que foi conspirador confesso, o jornal *OESP* (1999, p.38).

Mesmo não fazendo a base de apoio do governo, os títulos das matérias do jornal, em torno dos temas aqui discutidos, se alinham com a linguagem difundida pelos militares. Em 04 de novembro de 1969, o delegado Sérgio Paranhos Fleury elaborava a emboscada que levou à morte de Carlos Marighella. Com a prisão de Frei Fernando e Frei Ivo, Fleury os torturou até a confissão de onde seria o ponto de encontro com o guerrilheiro. Os religiosos realizavam encontros com Marighella para repasse de novas ações. Na obra cinematográfica, Frei Fernando foi incumbido de receber a ligação com a seguinte senha: o Ernesto vai à gráfica, hoje. Esse código era a motivação para que os freis Ivo e Fernando pudessem ir

⁷⁵ Informação extraída do site do jornal, no espaço Acervo. http://acervo.estadao.com.br/historia-do-grupo/decada_1960.shtm

ao encontro de Marighella, na Alameda Casa Branca, em um fusca azul. A capa do jornal O Estado de S. Paulo de 05 de novembro de 1969 faz referência ao assassinato. O caso é citado sem destaque, em uma pequena nota, com o título “Marighella morto em S. Paulo”, deixando para as páginas 14 e 15, do jornal, a ressalva à expressão terrorismo encarregada aos freis e Marighella. O jornal destaca a senha com o título: “vou à tipografia às 8 e meia”.



Figura 14 Nota na capa de O Estado de S. Paulo, 05 de novembro de 1969, sobre a morte de Marighella.

A subversão e atos terroristas são, veementemente, indicados ao longo do texto, desde a trajetória do guerrilheiro e as atitudes dos religiosos de fazerem parte da organização. Citações são referidas dando fim ao dito terrorismo, devido à morte de um dos nomes mais procurados pelo país. Na obra cinematográfica Frei Tito é detido logo após a prisão de Frei Ivo e Frei Fernando, não mencionando diretamente a fala dos religiosos a respeito de Frei Tito. A sequência das cenas indica tal confissão.



Figura 15 O Estado de S. Paulo, de 05 de novembro de 1969.

O Estado de S. Paulo acrescenta que o estopim para o acirramento da polícia foi o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. Dois meses depois Marighella seria morto. O sequestro foi realizado pelos grupos Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) e Aliança Libertadora Nacional (ALN), esta no comando de Carlos Marighella. O motivo de estar à frente da organização fortalecia a busca pelo líder, mesmo não participando da ação e até mesmo não concordando com o ato, como mencionado no documentário “Marighella”, de 2011, da diretora Isa Grinspum Ferraz, sobrinha do guerrilheiro. No documentário Frei Oswaldo lembra que Carlos Marighella não era favorável à ação, pois iria expor os revolucionários ao cerco militar e, apesar disso, Marighella assumiu o feito.

Outro importante ponto é o cenário e descrição do embate entre polícia e Marighella. O jornal traz a descrição no instante do acontecimento, relato oferecido pelos policiais. Segundo o texto jornalístico, Marighella entrou no Volks azul onde os religiosos dominicanos o esperavam e logo após houve o tiroteio com a polícia.

O filme “Batismo de Sangue”, no entanto, revela a versão esclarecida depois de 37 anos de sua morte. Carlos Marighella foi alvejado antes de entrar no automóvel onde os freis se encontravam. Depois de morto foi levado até o Volks azul, construindo assim, a versão em que era simulado o tiroteio entre ambos os lados, como descrito pelo jornal.



Figura 16 A equipe de Fleury cerca Marighella. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Rattón (2006).

O Delegado Sérgio Paranhos Fleury, interpretado por Cássio Gabus Mendes, ordena que seus subordinados carreguem o corpo de Marighella para o interior do veículo.

A CEMDP⁷⁶ solicitou o serviço do médico legista Nelson Massini, cujo parecer é o de que o líder da ALN foi morto com “[...] um disparo fatal no tórax esquerdo dado com uma arma a curtíssima distância”. Após analisar as fotos do guerrilheiro morto, o perito concluiu: “A posição do cadáver não é natural e sim forçada, revelando claramente que o corpo foi colocado no banco traseiro do veículo. Esta informação é baseada nos sinais de tracionamento do corpo para dentro do veículo, revelado pelas rugas da calça e seu abaixamento da cintura, bem

⁷⁶ Comissão Especial sobre mortos e desaparecidos políticos.

como a elevação da camisa, indicando que o corpo foi puxado pela mesma [...] o corpo jamais teria caído para dentro do veículo na posição em que se encontrava. [...] Os projéteis que atingiram o corpo do senhor Carlos Marighella não têm correspondente na lateral do veículo por ele utilizado” (MARIGHELLA)⁷⁷.

O texto jornalístico não cita a realização de tortura por parte da equipe de Fleury. De acordo com o jornal, Frei Ivo e Frei Fernando permaneceram detidos, por isso houve a confissão. Contudo, os policiais chegaram a 17 pessoas, entre elas Frei Tito. Porém, os freis passaram por sessões intensas de tortura. “Batismo de Sangue” evidencia a violência empregada aos religiosos. Frei Ivo e Fernando foram surpreendidos pelo delegado, quando estavam no Rio de Janeiro, encarregados de uma missão do grupo. Foram retirados da rua e levados, arbitrariamente, junto aos policiais. Sem defesa, os freis foram obrigados a ficar nus e imediatamente postos no pau-de-arara. Frei Ivo foi torturado em sala diferente. Fleury circulava por ambas as salas à procura de Carlos Marighella. Frei Betto lembra sobre a tortura a Frei Fernando:

Iam e vinham das salas em que os religiosos se encontravam, conferindo respostas, alternando perguntas, procurando confundilos. Ao cair da noite, Fernando passou a ser espancado. Erguido no pau-de-arara, recebia pancadas na nuca e tapas nos ouvidos. Os dentes inferiores descarrilharam: o maxilar fora deslocado. Com socos na cabeça e no queixo, os torturadores o puseram no lugar (1986, p. 126).

⁷⁷ Informações sobre a per í cia realizada sobre a morte de Carlos Marighella. Fonte: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/carlos-marighella>.



Figura 17 Fleury questiona Frei Fernando. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

Figura 18 Frei Ivo torturado. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

Entre os 17 presos, citados pelo jornal O Estado de S. Paulo, apenas Frei Tito é evidenciado pela repressão, entre os freis detidos. A partir desse momento, seria perseguido constantemente e levado às salas de tortura, como apresenta a obra cinematográfica de Helvécio Ratton. Frei Tito se afastou desse sofrimento, em 1971, por conta do sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher. O mais longo e último sequestro realizado pela luta armada durou de novembro de 1970 a janeiro de 1971.



Figura 19 Frei Tito, no Chile. “Brasil: Relato sobre a Tortura”. Direção Haskell Wexler e Saul Landau (1971).

A exigência da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) foi a troca do embaixador suíço por 70 presos políticos. O Chile foi o destino-exílio e, no início de 1971, dois diretores norte-americanos, Haskell Wexler e Saul Landau, se deslocaram para esse país a fim de realizarem o documentário “Brasil: um relatório sobre a tortura”⁷⁸. Militantes são entrevistados e discorrem sobre a tortura empregada contra homens, mulheres e, até mesmo crianças. Além disso, reconstituem os métodos empregados. Frei Tito, aos 25 anos, denuncia a tortura que sofreu e a tentativa de suicídio, ainda na prisão (figura 19).

O Estado de S. Paulo e a memória que me contam

Embora o enredo de “A memória que me contam” faça parte de um período distante do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, a obra cinematográfica apresenta um eixo dramático envolvido nesse momento histórico. As memórias encabeçadas por Ana lançam as demais personagens em um tempo comum a todos. Os últimos anos da década de 1960 foram os mais ferrenhos em relação à perseguição aos opositores do então governo. O comando de Emílio Garrastazu Médici foi a continuidade da gestão de Costa e Silva, em que uma das maiores lembranças foi o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. A partir desse momento foi comum a opção pela clandestinidade, embora antes de ser uma escolha, passou a ser necessidade burlar tal perseguição. “A memória que me contam” enreda o rapto do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick.

No dia 04 de setembro de 1969 o embaixador foi raptado por revolucionários dos grupos de luta armada Aliança Libertadora

⁷⁸ De acordo com Lucas Ferraz da Folha de S. Paulo de 05 de agosto de 2012, o documentário foi exibido, na TV, no Canal Brasil, pela primeira vez naquele ano, 40 anos depois da ida dos presos políticos ao Chile. (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/58776-inedito-na-tv-filme-relata-tortura-no-brasil.shtml>)

Nacional (ALN) e Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). A ação foi realizada como meio de reagir à repressão militar. O ato exigiu a libertação de 15 presos políticos como garantia de vida do embaixador. “A memória que me contam” resgata esse acontecimento com o apoio da personagem Ana, que fez parte da ação. Ana, como já citado, foi inspirada na militante Vera Silvia Magalhães que naquele período fazia parte do MR-8 e estava no grupo que realizou o rapto. Eduardo, personagem de Miguel Thiré, filho de Irene, é um artista plástico e expõe uma instalação em homenagem à militante. Uma rede verde de garrafas *pet*, ao som da voz de Ana que exclama: Embaixador fica tranquilo. Somos revolucionários! (figura 20). A frase fazia parte do instante do rapto, direcionada ao embaixador. Porém, Lúcia Murat, não reconstitui os fatos de maneira documental. A diretora caracteriza a cena de forma lúdica, pois as lembranças de Eduardo fazem parte de sua infância, quando brincava com Ana.



Figura 20 Irene conhece a instalação de Eduardo.
“A memória que me contam, de Lúcia Murat (2012).

A cena construída por Lúcia Murat traz Ana na ação, em que dois veículos encurralam o automóvel oficial da embaixada estadunidense. Ana entra no automóvel (figura 21).

Figura 21 Representação do sequestro. “A memória que me contam, de Lúcia Murat (2012).



Figura 22 Diálogo entre Ana e Eduardo. “A memória que me contam”, de Lúcia Murat (2012).

No entanto, a tensão se desfaz quando a personagem, dentro do veículo do embaixador, se vira para a câmera com a seguinte pergunta: Eduardo, do que você quer brincar, agora? A voz adulta responde: De sequestro do embaixador americano. Ana rebate: Tá, mas então eu sou a sequestradora. Eduardo contesta: Ah, não. Da última vez foi você, agora sou eu. Ana sorri com a resposta de Eduardo (figura 22). Ainda inserido no contexto de livre inspiração, a diretora opta por apresentar a cena no período noturno.

Sílvio Da-Rin, em 2006, lança “Hércules 56”. O documentário apresenta os participantes da ação, enfatizada como rapto, conforme dito no manifesto veiculado no período. Vera Silvia Magalhães não faz parte da conversa. São apresentados os depoimentos dos 15 presos políticos, no instante da produção do filme e no período do exílio no México, para aqueles que faleceram. São relatadas críticas em torno da ação, por ter afetado a estabilidade dos grupos responsáveis, lembrando que dois meses depois Mariguella, líder da ALN, seria morto.

Em 1997, Bruno Barreto apresenta “O que é isso, companheiro?” O filme é baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira. O autor fez parte do grupo que realizou o rapto. Vera Silvia Magalhães é retratada pelas atrizes Cláudia Abreu e Fernanda Torres. O enredo aborda a reunião dos integrantes, engajamento, assalto ao banco que garantiu a efetivação do rapto, a ação mote do filme, até os sobreviventes do grupo saírem do Brasil. Esses foram libertados devido ao sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Von

Holleben. Carvalho traz o depoimento de Vera Sílvia Magalhães: A Maria e René, de Bruno Barreto e a Ana, de Lúcia Murat.

Foi um marco, um ato espetacular. Uma idéia em si mesma brilhante, que detonou um processo de repressão que a gente não conseguiu conter. Foi feito aos trancos e barrancos – um exército de Brancaleone fazendo uma ação de proporções políticas enormes. Eu mantenho o orgulho por ter participado. Mas o fato é que perdemos. Avaliamos mal a conjuntura, não tínhamos o povo do nosso lado e não houve uma dimensão maior na perspectiva da tomada de poder (1998, p. 178).

O jornal O Estado de S. Paulo no dia 05 de setembro de 1969, um dia após a captura, publicou a matéria que trazia informações em torno do ocorrido. A capa com o mapa identificando o cerco realizado para a efetivação do ato engendrado por integrantes do MR-8 e ALN, os qualifica como grandes articuladores, desmentido pelos próprios integrantes ao longo do documentário “Hércules 56”. Esses tomaram a ação como meio de resgatar companheiros das prisões e torturas. A capa do jornal daquele dia os intitula como terroristas, abaixo uma fotografia do embaixador. Diferente das informações jornalísticas, “A memória que me contam” traz a voz e a presença de Ana em um ato revolucionário, cuja brincadeira o engloba em uma carga menos tensa, distante dos relatos do jornal em questão, que apresenta a articulação dos grupos envolvidos.



Figura 23 Capa O Estado de S. Paulo de 05 de setembro de 1969.

A diretora Lúcia Murat traz à tona a participação de Ana, única mulher em tal fato, com a devida licença presenciada ao longo do filme.

Incumbia-se de interceptar e raptar o embaixador o grupo tático composto por Virgílio Gomes da Silva, Cláudio Torres da Silva, Franklin de Souza Martins, Manoel Cyrillo de Oliveira, Cid Queirós Benjamim, João Lopes Salgado, Vera Sílvia Magalhães, Paulo de Tarso Venceslau, Sérgio Rubens de Araújo Torres e José Sebastião Rios de Moura. Exceto os quatro últimos, os demais entraram à tardinha de 4 de setembro no aparelho em companhia de Burke Elbrick (GORENDER, 1990, p. 167-168).

Em “A memória que me contam” a ação foi realizada à noite, vista em uma única cena, em dois planos: um aberto em que é

possível visualizar dois veículos dos militantes, uma Kombi e um Fusca, encurralando o veículo oficial (figura 21). Ana desce do segundo automóvel em direção ao veículo oficial da embaixada estadunidense. O segundo plano é o lúdico diálogo, mencionado anteriormente, como uma aventura heroica. O jornal, no entanto, reforça as condições impostas pelas organizações revolucionárias, como ameaça. O título da página “Sequestradores impõem condições” implica na negociação em trâmite. O Manifesto é redigido com forte carga crítica e de denúncia, contra a ditadura. A página traz ainda o texto com o título “Ação foi assim, bem coordenada e rápida” (figura 24). Distinta da versão empregada na obra fílmica, a ocorrência se deu por volta das 13h, após o almoço do embaixador, assim descrito no texto, que traz ainda a ação como articulada e premeditada, já que a rotina do embaixador, possivelmente, era de conhecimento dos grupos.



Figura 24 Matéria sobre o sequestro. O Estado de S. Paulo, de 05 de setembro de 1969 (p. 07).

O pasquim e os contextos filmicos

O Pasquim iniciou seus trabalhos em meados de 1969. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. O jornal veiculado, semanalmente, publicava textos com tom satírico em torno dos acontecimentos mundiais, como a chegada do homem à lua, no ano de sua inauguração. Além disso, o semanário trazia textos sobre cultura, tendo Chico Buarque como um de seus colunistas e Caetano Veloso escrevendo do exílio, em Londres.

Em 1969, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil vão para a Europa em um “auto-exílio compulsório”. Vinícius de Moraes, diplomata, é aposentado com fundamento no AI-5. Com artistas e jornalistas sendo ameaçados de uma forma mais incisiva pela ditadura militar, o teatro, o cinema e a música, principalmente, começam a ser articulados de uma forma mais informal, artesanal e experimental. São várias as manifestações alternativas de cultura daquele período, e em vários setores. Os jornais também se tornaram veículos para publicação dos textos dos exilados (BUZALAF, 1999, p. 42).

As charges, no entanto, carregavam forte indício da situação política brasileira daquele momento. Um exemplo é a charge de Claudius (figura 25), de agosto de 1969, em que critica o abuso de autoridade observados naquele período e que, infelizmente, cerca a população até a atualidade. A charge “O lobo e o cordeiro” apresenta uma indagação do lobo para com o cordeiro. O lobo quer saber por que o cordeiro está sujando a sua água, sendo que ele próprio é quem está a poluindo. Fator, posteriormente, questionado pelo cordeiro. Porém, o impulso de autoritarismo do lobo sugere o desacato e, imediatamente, ordena que o interrogado apresente seus documentos.

Reprimido e com medo, o cordeiro inicia a procura da documentação. Claudius, então, aborda mais um ponto de perseguição a diferentes grupos. “O cordeiro apavorado, começou a procurar uma carteirinha que não fosse de estudante, jornalista, arquiteto ou religioso.”



Figura 25 O Pasquim. Agosto de 1969.

Um dos momentos em que “Batismo de Sangue” aborda essa questão é a emboscada de policiais em torno de Frei Ivo e Frei Fernando (figura 26). Ambos são levados às salas de tortura, sem defesa, o que aponta a situação de risco de quem militava contra o governo.



Figura 26 Abordagem a Frei Fernando e Frei. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006)

“A memória que me contam” em um diálogo durante a palestra das personagens Henrique (Hamilton Vaz Pereira), Gabriel (Patrick Sampaio) e Zezé (Clarisse Abujamra) exemplifica a perseguição discutida. A palestra traz imagens do velório do estudante Edson Luís de Lima Souto⁷⁹, a Passeata dos Cem Mil, manifestações artísticas, encerrando com imagem de uma pele machucada até sua cicatrização. Após essa apresentação ocorre o debate. Henrique e Zezé discutem sobre os ideais daquele momento. Zezé afirma que, naquela época, desejavam algo pior do que buscam na atualidade, e completa: “Nós pregávamos a ditadura do proletariado.” Henrique discorda ao fazer menção às ideias utópicas. Discursa sobre a presença e opinião dada pelas artes plásticas, em que movimentos não teriam surgido se não fosse a resposta à repressão, acrescentando: “Já naquela época, eu tinha certeza que em qualquer ditadura, nós seríamos os primeiros a serem fuzilados. E isso não me fez desistir.” Henrique, com isso, reinter a questão do autoritarismo vigente e força contrária a isso por parte da militância.



Figura 27 Henrique e Zezé sobre a militância. “A memória que me contam”, de Lúcia Murat (2012).

⁷⁹ Estudante secundarista brasileiro assassinado por policiais militares que invadiram o restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, no dia 28 de março de 1968, durante uma manifestação estudantil. Edson tinha 18 anos e era um dos 300 estudantes que jantavam no local. Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto/>

A charge (figura 28) do cartunista Sérgio Jaguaribe, Jaguar, um dos fundadores do jornal O Paquim, reforça o excesso cometido ao longo dos anos de ditadura, em torno da perseguição e receio da população. O periódico reafirma a brutalidade do período. Jaguar explora a situação de quem se vê aprisionado e torturado. A veiculação é de 14 a 20 de janeiro de 1971. A ilustração traz duas pessoas com as mãos amarradas acima da cabeça, seminus com os corpos feridos e magros como se fossem esqueletos. Ambas dialogam sobre a situação que se encontram. Uma frase deve se destacar por ratificar a violência que ocorria nas prisões. “Não rio agora por que me arrancaram os dentes.”

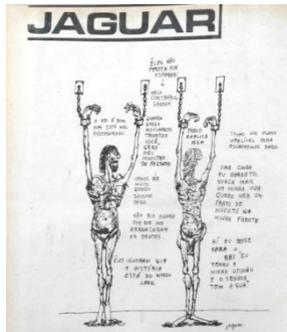


Figura 28 **O Pasquim**, 14 a 20/01/1971.

Em “A memória que me contam” Irene recebe o filho, Eduardo (figura 29) e desabafa: “A desgraça dos outros é fatalidade. A nossa, é injustiça. É injusto que ela tenha sofrido tanto”. Irene faz referência à Ana e sua trajetória, tortura e a vida após essa experiência. O enredo envolto à Ana relembra a todo o momento seu engajamento e consequências dessa escolha. A tortura sofrida por Ana não a atingiu somente no instante do ato, perdurou por sua vida. A injustiça expressada por Irene pode ser interpretada de forma a relacionar o envolvimento de Ana em defesa da liberdade que,

infelizmente, fez com que a personagem permanecesse presa a sequelas fornecidas pelo passado. A diretora Lúcia Murat expõe que esse desgaste atingiu, também, as pessoas que conviveram com Ana, criando assim um círculo de tristeza.



Figura 29 Irene lamenta o sofrimento de Ana. “A memória que me contam”, de Lúcia Murat (2012).



Figura 30 Frei Tito torturado na cadeira-do-dragão. “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton (2006).

Batismo de Sangue” evidencia o sofrimento de Frei Tito. O religioso, no exílio, é acuado pelas memórias da prisão (figura 30). A liberdade, portanto, não se mostra plena. Em ambas as obras cinematográficas são relatadas histórias de pessoas que foram torturadas, tendo essa ocorrência como uma ferida não cicatrizada. Assim, a perseguição se mantinha contínua, mesmo longe da prisão como nos exemplos de Frei Tito, em “Batismo de Sangue” e Ana, em “A memória que me contam”.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Roberto. **O cinema é uma outra história: considerações sobre o cinema nas aulas de história.** (2005). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-roberto-cinema-outra-historia.pdf>. Acesso em: 16/06/2017.

- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978): o exercício da dominação e da resistência O Estado de S. Paulo e Movimento**. São Paulo: Edusc, 1999.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. 38ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BETTO, Frei. **Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. Trad. Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Estampa, 1973.
- BUZALAF, Márcia Neme. **A censura no *Pasquim* (1969-1975): as vozes não-silenciadas de uma geração**. 220 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.
- CARVALHO, Luís Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.
- COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário – FAMECOS/PUCRS**, Porto Alegre, nº 8, p. 38 – 41, agosto 2002.
- EDSON Luís de Lima Souto. **Memórias da Ditadura**. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto/>
Acesso em: 16/06/2017.
- FERRAZ, Lucas. Inédito na TV, filme relata tortura no Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 agosto 2012. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/58776-inedito-na-tv-filme-relata-tortura-no-brasil.shtml>. Acesso em: 16/06/2017.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1990.
- HAMBURGUER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico**: da experiência vivencial à forma. 323 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- HELLER, Milton Ivan. **Os crimes Hediondos da Ditadura**. Curitiba: Edição do Autor, 2016.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Versão digital).
- SANTOS, Priscila Farias dos. A participação dos freis dominicanos no regime militar brasileiro. **Revista Historiador**, Porto Alegre, n.2, p. 189-198, dezembro 2009.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Trad. Ana Maria Machado. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme, 1983.
- _____. **O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências Fílmicas

- A MEMÓRIA que me contam.** Direção Lúcia Murat. Brasil: Imovision, 2012. (97 min), cor e p/b.
- BATISMO de Sangue.** Direção Hervécio Rattton. Brasil: Downtown Filmes, 2006. (112 min), cor.
- BRASIL: Relato sobre a Tortura (*Brazil: A Report on Torture*).** Direção Haskell Wexler e Saul Landau. EUA/Chile, 1971. (58 min), cor.
- HÉRCULES 56.** Direção Sílvio Da-Rin. Brasil: Teleimage/ Quanta, 2006. (95 min.), cor e p/b.
- MARIGHELLA.** Direção Isa Grinspum Ferraz. Brasil: Downtown Filmes, 2011. (97 min), cor e p/b.
- MEMÓRIA política.** Direção Ivan Santos. Brasil: TV Câmara, 2004. (61 min), cor e p/b.
- O QUE é isso, companheiro?** Direção Bruno Barreto. Brail: Miramax, 1997. (107 min), cor e p/b.

Periódicos

- O Estado de S. Paulo.** São Paulo, ano 90, nº 28.060, 05 de setembro de 1969.
- O Estado de S. Paulo.** São Paulo, ano 90, nº 29.012, 05 de novembro de 1969.
- O Pasquim.** Rio de Janeiro, nº 8, agosto de 1969.
- O Pasquim.** Rio de Janeiro, nº 80, 14 a 20 de janeiro de 1971.

09 - A TÍMIDA LUZ DE VELA DAS ÚLTIMAS ESPERANÇAS: DO TEATRO AO CINEMA

Salete Machado Sirino

O filme *A Tímida Luz de Vela das Últimas Esperanças*, direção de Jackson Antunes, conta a história de duas mulheres idosas – uma branca e uma negra – que há décadas dividem a mesma casa, mágoas e fantasmas do passado e como subtexto desvela preconceitos raciais, religiosos e de classe social. Rodado em película S16mm, sem recursos oriundos de leis de incentivo à cultura, licenciado pela AMC para exibição em mais de vinte países da América Latina, pela A&E e pela Sundance Channel. Neste texto, apresenta-se a voz do diretor Jackson Antunes, por meio de entrevista, articulada à reflexão sobre aspectos da adaptação, direção, produção e difusão deste longa, adaptação do texto teatral de Milson Henriques.

O carioca Milson Henriques mudou-se muito jovem para Vitória – Espírito Santo, onde, com o passar do tempo, tornou-se reconhecido por ser um artista multifacetado: ator, cantor, chargista, desenhista, diretor, dramaturgo, escritor, jornalista e poeta. Sua carreira no campo da dramaturgia teve início em 1969, com a peça teatral *Vitória de setembro a setembro* e, dentre suas mais de vinte peças, está *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, escrita em 1997, com texto publicado em 1999, em cujo prefácio lê-se a influência estética para a criação desta obra:

O que existe nesta peça de Milson Henriques é a subversão ou a reescritura da fábula de D. Quixote e Sancho Pança. Curiosamente, Sancho Pança e D. Quixote acabam por confundir-se, quando seus próprios fantasmas se confundem, na ilusão confortadora da fé a que se

agarram muitos velhos, à visão da morte próxima. A patroa e a empregada, aqui, são apenas os lados pretensamente opostos de um mesmo EU trágico e sofredor. (CARVALHO, 1999, p. 6).

Neste prefácio, José Augusto de Carvalho apresenta o texto do dramaturgo Milson Henriques articulando a criação das personagens Zizi e Antonieta como uma releitura literária de *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes. O dramaturgo também utiliza as páginas iniciais para expor ao leitor as motivações inerentes à criação desta peça teatral:

Quem gosta de uma pessoa velha? Ninguém. Nós, quando novos, temos pena dos velhos. E ter pena não é gostar. Muito menos amar. É ter pena. 'Oitenta anos? Que lindo! Coitadinho, é uma gracinha!' Fala-se assim, carinhosamente, para um velho, como se fala para um bebê, desde que 'pertença' a outros, e não se tenha a obrigação de cuidar, de tomar conta. (HENRIQUES, 1999, p. 7).

Neste excerto, o autor desvela um preconceito latente contra a pessoa idosa: a ideia de que são comparáveis a bebês, quase desprovidos de sua dignidade humana, desejados longe e, por meio da velhice como tema principal da obra, Milson Henriques tece outras críticas sociais, que se tornam subtexto desta trama e fortalecem o conflito de Zizi e Antonieta. Assim, por meio da trajetória destas personagens, o autor também desvela ao público sua visão crítica sobre preconceitos de cor, classe, credo e sexual.

O encontro com o texto teatral de Milson Henriques



Figura 1: participação de Jackson Antunes no Programa Revista do Cinema Brasileiro, do Canal Brasil, apresentado pela atriz Maria Luísa Mendonça, sobre o filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças*.

Por ocasião da estreia do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* na Mostra Palcos e Telas, do CINESUL – XIX Festival Ibero-americano de Cinema e Vídeo, no Rio de Janeiro, em 2012, o ator Jackson Antunes participou de uma matéria sobre o filme realizada pelo Programa Revista do Cinema Brasileiro (PGM 110/820), do Canal Brasil, apresentado pela atriz Maria Luísa Mendonça. Nesta matéria, dentre outras questões, Jackson Antunes abordou sobre o seu encontro com o texto de Milson Henriques:

Eu fui para Vitória num Festival de Monólogos; é o único festival de monólogos que tem no Brasil. Em Vitória eu fui em um Sebo e conheci a obra de um moço chamado Milson Henriques, que tem oitenta anos. É um menino com oitenta anos de idade, ele tem várias peças e entre elas *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, que eu acho a mais forte delas porque ele trata de um assunto muito especial, que é o conflito entre duas senhoras de idade, uma negra e uma branca. [...]

Eu achei um texto cheio de imagens, um texto forte, um texto que falava com muita verdade da alma humana, que tocava em assuntos delicadíssimos, assuntos que a gente não podia ver, mas que com a imagem eu achava que a gente poderia trabalhar aquilo muito bem, e tornar bem acessível para que a gente pudesse absorver, e absorvendo a gente pudesse viajar, e viajando a gente pudesse pensar.

Tempos depois, Jackson Antunes conheceu o autor Milson Henriques e manifestou-lhe o interesse em adaptar *A tímida luz de vela das últimas esperanças* ao cinema. Na entrevista ao Canal Brasil, o cineasta rememora uma conversa com o autor:

Eu estive falando com o autor e ele me falou: 'Jackson será que eu vou morrer e não vou ver o meu texto na tela grande?' Daí, esse matuto criou coragem e falei: vamos lá!

O mencionado Programa Revista do Cinema Brasileiro teve o tema Cinema Reflexão e dentre os filmes que o compuseram, estava *A tímida luz de vela das últimas esperanças*. Programa então apresentado pela atriz Maria Luísa Mendonça, que inicia sua fala com a definição de cinema de guerrilha e aponta as relações sociais abordadas pelo filme:



Figura 2: Atriz Maria Luísa Mendonça apresentando o Programa Revista do Cinema Brasileiro, do Canal Brasil.

Você já ouviu falar na expressão filme de guerrilha? Muito usada entre os cineastas, filme de guerrilha significa aquela produção que é feita sem muitos recursos, apostando na vontade dos diretores, equipe técnica e atores em realizar a obra. Cada vez mais vemos exemplos de filmes feitos dessa maneira. Isso não significa menor qualidade técnica ou narrativa. [...]

A tímida luz de vela das últimas esperanças é a estreia de Jackson Antunes na direção de longa metragem, codirigido com Salete Machado, o filme fala da terceira idade. O foco é a relação de duas mulheres idosas, que dividiram a casa e a vida, uma sendo a patroa e a outra, a empregada. Um filme feito pelo amor ao cinema, que coloca em xeque relações mais que estabelecidas na sociedade brasileira.

O encontro entre os dois autores – da obra teatral e da fílmica – após a realização da adaptação do texto para o cinema, ocorreu em novembro de 2012, quando o filme participou do 19º

Festival de Cinema de Vitória, no Espírito Santo, no qual, o diretor Jackson Antunes, as atrizes Cristiana Britto e Lúcia Talabi, respectivamente, intérpretes de Zizi e Antonieta, compartilharam a recepção ao filme com um emocionado Milson Henriques⁸⁰ que, por fim, viu sua peça teatral adaptada para o cinema.

A Tímida luz de vela das últimas esperanças, um filme de Jackson Antunes

Tal qual no texto teatral de Milson Henriques, no filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* o *fluxo da narrativa é predominantemente psicológico. Neste longa, as personagens, o espaço e o tempo estão imbricados. Não há linearidade das ações de Zizi e Antonieta, a trama é construída de forma fragmentada e o conteúdo – a crítica social – está em primeiro plano. Tanto é assim, que no desenrolar da narrativa clarifica-se ao espectador questões que remetem desde o Brasil patriarcal, situações de embate entre o pobre e o rico, de preconceito racial – Zizi, a senhorinha dona é branca e Antonieta, a empregada, é negra. Estas situações abrem caminho para outras diferenças que geram outras oposições, dentre elas, de crença religiosa.*

Neste discurso fílmico, conflito e climax estão entrelaçados pelo contraste social vivenciado pelas protagonistas – este contraste atua como o fio condutor das situações de embate em toda narrativa, corroborando para o ponto alto de tensão da trama, no qual serão desvelados os fantasmas de Zizi e Antonieta. Contudo, mesmo nas poucas sequências nas quais há a demonstração de carinho e respeito uma pela outra é possível a percepção do lugar social que cada uma ocupa na estória-história:

⁸⁰Milson Henriques faleceu em junho de 2016.



Figura 3: frame do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012)

Zizi – Antonieta!

Antonieta – O que aconteceu? Eu to ouvindo!

Zizi – Me diga: o que é mais importante, a ilusão ou a esperança?

Antonieta – Sei não, senhorinha. Eu não entendo dessas coisas, não. A única coisa que me dá satisfação é sentir saudades, dormir e lembrar.

Zizi – Lembrar, de que?

Antonieta – Do tempo que eu tinha isso aí, ilusão e esperança.

Zizi – E não tem mais?

Antonieta – A senhorinha não acha que na minha idade a esperança é uma ilusão? Deixa eu dormir eu estou com sono.

Zizi – Antonieta!

Antonieta – Que é, senhorinha?

Zizi – A Tímida Luz de Vela das Últimas Esperanças! Que tal? O que você acha?

Antonieta – O que a senhora quer que eu diga?

Zizi – Se gostou, ora!

Antonieta – Gostei.

Zizi – Que bom! Esse vai ser o título do romance que eu vou começar a escrever!

Antonieta – Mas, não entendi!

Zizi – Antonieta se eu começar assim: o tempo não passa de um nada que passa todo tempo para um nada! Que tal? Antonieta!

Antonieta – Fala, senhorinha.

Zizi – Você acha que eu ainda tenho um pouco de juventude? É, tirando um pouquinho da barriga, as minhas pernas ainda são firmes, o meu colo é bonito. Acho que ainda posso sonhar.

Antonieta – Depende. Sonhar eu sonho toda noite. Com tudo que aconteceu em minha vida. Sonho muito com minha filha. Sonho até com meus netos que nem sei se tenho.

Zizi – Aí está nossa diferença. Aliás, nossa enorme diferença entre tantas e tantas outras. Você vive do passado. Eu, não! Eu guardo o meu passado lá em cima. Eu tenho um futuro. Você acha que meus peitos ainda são bonitos? Olhe os seus, duas muxibas velhas e secas. Os

meus ainda têm vida! Acho que vou escrever um poema erótico!

A imagem acima mostra que enquanto Antonieta tenta dormir e descansar de um dia exaustivo e de embates com a patroa, se Zizi quer conversar, a empregada tem que estar à disposição de seus mandos, além disso, desvela como o direito de ter esperança é um privilégio de poucos, como é o caso de Zizi, privilégio que a classe trabalhadora, representada por Antonieta, tem negado e abafado por parte de seus patrões. Antonieta teve a filha tirada de si para que pudesse continuar cuidando de Zizi, e sonha com a história que não pode viver, com seu passado que lhe foi roubado, enquanto uma Antonieta sem culpas sonha, cheia de esperanças, com o futuro que acredita ter e merecer.

Além da crítica em relação ao lugar social e à coisificação humana⁸¹ que permeia toda a narrativa, no decorrer do enredo, torna-se visível outra crítica social: o tabu sexual. Assim, aquilo que não pode ser elucidado, precisa ficar no sótão, trancado, escondido. E isto é mostrado ao espectador, inicialmente, de forma sutil, conforme a sequência a seguir, após uma conversa entre Zizi e Antonieta que fora regada a licor de amarula:



Figura 4: frame do filme A tímida luz de vela das últimas esperanças (2012)

⁸¹ Partindo dos pressupostos teóricos de Karl Marx em *O Capital* (1867), a coisificação humana resulta do sistema capitalista que transforma o homem em coisas, em cujo sistema se concretiza a separação de classe social, predominando a relação de poder do patrão sobre o empregado.

Zizi – Quieta! Ouço um barulho. Que horror! Os fantasmas estão agitados.

Antonita – Não são fantasmas, são morcegos.

Zizi – Morcegos nessa sua cabeça oca. São fantasmas. São os meus fantasmas.

Antonieta – Então estes fantasmas devem estar tomando purgante, porque tá um cheiro de cocô de morcego insuportável.

Zizi – Que pecado cometi, para ter que aturar tanta ignorância? Ouça os gemidos, lamentos, suspiros de um passado distante. Ah! Parece que querem dizer algo. Talvez um pedido de perdão.

Antonieta – Eu estou ouvindo uma janela batendo. Amanhã mesmo vou mandar o moço vir aqui e ver o que precisa consertar lá em cima.

Zizi – Não se atreva, nunca ninguém irá colocar os pés lá em cima. Nunca ninguém poderá desvirginar as travas dos meus segredos e dos meus sonhos de mocinha.

Antonieta – Eu acho bom a senhorinha colocar os pés no chão e parar de voar.

Na cena acima, há a continuação da demarcação de espaços sociais entre as duas, enquanto Antonieta se mantém ligada à realidade, lendo os acontecimentos com um olhar calcado no real,

Zizi sonha que os barulhos são dos fantasmas de seu passado, não tão trágico quanto o de Antonieta, mas que ela não quer tocado ou “desvirginado” por ninguém. Essa cena representa, portanto, os sonhos e a possibilidade de sonhar que foram tomados de Antonieta, já que esta enxerga apenas a realidade porque é apenas esta que lhe foi entregue, enquanto Zizi delira sobre fantasmas e sonhos.

A sequência a seguir, filmada em plano e contra-plano, desvela a crítica sobre o preconceito sexual e acentua o conflito entre Zizi e Antonieta revelando o ápice da tensão do clímax:



Figura 05: frames do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012)

Zizi –Fora de minha vida! Fora de minha vida! Vai embora sua ingrata. Some daqui! Você estragou minha vida desde que eu era pequena e agora quer acabar com ela de uma vez! Você é a responsável por eu ter ficado solteira! Só você!

Zizi –Fora de minha vida! Fora de minha vida! Vai embora sua ingrata. Some daqui! Você estragou minha vida desde que eu era pequena e agora quer acabar com ela de uma vez! Você é a responsável por eu ter ficado solteira! Só você!

Antonieta – Ah, mas num sô mesmo! Eu na tua vida nunca passei de um pinico velho igual a esse aí. A

senhorinha vive no seu mundo cor de rosa, mas quando tem de colocar a merda fora somos eu e o pinico velho que tem que te salvar! Pois agora acabou! O pinico furou e eu também! A senhorinha sabe que eu não fui responsável pela senhorinha ter passado toda a sua vida sem ter provado um homem! O culpado foi aquele noivo de araque que usava perfume de mulher!

Zizi – Cala a boca, negra! Você sabe muito bem que ele tinha epilepsia! Todo mundo sabe disso! Ele tinha ataques!

Antonieta – Ataque epilético porcaria nenhuma. Todo mundo sabe do escândalo!

Zizi – Não ouse falar!

Antonieta – Falo sim! A senhorinha levou a vida inteira se enganando, pra que? A senhorinha sabe muito bem o tipo de ataque que ele tinha!

No entanto, como é possível ver na cena descrita acima, não ter podido sonhar deu a Antonieta a chance de provar coisas que Zizi sequer chegou a conhecer. Antonieta conheceu o amor, ainda que logo lhe tenha sido tirado pelos patrões, conheceu além do amor, o desejo e o sexo, os quais apenas puderam ser imaginados por Zizi em uma vida cheia de amarguras e arrependimentos. Ao não poder sonhar, porém, Antonieta “acerta” mais sobre a realidade das duas mulheres. Suas leituras são mais lúcidas do que as de Zizi, em quase todas as situações, Zizi apenas delira com realidades inventadas

enquanto Antonieta sabe o que, de fato, está acontecendo, como no caso do barulho “lá em cima” e do noivo de Zizi. A única situação na qual é Antonieta quem parece delirar, todavia, é quando se refere à sua filha, que ela acreditava ter virado branca, como os pais que a adotaram, talvez em um desejo de que a filha pudesse escapar dos preconceitos que ela própria viveu a vida toda por ser negra.

Na continuação do embate entre as protagonistas são revelados os fantasmas que Zizi insiste em trancar no sótão e a consciência que Antonieta tem de sua condição de “semi-escrava”:

Zizi – Ele tinha ataques de epilepsia!

Antonieta – Que pissia! Toda gente sempre soube que ele se deitava com outros homens e só foi seu noivo durante algum tempo porque a mãe dele obrigou, para evitar o falatório! Até que a senhorinha mesmo encontrou ele com outro! E o encontro foi aí em cima, no quarto, na cama com seu irmão!

Zizi – Por que você me odeia tanto?

Antonieta – Odeio não, senhorinha. A senhorinha é a única razão da minha vida. Eu tenho todos os motivos para odiar a senhorinha. Eu sei que meu soldado Sebastião me abandonou com uma filha nos braços porque seu pai, quando era vice-prefeito, deu dinheiro a ele, transferiu ele de cidade pra que não se casasse comigo, porque se ele casasse comigo você ia perder sua babá. E sua mãe me convenceu a dar minha filha para aquele casal de americanos, para que eu dedicasse toda minha vida em seu proveito.

A voz da denúncia social é, em quase todo o filme, a de Antonietta que, sem poder sonhar, se aplica a entender sua realidade e todas as esferas de opressão e cerceamento de espaços. Ela, porém, por ter negado seu direito a ter esperança em alguma mudança no estado de coisas, aceita seu destino ao lado de Zizi e se recusa também a odiá-la. Entende que seu amor, sua filha e a chance de um futuro só seu foram tomados por causa de Zizi e, ainda assim, a aceita como sua companheira de vida.

Em praticamente todo o filme, o aparato da fotografia foi utilizado fora dos padrões da decupagem clássica, a exemplo da sequência acima, na qual as atrizes carregavam a câmera enquanto contracenavam, filmando uma a outra. Em outras sequências, a exemplo de quando Zizi declama um poema ou quando Antonietta com um pinico na mão discute com Zizi, as atrizes estavam em cima de um *travelling* que as levavam de um lado para o outro, ou seja, a ação das personagens em cima deste *travelling*, assumia o lugar do movimento da câmera.

Entretanto, por mais que a relação das personagens tanto com o aparato da arte quanto da fotografia tenha sido construída de forma a evidenciar tal relação, em primeiro plano do filme se sobrepõe a interpretação de Zizi e Antonietta: este é um filme de personagens; e isto resulta da concepção de Jackson Antunes para esta obra que se caracteriza no contexto do Cinema de Autor. À vista disso, o estilo do cineasta personaliza seus filmes. A titularidade autoral é do diretor – seja o filme um texto original ou uma adaptação literária –, já que todo o trabalho voltado à construção do discurso fílmico é concebido e conduzido pelo diretor.

André Bazin (1992) – que exerceu grande influência no surgimento da Nouvelle Vague francesa – desenvolveu estudos acerca do Cinema de Autor. Entre os nomes tidos como referências desta estética de cinema – reconhecida mundialmente – destacam-se Jean-Luc Godard e François Truffaut. Trata-se, portanto, de uma estética de cinema criada na França, em 1958, que primava pela autonomia

criativa – Cinema de Autor – e que instaura um modelo de produção fílmica de baixo orçamento, se opondo, desta maneira, às superproduções hollywoodianas.

A idealização e a direção do filme, por Jackson Antunes

Tendo a pretensão, neste texto, em abordar sobre aspectos inerentes à idealização e à direção de *A tímida luz de vela das últimas esperanças* (2012), apresenta-se, a seguir, a entrevista⁸² com o diretor Jackson Antunes, visando elucidar o proceso de adaptação do roteiro e da concepção estética deste filme.

Considerando que as filmagens deste longa metragem foram realizadas num tempo recorde – oito dias –, em resposta à questão sobre como foi o trabalho de preparação para que isso fosse possível, Jackson Antunes argumenta:

Num país onde encontramos tanta dificuldade de realizar cultura, onde dependemos cada vez mais de patrocínios e prêmios de editais, por vezes os sonhos são castrados, somos obrigados a entrar num mercado com o mínimo de risco, o que para um artista é como se disséssemos que ele não pode voar, que deve ter os pés no chão, porque temos que nos preocupar em acertar e talvez esta preocupação não nos leve a arte, nos trave.

As urgências se fazem em momentos em que a paixão supera a escassez financeira. Uma equipe que acredita em resultados positivos não se prende aos meses, semanas ou dias

⁸² Entrevista cedida por Jackson Antunes à autora deste texto, em outubro de 2016.

para completar uma obra. Se arte é um momento, um *take*, um quadro que não se repete, ontem não é hoje, o tempo-espaço do cinema coincide com uma luz tímida de vela. Quando o tempo é curto trabalhamos sobre pressão e essa pressão costuma gerar ideias originais, acreditamos que nosso filme é isso, mesmo no sufoco, ele é original.

O roteiro deste filme é uma adaptação do texto teatral de Milson Henriques, sobre como foi o processo dessa transição de linguagens artísticas Jackson Antunes diz:

O texto foi basicamente cem por cento copiado do original, por se tratar de uma peça, os diálogos estavam enxutos. A grande preocupação era fazer com que as personagens não permanecessem em um só local, em plano geral. Eu e Salete Machado trabalhamos a exaustão, conversamos, marcamos reuniões, *e-mails*, até chegar no que achamos que poderia resultar em uma obra cinematográfica.

Sobre as parcerias para a produção do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças*, Jackson Antunes pontua:

O texto teatral de autoria de Milson Henriques fazia parte do meu interesse em adaptá-lo ao cinema, mostrei este texto para algumas pessoas que não sonharam juntas, que mostraram dificuldades de

realizá-lo, até que um dia fui convidado para fazer o filme *Curitiba zero grau* (2010), direção de Eloi Pires Ferreira, e conheci Salete Machado e Talício Sirino – produtores do filme. Em um dia após a filmagem convidei os dois para uma leitura sem compromisso, realizada no quarto do hotel onde estava hospedado. Minha mulher, a atriz Cristiana Britto leu o texto e no final estávamos todos comovidos e achamos que era um egoísmo não compartilhar aquilo tudo com outras pessoas e nada melhor do que através da sétima arte, o cinema. A Tigre Produções com sua experiência e paixão pelo projeto acreditou no filme e tornou possível esta união de forças. Tendo inclusive a Salete Machado como minha codiretora. Passamos a sonhar juntos e então foi fundamental para realizá-lo que outras pessoas sonhassem conosco.

Sendo um reconhecido ator de cinema, teatro e televisão, questionado sobre como foi a experiência de passar para o outro lado das câmeras, Jackson Antunes argumenta:

Em todos os lugares do mundo cria-se estéticas, linguagens, formas diferentes de olhar. Talvez o fato de não estar agregado a um cinema formal, preocupado com grandes bilheterias tenha permitido experimentar todas as lições aprendidas no palco, na vida, nas convivências. Não existia a preocupação em acertar, só que

havia a responsabilidade de fazer o melhor. Como certo e errado não existe em cinema, deixei impresso com a confiança e o empenho de todos, a minha forma de olhar, de sentir e transmitir o universo que transita as ricas personagens em seus embates procurando por elas mesmas, assim como nós.

Considerando a relevância da preparação do elenco, sobre como o fato de ser ator influenciou no processo de direção, Jackson Antunes desvela:

Falar da terceira idade, da relação cheia de ódios, ressentimentos entre duas senhoras, uma negra e uma branca, seria trágico ou cômico? Acreditei no sonho, acreditei que a arte é fruto do que você consegue imaginar e fazer o outro acreditar mesmo sabendo que é mentira. Então arrisquei fazer um filme onde as personagens não usariam maquiagem, já que mesmo que usassem todos veriam que é maquiagem e pensei: não será isso que fará o espectador viajar e acreditar que essas mulheres são velhas.

Acredito no ator e na sua capacidade de entrega. Como ator, transporte para o outro – as atrizes – o que fiz durante toda vida, que é experimentar sensações. Sou de uma escola e formação, que era preciso convencer o público sem nenhum artifício, que o que se passava no palco se não era verdade, aproximava dela. Sendo teatro,

cinema ou TV, penso que independente do enquadramento, jogo de cena, o fundamental é a palavra, se o personagem está presente, o ator entregue, deixa de prevalecer a linguagem, os símbolos, o homem, somente ele e sua emoção, é o centro de tudo.

Os recursos tecnológicos avançaram anos luz, mas a emoção do artista continua acima de qualquer recurso de pós-produção. Uma paisagem bonita é apenas uma paisagem bonita, uma boa interpretação é o que fica na nossa memória quando cai o pano, quando sobem os créditos finais de uma obra cinematográfica.

Estas memórias de Jackson Antunes desvelam o processo de concepção estética do filme *A tímida luz de vela das últimas esperanças* que narra uma história-estória construída por nuances dramáticas e com certa dose de humor sobre duas mulheres solitárias, que há décadas dividem o mesmo teto, as mesmas mágoas, ranhetices, angústias e fantasmas do passado. Como pontua este cineasta: “Zizi e Antonieta são cúmplices de uma vida que não viveram e sonharam viver. É trágico e cômico a relação doentia das duas personagens.”

Cinema independente

A Tímida luz de vela das últimas esperanças, por meio de uma interpretação de total entrega das atrizes Cristiana Britto e Lúcia Talabi, aborda a terceira idade, preconceitos de classe, de cor, de credo, e evidencia a cumplicidade, a solidão, os sonhos e o que foi deixado de dizer e de viver pelas personagens por elas representadas.

Para Jackson Antunes a velhice é uma ponte que separa a mocidade de um tempo onde paramos para roer unhas, colher o que plantamos, entre Zizi e Antonieta, este elo ao longo da vida foi feito por dor, ódio, acúmulos de infelicidade. Deste conflito das personagens, surge o jogo de opressor versus oprimido, por vezes, este jogo se inverte, mostrando que nenhuma das duas mulheres são flores que se cheirem. Alfinetam-se o tempo todo, se apoiando nas fraquejas ou detenção do poder, para ferir e machucar.

Este longa foi rodado em película Super 16mm e finalizado em digital, com locações na cidade de Curitiba, estado do Paraná. O trabalho de adaptação do roteiro começou em setembro de 2009 e para que o filme pudesse ser rodado em apenas oito dias, em dezembro do mesmo ano, entre setembro e novembro houve um trabalho de preparação minucioso, com intensa dedicação por parte da equipe de direção, produção e das atrizes.

Como o filme foi produzido no contexto do cinema independente⁸³, já que optou-se por não inscrevê-lo em leis de

⁸³ O conceito de Cinema Independente advindo da produção do Cinema Brasileiro realizada nos anos de 1950 - que tem entre os precursores o cineasta Nelson Pereira dos Santos - refere-se a produção de cinema realizada em oposição aos padrões econômicos e estéticos dos estúdios de cinema - espelhados nos moldes das *majors* hollywoodianas -, a exemplo da Atlântida, no Rio de Janeiro, conhecida pelas chanchadas, e da Vera Cruz, de São Paulo, que, com a pretensão de ser a Hollywood brasileira, propiciava investimentos vultosos em elenco, técnicos e equipamentos. Em termos estéticos, o Cinema Independente se distinguia das produções dos estúdios, pois, enquanto para aquele o conteúdo fílmico era essencialmente voltado à crítica social, para este, havia o predomínio de temáticas voltadas ao entretenimento e a grandes bilheteiras.

No entanto, o conceito de Cinema Independente também pode ser entendido pelo tipo de produção de cinema realizado por produtora independente que pode utilizar de mecanismos fiscais de fomento a tal produção, conforme especificação dada a este termo pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE, que define por meio da Instrução Normativa - IN nº 91, de 01 de dezembro de 2010, o que caracteriza produtora independente:

<http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-91-de-01-de-dezembro-de-2010>

incentivo à cultura, além da decisão de que esta obra seria rodada em película – o que encarece a produção –, houve a necessidade de mais de três anos para a sua finalização. Em geral, este é o tempo de produção de filmes que utilizam leis de incentivo, pois, o tempo necessário para a finalização de imagem e som ultrapassa questões financeiras e de agenda de serviços de laboratório, de montagem, de desenho de som e de composição da trilha musical.

Produzido pela Tigre Filmes, do Paraná, em parceria com a Acesso Produções Artísticas, do Rio de Janeiro, com produção executiva de Talício Sirino, com coprodução de Celso Kava, Marcelo Prosdócimo e Randal Dacome, em 2012, foi lançado e depois de participações em mostras e festivais de cinema, no final de 2014, o filme começou a ser distribuído para TV pela Elo Company⁸⁴, de São Paulo, que licenciou os direitos para AMC Networks – Latam para exibição, a partir de 2015, nos seguintes países: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Curaçao, República Dominicana, Equador, EL Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Uruguai, Caribbean Basin, Puerto Rico, Venezuela, Guinéa Bissau, Angola, Aruba, Bahamas, Banaire, Cuba, St. Marteen, Swan Island, Trinidad&Tobago. Em 2016, o filme também foi licenciado para exibição pela A&E e pela Sundance Channel, Brasil.

O licenciamento para exibição em mais de vinte países da América Latina é surpreendente, principalmente, porque este filme foge dos padrões estéticos do cinema de entretenimento, no qual impera narrativas com ritmos acelerados, diversas locações, predominante no atual contexto de exibição, seja no circuito convencional de cinema, seja em redes de TV abertas ou fechadas. Este alcance mostra que canais de TV nos quais predominam a

84 A Elo Company disponibilizou o trailer:
<https://www.youtube.com/watch?v=leLKhpHsDMw>

exibição do cinema comercial⁸⁵ abrem espaço para o cinema autoral, voltado ao espectador interessado em narrativas com teor artístico-cultural, a exemplo deste filme que se constitui em um diálogo de tempos, de histórias, de vidas, de questões sociais que o texto teatral do Milson Henriques trouxe à tona, pelas quais o Jackson Antunes se encantou e conseguiu transpor este encanto para toda equipe e para todos aqueles que de alguma forma contribuíram para realizá-lo.

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Tradução de Ana Moura. Lisboa: Horizonte de Cinema, 1992.

HENRIQUES, Milson. **A tímida luz de vela das últimas esperanças**. Vitória (ES): Gráfica A1, 1999.

FILMOGRAFIA

A TÍMIDA LUZ DE VELA DAS ÚLTIMAS ESPERANÇAS. **Direção:** Jackson Antunes. **Codireção:** Salete Machado. **Roteiro Adaptado:** Jackson Antunes, Salete Machado. **Elenco:** Cristiana Britto, Lúcia Talabi. **Produção:** Jackson Antunes, Cristiana Britto, Talicio Sirino, Salete Machado. **Coprodução:** Randal Dacome, Marcelo Prosdócimo, Celso Kava. **Produção Executiva:** Talicio Sirino. **Direção de Fotografia:** Celso Kava. **Direção de Fotografia Assistente:** Bruno Zotto. **Direção de Produção:**

85 Entende-se por Cinema Comercial aquele vinculado às superproduções hollywoodianas, ao cinema de estúdio, às produções com recursos financeiros que dão conta do tripé: produção, distribuição e exibição; geralmente voltado às demandas da indústria do entretenimento, do *business*.

Antonio Martendal. **Direção de Arte:** Guilherme Sant'Ana. **Produção de Figurino:** Tania Maria dos Santos. **Montagem:** Pedro Merege. **Desenho de Som:** Fernando Lobo. **Trilha Sonora:** Jackson Antunes, Xenon Pinheiro. **Som Direto:** Roberto Carlos de Oliveira. **Produzido por:** Tigre Filmes e Acesso Produções. **Distribuído por:** Elo Company. Paraná, 2012.

SEÇÃO QUATRO - RETROSPECTIVA DO CINEMA
BRASILEIRO



10 - UMA VIAGEM PELO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XX

Salete Machado Sirino

Para que servem as viagens? Acredito que elas produzem uma leitura extraordinária dos locais por onde excursionamos. Com esse mesmo pensamento viajo pelo Cinema Brasileiro do século XX. Uma viagem bibliográfica. Busco nessa caminhada uma retrospectiva histórica do cinema produzido no Brasil, seus principais movimentos: cinema indústria, cinema independente, cinema novo, cinema marginal e o cinema da retomada.

Não há como fazer essa viagem sem constatar o óbvio, com relação ao tripé produção-distribuição-exibição. Esse tripé é construído por ciclos de inúmeras produções e de boas bilheterias, assim como de declínio: fenômeno que ocorre pela primeira vez na Bela Época do cinema nacional – década de 1910 –, já como resultado da hegemonia do cinema hollywoodiano nas salas brasileiras.

Dos filmes de 1900, aos filmes da década de 1920

O surgimento do cinematógrafo aconteceu em 1895. Cerca de dois anos após sua invenção o cinematógrafo já estava no Brasil. Cineastas brasileiros começaram a produzir filmes na mesma época em que países como a França, Inglaterra, Estados Unidos e Rússia iniciaram essa atividade. Os primeiros produtores de cinema no Brasil, como no Rio de Janeiro e em São Paulo, são exibidores empolgados com a máquina dos irmãos Lumière, que partem para a produção de filmes e criam as primeiras salas de exibição.

A primeira filmagem de que se tem notícia, em São Paulo, foi realizada por Afonso Segredo em 20 de setembro de 1899. Sendo convidado pelo irmão Gaetano (então presidente da Società de Beneficenza no Rio de Janeiro), para a celebração dos *oriundi* paulistas na data da unificação da Itália (MOURA86, 1987, p. 20).

A filmagem do referido evento mostrou a recepção da delegação carioca com um foguetório na Estação do Norte e uma visita ao túmulo do líder socialista Polinice Mattei – que havia sido assassinado no ano anterior. As corridas no velódromo para homenagear os visitantes, entre outros eventos, são exibidas no Salão Paris, do Rio de Janeiro.

Um sucesso de público foi o documentário *Rocca, Carletto e Pegatto na casa de detenção*, produzido em 1906, pela Empresa Paschoal Segredo, com a temática de um crime ocorrido em outubro daquele ano, no Rio de Janeiro. Com a boa recepção surgiu o interesse pela realização de uma segunda versão, ainda em 1906: *Os Estranguladores*, produzida pela Photo-Cinematographia Brasileira, dirigida por José Labanca e filmada por Antônio Leal, fotógrafo português.

Esse filme é considerado o primeiro sucesso do cinema brasileiro. Mas, por conta de sua temática – violência – teve problemas com a censura. A polêmica serviu para formar filas e mais filas para assistir ao filme.

Já se sugere um primeiro domínio da narrativa cinematográfica, fortemente apoiada no esquema emprestado da reportagem jornalística (linear e com chaves

⁸⁶ In: RAMOS, Fernão (org). *A história do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Art, 1987.

de impacto), que permite que a ilusão da realidade das imagens animadas se confirme na imposição dramática. [...] Oitocentas exibições em dois meses é uma primeira marca de público do cinema brasileiro e serviria de confirmação para as expectativas dos empresários: um negócio apetitoso. (MOURA87, 1987, p. 33).

Para Moura, o filme *Os Estranguladores* trabalha com um tema já conhecido pelos espectadores. Dá forma às suas fantasias ao validar suas expectativas morais, enquanto propõe uma adesão imediata ao filme, no sentido de possibilitar uma viagem intensa e segura. O sucesso de público, além da polêmica gerada pela censura, foi garantido pelo fator emocional.

Outra produção importante do fotógrafo Antônio Leal foi a adaptação de *O Guarani*, de José de Alencar, sob o nome *Os Guaranis*. Filmado em 1908, teve como locações o Circo Spinelli. Esse filme é considerado a primeira adaptação de um romance literário nacional.

Percebe-se assim que os primeiros sucessos do cinema brasileiro são de filmes que se valem de matérias jornalísticas de grande repercussão e obras literárias já bem conhecidas.

No estado do Paraná, destaca-se Annibal Rocha Requião, que filma o desfile militar de 15 de novembro no ano de 1907. No mês de junho de 1908, é inaugurada a segunda sala de cinema em Curitiba, com o nome de Smart Cinema, exibindo diversos filmes nacionais, especialmente os produzidos no Rio de Janeiro, que despertavam a curiosidade do povo. Como cineasta, Annibal Requião realizou 18 filmes de festas oficiais e reuniões da sociedade, no ano de 1909, com locações na capital paranaense e no interior do Estado.

⁸⁷ In: RAMOS, Fernão (org). *A história do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Art, 1987.

Seus trabalhos foram reconhecidos pela imprensa local. *Da Serrinha aos Primeiros Saltos do Iguazu* é o filme mais longo de Requião. Seus filmes, além de exibidos no Estado do Paraná, são projetados com êxito nas salas de cinema Odeon e Pathé, no Rio de Janeiro.

A produção de cinema na Bahia, entre os anos de 1909 e 1912, tem como destaque Diomedes Gramacho e José Dias da Costa. Documentaristas que se associaram ao exibidor Rume Pinheiro Guimarães.

À época, as temáticas que envolviam a criminalidade eram mostradas em filmes do gênero policial, que contavam com a simpatia do público urbano. Aproveitando-se desse gosto popular os produtores da época reproduzem no cinema fatos da violência urbana, entre eles *A mala sinistra*, *O crime da mala*, ambos de 1908, que trazem como tema o assassinato do comerciante paulista Elias Faraht.

A temática da violência urbana também é representada nos filmes do gênero *gangster*, surgido nos Estados Unidos na década de 1930, oriundo de problemas sociais provocados pela Lei Seca e a crise mundial de 1929. Com evidência em imigrantes italianos, o gênero *gangster* vai ser reproduzido no cinema por meio de figuras como *Al Capone*, *O poderoso chefão*, entre outros.

O gênero dos filmes cantantes surgiu em seguida. Musicais filmados, em sua maioria, a partir de peças teatrais já montadas. José Labanca e Antônio Leal começam a produzir no Brasil filmes chamados de canções ilustradas. Durante a exibição dos filmes mudos sobre musicais, por detrás das telas músicos tocavam e cantavam, simultaneamente. Destacam-se como realizadores desse gênero, Benjamim de Oliveira, Cândido Neves e Eduardo Neves.

Desse gênero, o primeiro sucesso de público foi realizado em 1909, por Labanca e Leal, uma versão de *A viúva alegre*. No mesmo ano, esse filme também foi produzido no Rio de Janeiro, por Cristóvão Auler, com a direção do Maestro Costa Jr., conquistando a marca de mais de trezentas exibições. Com o filme cantante *Paz e*

amor, Cristóvão Auler alcança quase mil exibições, um sucesso estrondoso do cinema brasileiro no período.

Nessa época, tornam-se preferência nacional os filmes melodramáticos, que exploram a emoção ao provocar lágrimas e questionar a moral, com temáticas patriotas, históricas ou religiosas. Com destaque para os filmes sobre a vida dos santos e da Paixão de Cristo, cujo sucesso era garantido junto à audiência.

O público gostava das produções cinematográficas brasileiras, contudo o sucesso desses pioneiros do cinema nacional encontrou seu primeiro momento de declínio com a fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira, em 29 de junho de 1911. Formada com a associação de industriais e banqueiros ligados ao capital estrangeiro e gerenciada por Francisco Serrador, a Companhia comprou salas de exibição em todo território nacional e investiu na divulgação e exibição de filmes estrangeiros. A produção do cinema nacional foi deixada de lado.

Os primórdios da Bela Época do cinema brasileiro datam de 1912 e são oriundos das transformações ocorridas no mundo europeu, como a revolução industrial, a hegemonia burguesa e as mudanças tecnológicas que transformaram a sociedade no início do século XX.

Na Bela Época, cerca de cem filmes nacionais eram produzidos anualmente. Contudo, seu número foi diminuindo em virtude da perda de espaço para o cinema nacional – salas de cinema –, em favor do cinema estrangeiro, fortemente divulgado por meio de matérias pagas na imprensa.

Mesmo enfrentando dificuldades de mercado, o cinema brasileiro continua produzindo filmes a partir de obras literárias. Em parceria com o cineasta pioneiro Antonio Campos, Vittorio Capellaro filma *Inocência*, em 1915, a partir do romance de Alfredo Taunay, e *O Guarani*, em 1916, baseado na obra de José de Alencar. Em 1917, Vittorio Capellaro produz *O Cruzeiro do Sul*, inspirado

no romance *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo. Em 1920, Miguel Milano filma *Os Faroleiros*, a partir do conto de Monteiro Lobato.

O Guarani, de José de Alencar inspira inúmeras produções de cinema. A começar por Antônio Leal em 1908, Benetti em 1912, pelo italiano Vittorio Capellaro em 1916 – *O Guarani* de Capellaro foi distribuído pela Paramount. Em 1926, Capellaro filma uma segunda versão de *O Guarani*.

Em 1916, Antônio Leal volta a atividade cinematográfica e realiza alguns filmes, entre eles, *Lucíola*, a partir do romance urbano de José de Alencar. Filme que consegue, pela qualidade de produção e temática, fazer sucesso junto ao público, mesmo com as dificuldades de distribuição.

Luiz de Barros, visando dar maior ênfase a suas obras, busca na Literatura Brasileira, argumentos para seus filmes. O autor literário mais filmado na época é José de Alencar. Luiz de Barros adaptou para o cinema *Iracema e Ubirajara*, em 1919, além do inacabado *Viúvinha*, em 1916. Filma também adaptações teatrais nos anos de 1926 e 1930, realizando até alguns filmes pornôds.

Em São Paulo, entre o declínio da produção de cinema ocorrido no início da década de 1910, até o início da década de 1930 – primeiros filmes sonoros –, alguns cineastas se destacam, dentre eles, os imigrantes Paulo Aliano, Vittorio Capellaro e os irmãos Lambertini, que filmaram em 1917, *O Grito do Ipiranga*, *A Retirada de Laguna*, sobre a Guerra do Paraguai, a partir da obra literária de Alfredo D'Escagnolle de Taunay, deixando uma obra importantíssima para o cinema brasileiro.

Guelfo Andalò iniciou sua atividade com o filme *Dioguinho*, que trata da vida de um famoso bandido paulista, gênero de filme que tinha aceitação junto ao público. Seu filme *Pátria brasileira*, teve a participação de Olavo Bilac, que escreveu os letreiros e fez a direção de algumas cenas, que seriam elogiadas pela crítica, abrindo caminho para que o poema *O caçador de esmeraldas* – sobre os bandeirantes –, fosse adaptado para o cinema.

Em Minas Gerais, Francisco de Almeida Fleming produziu em 1922 seu primeiro longa-metragem inconcluso, *In Hoc Signo Vinces*, de temática religiosa. Porém, seu primeiro sucesso é o longa-metragem *Paulo e Virgínia*, a partir do livro de Bernardin de Saint-Pierre. Além do sucesso alcançado em Pouso Alegre, Minas Gerais, o filme é exibido por mais de sete dias consecutivos no Cine Parisiense, do Rio de Janeiro, sendo explorado comercialmente por cerca de cinco anos. Em 1924, Fleming roda seu terceiro filme longa-metragem: *O Vale dos Martírios*.

Em Minas Gerais, entre os abnegados realizadores de cinema, destaca-se Humberto Duarte Mauro, nascido em 1897, na cidade de Volta Grande. Em 1910, Humberto Mauro se muda para a cidade vizinha de Cataguases, que será palco da realização de vários filmes, colocando a cidade do interior de Minas Gerais no circuito da produção do cinema nacional.

Na Primavera da Vida, de 1926, é o primeiro filme de Humberto Mauro, bem recebido pelo público de Cataguases, porém, bastante criticado com relação à construção de suas imagens. Em 1927, Mauro roda seu segundo filme, *Tesouro Perdido* – nos moldes do gênero *western* norte-americano. Preocupado com a linguagem cinematográfica, ele estudou os conceitos desenvolvidos por D. W. Griffith, conduzindo o cinema brasileiro a produções mais elaboradas. Aclamado pela crítica em razão desse filme, Humberto Mauro recebe da Cinearte o prêmio Medalhão, pelo melhor filme brasileiro de 1927.

Em 1928, Humberto Mauro filma *Brasa Dormida*, dando continuidade ao avanço na construção da linguagem fílmica, enquanto desperta o interesse da Universal Pictures em sua distribuição. Em seu quarto e último filme da fase “Cataguases”, *Sangue mineiro*, de 1929, Mauro mostra toda sua evolução técnica e artística.

No Rio de Janeiro, um momento importante para a produção cinematográfica nacional vem com a fundação da Veritas

Film, de Irineu Marinho, fundador do jornal O Globo. A nova organização investe na produção audiovisual e produz filmes do gênero policial, entre eles *A Quadrilha do Esqueleto*, *Rosa que Desfolha*, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, todos rodados em 1917. Porém, a Veritas Film logo encerra suas atividades, pela dificuldade de colocar seus produtos no mercado, pois as distribuidoras norte-americanas não davam espaço ao cinema brasileiro.

Ainda nessa época, outras cidades brasileiras também fomentam a produção cinematográfica, como Campinas, Curitiba e Porto Alegre, com bons resultados locais e, posteriormente, nos principais centros exibidores, como São Paulo e Rio de Janeiro. O relativo sucesso se deveu à distribuição diferenciada – conhecida hoje como distribuição independente.

Dentre as várias produções se destacam: em Campinas, *João da Matta* (1923), de Amilar Alves. Em Porto Alegre, *Castigo do Orgulho* (1927), de Abelim. Em Curitiba, os documentários sobre as *Cataratas do Iguçu* e o *Pico do Marumbi*, de João Batista Groff, por volta de 1925.

O cinema das décadas de 1930 a 1950: a intervenção do Estado e a participação das produtoras Atlântida e Vera Cruz

A partir da Revolução de 1930, o Estado passou a intervir na produção cinematográfica brasileira. O então Presidente da República, Getúlio Vargas, defensor da indústria nacional, cria o Ministério da Indústria e Comércio, que prevê uma industrialização do cinema produzido no país. Essa década é marcada pelo interesse em criar um cinema brasileiro de padrão internacional, para isso, adota-se o modelo consagrado por Hollywood.

A intenção é mostrar temáticas que possibilitem a exploração de belos cenários, de mostrar o Brasil para o mundo. Um exemplo deste cinema é *Barro Humano*, dirigido por Adhemar Gonzaga, que também é o responsável pela instalação dos estúdios de

cinema Cinédia e pela contratação do mineiro – já famoso – Humberto Mauro.

Em 1930, João Batista Groff realiza *Pátria Redimida*, documentário sobre a Revolução de 1930, filme distribuído pelo próprio Groff – considerado o precursor do tripé produção/distribuição/exibição de cinema no estado do Paraná.

Nesse período, o número de filmes volta a aumentar. Alguns deles chegando a fazer grande sucesso, como *Limite* e *Favela dos meus Amores*, ambos de 1935. Em 1937 surge *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro.

Na década de 1940, o cinema brasileiro ganha outro impulso. Desta vez, pela inauguração da Fundação Atlântida, idealizada por Moacyr Fenelon, que envolve a associação dos irmãos Paulo e José Carlos Burle e do dono do Jornal do Brasil, o conde Pereira Carneiro. Por ocasião da referida implantação é publicado um manifesto no Diário Oficial, conclamando a participação de todos para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

O manifesto salientava, em tom indistigavelmente ufanista, a intenção do grupo de contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, equacionando uma vez mais (como em Cinearte) o desenvolvimento do cinema como sinônimo do progresso do país e conclamando, inclusive a participação de todos. (VIEIRA, 1987, p.154).

O primeiro filme da Atlântida foi *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, sobre a vida de Grande Otelo, que abre caminho para temáticas sociais, além das carnavalescas. Ainda em 1943, sob direção de Moacyr Fenelon, a Atlântida produz *É proibido sonhar*. Em 1944, *Gente honesta* traz Oscarito no elenco.

A produção do cinema nacional, desse período, resulta em muitos filmes e o ingresso de grande número de pessoas nas diversas

modalidades do cinema, como atores, diretores, roteiristas, técnicos etc. Além da qualidade e da quantidade da produção desta época outro fator importante foi a reserva de mercado para o cinema brasileiro.

Após o autoritarismo do Estado Novo (1937-1945), o Presidente Eurico Gaspar Dutra assume o poder no período de 1945-1950, mantendo o interesse pelo cinema demonstrado por Getúlio Vargas, ao assinar, em 24 de janeiro de 1946, o decreto nº 20.493, que regulava a reserva de mercado. O artigo de número 25 determinava que os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais de entrecho e de longa metragem, declarados de boa qualidade pelo SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas), do Departamento Federal de Segurança Pública. (VIEIRA88, 1987, p.159).

Com essa medida, apesar de tímida, houve fortalecimento do tripé produção-distribuição-exibição, despertando o interesse de exibidores pela produção do cinema nacional. Como foi o caso do grupo Luís Severiano Ribeiro Jr. – que atualmente ainda mantém uma cadeia de salas de cinema em todo país –, que estreou na indústria cinematográfica. Sua produção atenderia à necessidade de suas salas em cumprir a pequena cota, com bom retorno comercial.

Na década de 1950, a Atlântida lança mais um diretor de sucesso, Watson Macedo, que é premiado pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, como melhor diretor de cinema, pelo filme *A Sombra da Outra* (1950), adaptação do romance *Elza e Helena*, de Gastão Cruls.

⁸⁸ In: RAMOS, Fernão (org). *A história do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Art, 1987.

Macedo também dirigiu para a Atlântida os musicais *Aviso aos Navegantes*, de 1950 e *Aí vem o Barão*, de 1951. Foram filmes que deram maior fama à dupla Oscarito e Grande Otelo, que já vinha fazendo sucesso desde 1944 e que se firma de vez como campeã de bilheteria do cinema brasileiro até 1954.

Em São Paulo, o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz se deve ao interesse intelectual e financeiro paulista, cuja intenção era oferecer melhores condições de distribuição do cinema nacional. De nada adiantaria investimentos em estúdios, equipamentos, pessoal, se os filmes não tivessem garantia de mercado.

Os jornais do início de novembro de 1949 são entusiastas em comentar a criação da nova companhia cinematográfica. Algumas das principais manchetes da Folha da Noite, Folha da Tarde, O Dia, Diário de São Paulo, Jornal de Notícias e A Gazeta ilustram essa animação: 'Industriais Paulistas Organizam Uma Companhia Cinematográfica', 'Em São Bernardo (...) A Técnica Mais Moderna a Serviço do Cinema Nacional', '7 Milhões e Meio O Capital Inicial da Vera Cruz', 'Tremos Ter Afinal Autêntico Cinema no Brasil'. (CATANI89, 1987, p. 203-204).

A imprensa da época divulga de forma entusiasmada a criação da Vera Cruz e a considera como uma nascente potência para o cinema, com o lema “produção brasileira de padrão internacional”. Em sua fase áurea, de 1949 a 1954, produziu dezoito filmes longametragem, um documentário de longa-metragem e dois de curtametragem. Dessa produção se destacam, pelo sucesso de público, o filme *Sai da Frente*, de 1952, e *Nadando em Dinheiro*, de 1953 – o

⁸⁹ In: RAMOS, Fernão (org). *A história do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Art, 1987.

primeiro filme do cinema brasileiro a ser lançado simultaneamente em trinta e seis cidades no Estado de São Paulo. Pouco mais de um mês após o seu lançamento no Estado paulista, estreia em mais vinte e seis cinemas no Rio de Janeiro.

Um fato importante para a atuação da marca Vera Cruz no exterior foi a troca da distribuidora dos filmes. A partir de meados de 1952 passa da Universal para a Columbia Pictures que, além de promover a distribuição dos filmes produzidos pela Vera Cruz nos cinemas nacionais, passa a distribuí-los também no exterior.

Outro filme de grande sucesso foi *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto. Somente na capital de São Paulo foi assistido por mais de 600 mil espectadores, chegando à marca de 800 mil espectadores em território nacional – recorde de público para a época. *O Cangaceiro* ainda estava no circuito exibidor brasileiro, quando foi indicado para representar o Brasil no VI Festival de Cannes de 1953, recebendo o primeiro prêmio internacional para filmes de aventura, com Menção Especial para a Música. Outro filme brasileiro premiado foi *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne, que recebeu o Leão de Bronze no Festival de Veneza

Com sua jornada de sucessos a Vera Cruz assina em 1953 um contrato internacional de coprodução com a *Robert Stillman Productions*, de Hollywood, para a realização de nove filmes coloridos. Criou-se uma parceria que preservava as características culturais de nosso país, desenvolvendo roteiros a partir de temas nacionais, além da manutenção da mão-de-obra de técnicos e autores brasileiros. Com o intuito de conquistar o mercado internacional, os filmes eram falados em português e inglês, com dublagens para línguas de outros países onde fossem exibidos.

O sucesso da Vera Cruz declina por motivos ligados a fatores administrativos e econômicos – orçamentos e salários muito elevados, altos custos para a manutenção de estúdios, falta de incentivos governamentais para a distribuição do filme brasileiro que concorria de forma desigual com os filmes estrangeiros, entre outros

fatores. Entretanto, a parceria com a Columbia Pictures foi determinante neste declínio da Vera Cruz, pois, embora *O Cangaceiro* (1953) tenha tido um grande faturamento no mercado interno brasileiro, rendeu à companhia Vera Cruz um valor inferior aos custos do filme. A atuação da Columbia Pictures, contribuiu para o grande resultado de bilheteria deste filme no mercado exterior, entretanto, o resultado financeiro obtido em outros países não se converteu em lucros para a companhia, uma vez que retornou, integralmente, para a distribuidora norte-americana. A falência da Vera Cruz concretizou-se em 1954 – *O Cangaceiro* (1953), seu o maior sucesso cinematográfico, convertendo-se em prejuízo, acelerou a ruína da Vera Cruz.

Por outro lado, ainda na década de 1950, surgem outras companhias, como a Brasil Filmes, Companhia Cinematográfica Maristela e a Multifilmes S/A, dando continuidade às produções de cinema no Estado de São Paulo, embora também vieram a encerrar suas atividades, como a Vera Cruz.

Já nessa época, o Brasil apresentava seus produtores independentes – são considerados independentes os produtores que fazem um cinema fora dos padrões estéticos e econômicos vigentes. Em São Paulo, o movimento do cinema independente, caracterizado pela oposição ao cinema industrial, desenvolveu-se ainda no início da década de 1950, concentrado no Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), realizado nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

No rastro da falência da produção industrial paulista, que propunha uma estética baseada no filme estrangeiro, primando pela qualidade e perfeição, com uma produção de padrões universais, os chamados independentes começaram a discutir os problemas do cinema nacional, dentre esses a questão do mercado para o filme brasileiro.

Nessa época os cineastas independentes denunciavam a hegemonia do produto estrangeiro, especialmente o norte-americano. De nada adiantaria se falar em indústria cinematográfica se não se

resolvesse a questão por meio de leis e mecanismos que dessem conta de reservar cota de tela para o filme brasileiro.

Nelson Pereira dos Santos é um cineasta que se dedicou por décadas às questões do cinema brasileiro. Seu filme *Rio, 40 Graus*, de 1955, cuja temática humanística representa a camada mais pobre da população, foi realizado praticamente sem recurso, com equipe e equipamentos reduzidos. Não havia nenhuma garantia de distribuição. Os profissionais envolvidos na produção aceitaram receber seus honorários através de percentual de bilheteria, caso houvesse exibição do filme – correram o risco.

No início do ano de 1957, Nelson começa a rodar seu segundo longa, *Rio, Zona Norte*, que traz no roteiro as desventuras do músico Grande Otelo. No mesmo ano, ele produz em São Paulo, sob a direção de Roberto Santos, *O Grande Momento*.

Outro destaque do cinema independente é o famoso Amácio Mazzaropi, que antes de ser cineasta conquista popularidade no teatro e no rádio, chamando a atenção da Vera Cruz, que o convida para participar de três filmes: *Sai da Frente* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1953) e *Candinho* (1954).

É no cinema independente que Mazzaropi deixará sua maior contribuição. Entre seus filmes de maior sucesso destacam-se *A Carrocinha* (1955), *Chofêr de Praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959), adaptação do conto *Jeca Tatuzinho*, de Monteiro Lobato. Mazzaropi produziu seus filmes até o final da década de 1970, tendo dedicado cerca de 30 anos ao cinema nacional.

O grande sucesso de Mazzaropi não foi de crítica, mas de público. Hoje, ele é visto como o grande exemplo para o tripé produção-distribuição-exibição. Seus filmes de entretenimento tinham aceitação popular. Soube criar um sistema independente de distribuição e exibição que deu certo. Investiu em suas produções e na criação de uma distribuidora exclusiva para a oferta de seus filmes no circuito exibidor.

Décadas de 1960 a 1980: cinema novo, cinema independente, cinema industrial e cinema marginal

Um dos mais famosos movimentos cinematográficos brasileiro foi o Cinema Novo, surgido na década de 1960. Nesse movimento, Nelson Pereira dos Santos vai ser o grande realizador, cuja participação nos Congressos de Cinema tem início entre 1952 e 1953.

A tese apresentada por Nelson Pereira dos Santos, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em abril de 1952, intitulada O Problema do conteúdo no cinema brasileiro, é exemplar do quadro ideológico da época. Aponta em direção às transformações que, no decorrer dos anos iriam gerar o discurso característico dos cineastas surgidos no final da década. O texto inicia propondo analisar ‘os empecilhos e dificuldades de nosso cinema que se verificam no plano econômico-financeiro’, de maneira a tornar possível a superação de nossa ‘situação de dependência’, através de uma maior produção para o mercado interno. (RAMOS, 1987, p. 303).

A preocupação com o conteúdo dos filmes, demonstrada pelos primeiros cineastas independentes⁹⁰ brasileiros, que criam o

⁹⁰ Entende-se, aqui, por Cinema Independente aquele que, em termos conceituais, situa-se no contexto do Cinema de Autor. Entretanto, também pode ser entendido pelo tipo de produção de cinema realizado por produtora independente que pode utilizar de mecanismos fiscais de fomento a tal produção, conforme especificação dada a este termo pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, que define por meio da Instrução Normativa – IN nº 91, de 01 de dezembro de 2010, o que caracteriza produtora independente.

movimento do Cinema Novo na década de 1960, pode ser vista pelas obras desses abnegados pioneiros, cujas temáticas são voltadas para a discussão do lado humano e subjetivo das pessoas, especialmente, do brasileiro marginalizado.

Nelson Pereira dos Santos, nos filmes *Río 40 Graus* (1955) e *Río, Zona Norte* (1957), anuncia a existência de um povo marginalizado, seus gostos culturais pelo samba, futebol, mostrando o malandro carioca, seus anseios, suas desilusões.

Entre os pioneiros do Cinema Novo, encontram-se nomes e filmes como: Paulo Saraceni, *Arraial do Cabo* (1960). Carlos “Cacá” Diegues, *Escola de Samba Alegria de Viver*, um episódio de *Cinco Vezes Favela* (1962). Joaquim Pedro Andrade, *Macunaíma* (1969). Luís Paulinho dos Santos, *Rampa* (1956). Marcos Faria, *O maquinista* (1958). Roberto Santos, *O Grande Momento* (1958). Roberto Pires, *Redenção* (1959). Trigueirinho Neto, *Bahia de Todos os Santos* (1959). Walter Hugo Khouri, *Na Garganta do Diabo* (1959) – filme premiado como melhor roteiro no Festival de Mar del Plata, na Argentina, em março de 1960. Ruy Guerra, *Os Cafajestes* (1961). Anselmo Duarte, *O Pagador de Promessas* (1962).

Muitas outras produções têm importância na consolidação deste momento histórico da produção do cinema brasileiro. Filmes que evidenciam na prática o discurso do Cinema Novo quanto à forma de produção e de linguagem.

O filme *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, recebeu o prêmio Palma de Ouro do Festival de Cannes. Foi o primeiro filme brasileiro a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Anselmo Duarte, conhecido como ator – galã da Atlântida e da Vera Cruz –, dirige este filme que irá levar a cinematografia brasileira ao reconhecimento nacional e internacional. Nos festivais mundiais que *O Pagador de Promessas* participou teve como concorrentes expoentes da *Nouvelle-Vague* francesa e do *Neo-Realismo* italiano, como Visconti, Antonioni, entre outros.

No Festival de Cannes, de 1964, comemorou-se o advento do cinema brasileiro, com a exibição de filmes dos principais representantes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra. Em reconhecimento à originalidade e força do Cinema Novo brasileiro, em 2004, o Festival de Cannes comemorou os 40 anos do nascimento daquele movimento. Nessa homenagem foi exibido *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte.

Com relação aos comentários em torno da premiação de *O Pagador de Promessas*, Glauber Rocha (1963) enfatiza que Anselmo Duarte realizou este filme para o festival, com a certeza de que o sucesso era inevitável. Buscando há um ano uma história, Duarte recusou roteiros como *Três Cabras de Lampião*, de Miguel Tôrres, *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade e *Assunção de Salviano*, de Antônio Callado. Foi quando assistiu a montagem da peça teatral *O Pagador de Promessas*, que Anselmo decidiu pagar a Dias Gomes quinhentos mil cruzeiros pelos direitos autorais.

Dias Gomes, em princípio, relutou, por achar que Anselmo Duarte não fosse capaz de realizar um filme derivado da peça. Glauber Rocha (1963) comenta que desta opinião também compartilhou Flávio Rangel, que seria convidado para assistência de direção. Não acreditavam que o ator Anselmo Duarte, diretor de chanchada, fosse capaz de produzir um filme dramático.

Duarte, inegavelmente, tem a força do grande espetáculo: é um Lima Barreto passado a limpo; o Lima Barreto que o “*copy-desk*” da vivência na Europa e da vida aventureira re-escreveu, eliminado os adjetivos e as pretensões filosóficas. Mas prefiro comparar o Anselmo Duarte de ‘Pagador de Promessas’ ao velho David Walter Griffith, na dualidade de ‘O Nascimento de Uma nação’ e ‘Intolerância’.

A grandeza do espetáculo de Griffith estava acima da ideológica: aliás é bem possível dizer que suas ideias nasciam misturadas e subordinadas às possibilidades da 'mise-en-scène'. Vale a pena dizer que, sendo reacionário no primeiro filme e progressista no segundo, Griffith é um grande cineasta em ambos. Tem o dom do espetáculo: eis, no cinema, uma qualidade. (ROCHA, 1963, p. 134).

Glauber Rocha considera o filme de Anselmo Duarte um espetáculo e, ao compará-lo a Griffith – que é considerado o pai da decupagem clássica do cinema –, pressupõe que Anselmo Duarte soube usar os recursos cinematográficos para a construção de seu filme.

Quanto a filmografia de Roberto Farias, Glauber Rocha (1963) diz que o fato de ter se revelado um diretor em filmes de assaltos e crimes, que toma sempre o partido do fora da lei contra a polícia brasileira, Farias é o maior artesão do cinema brasileiro, pois além de ter vindo da chanchada e de suas experiências com diretores renomados, nasceu praticamente dentro de um estúdio, entendendo tudo sobre a técnica do cinema. De acordo com Glauber Rocha (1963), Roberto Farias⁹¹ é o diretor que mais consegue se comunicar com o espectador, pois suas narrativas pensam no público ainda no momento da produção do filme.

Roberto Farias assumiria um posto de primeira com “O Assalto ao Trem Pagador”, relato sintético e agudo de um grande acontecimento na crônica policial. Foi

⁹¹ Ressalte-se a importante participação de Roberto Farias na Embrafilme, inclusive como presidente daquela instituição.

decisivo seu encontro com o repórter-fotógrafo Luiz Carlos Barreto. [...] Roberto Faria é um diretor. Tem senso do ritmo mecânico, enfrenta o espectador sem retórica, narra com simplicidade e segurança. É quem melhor comunica entre os diretores brasileiros. Mas contraditoriamente, fica preso em seu próprio esquema. Faturando de ponta a ponta um filme, Roberto Faria não cria uma expressão pessoal. Confia na câmera, faz um filme em função da câmera. Não arrisca, vai no certo. (ROCHA, 1963, p. 111).

Glauber Rocha é um dos ícones do Cinema Novo. Respeitado por sua obra e por sua história na luta por um cinema nacional. Acredita que filmar fora dos padrões do cinema industrial é trabalhar com a verdade e a realidade como formas de expressão. Entre seus filmes, destacam-se os curtas-metragens: *O pátio* (1957-1959). *Cruz na praça* (1959). Entre seus longas-metragens, *Barravento* (1961), premiado no Festival Karlovy Vary, na Tchecoslováquia. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*⁹² (1963). *Terra em Transe* (1967), além de tantos outros filmes que projetaram o nome do Cinema Novo dentro e fora do Brasil.

Barravento é, a nosso ver, uma manifestação característica, apesar de bem elaborada e

⁹² O Dicionário de Filmes Brasileiros de Antônio Leão da Silva Neto, refere-se a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha como “livre adaptação de *O diabo e o bom Deus*, de Sartre”, e José Carlos Avellar em seu livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dedicado à análise do filme, não faz menção a Euclides da Cunha, embora relacione personagens como Antonio Conselheiro, Lampião, Corisco e Dadá. Ivana Bentes afirma que Glauber parte de todo o imaginário euclidiano de *Os Sertões*, onde a violência, a ferocidade, a fome e a revolta são atributos ou condições do homem da terra, mas transforma isso em duelo, *western* politizado.

repleta de sutilezas, do discurso da cultura popular como forma de alienação das condições concretas da realidade, gerada a partir da exploração de classes. No cartaz de divulgação do filme põe-se em destaque o fato de que “o folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, são impedimentos trágicos a uma tomada de consciência”. Glauber declara, na época, que BARRAVENTO é 'um filme contra candomblé, contra misticismos, e [...] contra a permanência de mitos em uma época que exige lucidez, consciência crítica e ação objetiva'. (RAMOS, 1987, p. 330).

Esta referência de Glauber, no cartaz de seu filme *Barravento*, mostra a sua preocupação em relação à alienação do povo em questões religiosas. Evidencia a influência marxista no cinema que produzia e sua pretensão de dialogar com o espectador, utilizando a linguagem cinematográfica

Segundo Glauber, a cultura do oprimido e seus mitos são a fonte da energia que o leva à ação: papel histórico dos povos subjugados se cumpre em conformidade com a tradição, não como negação dela. A questão maior, portanto, não é a superação do mito mas sua reinterpretarão, pela comunidade, em termos dos projetos de libertação. (XAVIER, 2002, p. 149).

Xavier (2002) situa o cinema de Glauber Rocha como um movimento expansivo, articulando os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo, do sertão ao Brasil como um todo, à América Latina e ao Terceiro Mundo. Glauber via o cinema como uma linguagem capaz de mostrar, representar e transformar a cultura do oprimido. Para ele, o cinema deve ser usado como uma

linguagem revolucionária. Em seus filmes o eixo da orientação é o tempo, voltado à libertação do oprimido.

Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo. (XAVIER, 2002 p. 128).

As temáticas dos filmes de Glauber podem ser consideradas universais, pois pela possibilidade dramática o cinema expressa uma visão do enfrentamento de crises. Seus filmes evidenciam o passado e o presente de lutas, dominações e resistência.

Esse momento é muito forte na história do cinema brasileiro e segue por décadas. Surgem outros nomes, porém o movimento cinema-novista, por todas as dificuldades econômicas de produção, distribuição, exibição e problemas políticos, vai aos poucos evanescendo, em termos de continuidade de produção, embora presente por sua influência ideológica na história do cinema brasileiro.

Ozualdo Candeias lança, em 1967, *A Margem*, filme precursor do movimento do Cinema Marginal – vertente que rompe com o modo tradicional de produção do Cinema Novo, tanto em termos estilísticos quanto políticos.

Em 1968, Roberto Sganzerla filma *O Bandido da Luz Vermelha* – considerado como um dos ícones do Cinema Marginal –, rodado na Boca do Lixo, tendo como temática a representação do lixo urbano da sociedade de consumo.

Outro ícone do Cinema Marginal é José Mojica Marins, o famoso Zé do Caixão. Entre seus filmes mais conhecidos estão, *A Meia-Noite Levantei sua Alma* (1963). *O Estranho Mundo do Zé do Caixão* (1967). *Ritual dos Sádicos* (1968). Mojica Marins iniciou no

cinema ainda na década de 1940, com filmes que traziam como tema principal o terror. Na continuidade de sua atividade cinematográfica, parte para a temática dos produtores da Boca do Lixo, da pornochanchada e do sexo explícito, como se evidencia em seus os filmes: *A Mulher que Põe a Pomba no Ar* (1977) e *48 Horas de Sexo Ardente* (1987).

Devido à estética e temática de seus filmes, Mojica Marins teve inúmeros problemas com a censura e com a crítica. Os filmes causam polêmica tanto pela temática, quanto por problemas surgidos durante a produção – como durante alguns filmes, quando artistas e técnicos morreram. Contudo, obteve sucesso, tornando-se uma figura cultuada tanto no Brasil, quanto no exterior, especialmente nos Estados Unidos.

Uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento do 'gênero' (na verdade, um conjunto de filmes como formas de produção apresentadas e temáticas diversas), que ficará rotulado como 'pornochanchada'. Influências de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presentes em filmes paulistas do final da década de 1960, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo é acionado para uma produção que, com poucos recursos, consegue um feliz relacionamento com o grande público. (ORTIZ, 1987, p. 406).

No início desse novo gênero fílmico – pornochanchada – aparecem cineastas como Reginaldo Farias, *Os Paqueras* (1969) e veteranos como Alberto Pieralise, *Memórias de um Gigolô* (1970). São filmes que têm sucesso de bilheteria, como *Toda Nudez Será Castigada* (1972), de Arnaldo Jabor. Com a consolidação desse novo gênero fílmico no mercado exibidor, novos cineastas centralizam sua produção na Boca do Lixo paulista e a demanda do mercado acaba

diferenciando a produção técnica e artística das famosas pornochanchadas.

A diferenciação, portanto, atravessa o cinema erótico desde sua fundação. Um polo mais poderoso, digamos 'erudito', agrega a Cinedistri (A SUPER FÊMEA, direção de Aníbal Massaini, 1973, tem até Lauro César Muniz como elaborador do argumento), a Sincro Filmes de Pedro Rovai e também o renomado Luís Sérgio Person, que estreia no gênero com CASSY JONES, O MAGNÍFICO SEDUTOR (1972). Numa outra ponta concentra-se um grupo de novos, que iniciam trajetória exatamente nesse momento específico do processo cinematográfico brasileiro. (RAMOS, 1987, p. 407).

Muitos filmes do gênero pornochanchada conseguiram a tão almejada conquista de mercado, ultrapassando o número de um milhão de espectadores, mas pela temática abordada era censurado pelo Estado, criticado pelos cinema-novistas que pretendiam uma valorização do humano, e por críticos como Jean-Claude Bernardet.

O Cinema Marginal, especialmente, o realizado por cineastas da Boca do Lixo – Rua do Triunfo, São Paulo – pode ser visto como um modelo de êxito do tripé produção, distribuição e exibição, já que o retorno financeiro de bilheterias fomentava a realização de inúmeros filmes, de diversos gêneros – comédia, drama, policial, pornochanchada, terror etc.

A criação da Embrafilme, em 1969, dá novo impulso ao cinema brasileiro, com um discurso que defendia a valorização do produto nacional, a necessidade de se livrar da colonização cultural, principalmente, da norte-americana.

Articuladas com as transformações mais amplas que o Estado efetuava no campo da cultura, principalmente com a preparação e publicação de uma Política Nacional de Cultura (1975), são processadas profundas alterações nos órgãos estatais de cinema. Extingue-se o INC, aumenta-se o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema, 1976), responsável por normas de fiscalização. Neste enxugamento, ampliação e centralização de órgãos, caberia a Embrafilme o papel de financiadora, coprodutora e distribuidora de filmes brasileiros. Foi o passo definitivo do Estado em direção ao cinema, assumindo a direção da Embrafilme o cineasta Roberto Farias, apoiado por produtores culturais fortes como Luís Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos. (RAMOS, 1987, p. 411).

Com os mecanismos criados pelo governo, pretendeu-se coibir a temática da comédia erótica, além de possibilitar a industrialização do cinema brasileiro. Dar tons mais sérios aos filmes evidenciando-se, assim, as produções que valorizassem tanto fatos históricos, como heróis nacionais.

Nesse intuito destacam-se cineastas e filmes como: Paulo Thiago, *A Batalha dos Guararapes* (1978). Oswaldo Massaini, que produz sob a direção de Carlos Coimbra, *Independência ou Morte* (1972). E sob a direção de Oswaldo de Oliveira, *O Caçador de Esmeraldas* (1980).

O filme *Independência ou Morte* (1972), protagonizado por Tarcísio Meira e Glória Menezes – atores conhecidos pelas telenovelas –, tem um impressionante sucesso de bilheteria, chegando próximo a três milhões de espectadores. Entre os anos de 1970 e 1975, perdem apenas para o sucesso de Mazzaropi, no filme *Jeca Macumbeiro* (1974), com direção de Pio Zamuner.

O binômio civilização & barbárie, presente desde o modernismo da década de 1920, com Oswald de Andrade em *Manifesto Antropofágico*, e Mário de Andrade em *Macunaíma*, promove a discussão da identidade nacional.

Nesse momento, na linha tênue em que se interceptam reflexão rica e espetáculo comunicativo a melhor solução encontra-se em *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969), filme cuja inserção numa tradição erudita se faz de modo a compatibilizar o diálogo com o humor e a imaginação do poeta modernista com o tipo de narração episódica, solta, apta a retomar o gênero cômico de sucesso no cinema brasileiro: a chanchada. Joaquim Pedro estabelece uma relação tangencial com o tropicalismo de 68, a identidade temática (antropofágica, kitsch, o descaráter nacional, o curto-circuito de tradição nobre e cultural de massa) e de afastamento estilístico (a matriz aqui é a narração descontraída do cinema moderno a Cinema Novo, mas cuida de não se distanciar de uma organização linear do padrão clássico, sem estruturas de agressão, estranhamentos, colagens). (XAVIER, 2001, p.86).

Xavier, além de valorizar a influência dos principais representantes da literatura modernista brasileira nos filmes de Joaquim Pedro de Andrade, afirma que os filmes da década de 1960 acentuam o índio como referência de identidade nacional e que os filmes da década de 1970 centram a realidade no extermínio das tribos, na discussão de direitos humanos e na demarcação de terras.

Entre tantas produções realizadas nas décadas de 1970 e 1980, o filme de Bruno Barreto, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), uma adaptação do romance de Jorge Amado, protagonizado

por Sônia Braga e José Wilker – bateu todos os recordes de bilheteria do cinema brasileiro, sendo assistido por mais de dez milhões de espectadores.

Outro filme de Nelson Pereira dos Santos, realizado a partir da Literatura Brasileira e que fez sucesso nas telas, foi *Tenda dos Milagres* (1977), inspirado no romance de Jorge Amado. Encerra-se a década com chave ouro, marcada pelo filme *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues (1979).

Percebendo o sucesso que faziam as produções cinematográficas inspiradas em obras literárias, os produtores que atuam na Boca do Lixo seguem a fórmula e adaptam para o cinema obras literárias de José de Alencar, que têm possibilidades eróticas, a exemplo dos filmes *Lucíola* (1975), de Alfredo Sterheim. *O Guarani* (1979), de Fauze Mansur. *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1977), de David Cardoso e Carlos Coimbra.

Além de José de Alencar, os cineastas da Boca do Lixo também realizaram produções inspiradas em obras literárias de outros autores, a exemplo de Aluísio de Azevedo, que tem *O Cortiço*, dirigido por Francisco Ramalho em 1979, além de Machado de Assis, que tem *Um Homem Célebre*, dirigido em 1979, por Miguel Farias.

Entre discussões de ordem política, estética e temática, esses foram anos que demonstraram o desenvolvimento da diversidade cultural no cinema brasileiro. Houve polêmicas com a censura para filmes da Boca do Lixo, de Zé do Caixão e de outros. Mas também sucessos de bilheteria, com três milhões de espectadores, como o filme de Cacá Diegues, *Xica da Silva* (1976). Este filme causou acaloradas discussões pela tentativa de enquadrá-lo como um casamento do Cinema-Novo com a pornochanchada. Porém, *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, dá início a um novo ciclo de produção.

Nesse período de decolagem do mercado alguns filmes catalisam a discussão sobre o

contato dos cinema-novistas com a esfera estatal. São obras de diretores já legitimados culturalmente, os quais obtêm respostas de imprensa e público no lançamento de seus filmes, ocasionando o retorno do debate sobre o nacional-popular com outros matizes. Mesmo não seguindo à risca as diretivas estatais, estes diretores e seus filmes acabam por misturar-se à atmosfera da época, conseguindo facilidades nos canais de difusão, recebendo os ônus e benefícios decorrentes da opção política-cultural. (RAMOS, 1987, p. 419).

Aquece a discussão em torno do fato de cineastas do Cinema Novo terem seus filmes incentivados pela esfera estatal, enquanto alguns cineastas deixam de seguir os ideais do movimento para se adequarem aos padrões da política oficial para a cultura, visando incentivos para suas produções.

Em meio à polêmica, os anos de 1979 a 1985 vão se caracterizando pelo enfraquecimento da distribuição de filmes nacionais, quando ocorre uma diminuição de público, tanto para filmes nacionais, como estrangeiros. Consequentemente, este período registra o fechamento de várias salas de cinema em todo país.

Entretanto, mesmo com as dificuldades políticas do período pós-ditadura militar, a década de 1980 é marcada pela luta dos cineastas em favor da produção brasileira e pela diversidade temática das produções. Nesse período, as pornochanchadas deixaram o tom erótico para trabalhar com o sexo explícito, a exemplo do filme *A noite de taras* (1980), de David Cardoso.

Nelson Pereira dos Santos, dando continuidade a seus filmes em 1984, produz *Memórias do cárcere*, inspirado na obra de Graciliano Ramos. Suzana Amaral estreia em 1985, com *A hora da estrela*, inspirado na obra literária de Clarice Lispector, além de outros sucessos de bilheteria, como *Leila Diniz*, de 1987, de Luiz

Carlos Lacerda. Este filme representa parte da vida de Leila Diniz – um dos ícones femininos do Brasil – e da Lacerda, de quem Leila foi grande amiga. *Leila Diniz* além do sucesso em festivais e salas de cinemas, ao longo de mais três décadas, segue sendo um dos filmes brasileiros mais exibidos em rede de televisão, a exemplo, pelo Canal Brasil.

O cinema da retomada – década de 1990

Na década de 1990, a história do cinema brasileiro é marcada, outra vez, pela luta dos cineastas por melhores condições de produção, exibição e distribuição. O Cinema da Retomada é formado por cineastas do Cinema Novo, Cinema Independente, Cinema Indústria e por novos cineastas. Entre os estreantes, há um aumento da presença de mulheres à frente da produção e direção de filmes.

O livro *O Cinema da Retomada – 90 Depoimentos de Cineastas dos Anos 90*, organizado por Lúcia Nagib (2002), é uma obra que oferece uma nova abordagem sobre o cinema nacional no período. Pesquisando, entre eles, filmes produzidos no período dos anos de 1994-1998 – quando foram produzidos 101 filmes no Brasil –, o estudo compara o panorama econômico-político anterior e posterior a esses anos.

Em janeiro de 1999 ocorre à drástica desvalorização do real e as empresas privadas, que já haviam se retraído após um apoio mais ou menos indiscriminado ao cinema no início da Lei do Audiovisual, tornam-se exigentes e esquivas. A precariedade da distribuição e exibição de filmes nacionais permanece intacta. No mercado tanto quanto nos grandes festivais internacionais tem presença mínima. A Secretária do Audiovisual, junto com cineastas,

representantes políticos e outros setores sociais, começa a discutir modos de continuidade ou substituição da Lei do Audiovisual, inicialmente prevista para se encerrar em 2003. É um momento de parar para refletir e corrigir erros a partir da experiência anterior. (NAGIB, 2002, p. 18).

Nagib (2002) lamenta que em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil. A interrupção no setor produtivo (1993-1994) foi recuperada com o Prêmio Resgate, que resultou na rápida produção de vinte e cinco curtas, nove médias e cinquenta e seis longas.

Além de filmes de Xuxa e dos Trapalhões, sempre prestigiados pelas massas, outros filmes brasileiros começaram a ultrapassar a casa de um milhão de espectadores, como Carlota Joaquina, O Quatrilho, Central do Brasil. É fácil constatar que as leis de incentivo, os prêmios e particularmente a Lei do Audiovisual proporcionaram uma abertura democrática no panorama cinematográfico nacional. Como costuma enfatizar o secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no país, 'número tão expressivo como aquele que deu origem a Nouvelle Vague, na França, nos anos de 50'. Inúmeros diretores que nos anos 90 estavam confinados ao curta-metragem puderam lançar seu longa, com obras que já se tornaram marcos em nossa cinematografia. (NAGIB, 2002, p. 14).

As leis de incentivo à cultura, como a Lei do Audiovisual nº. 8.685, de 20 de julho de 1993, a Lei Rouanet nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 – embora criada no Governo Collor –, só

passaram a ser efetivas a partir de 1993, no governo Itamar Franco, dando impulso à produção.

Boa parte das produções da retomada se destaca pela figura do diretor-autor, assim como pela preferência por filmes produzidos a partir da literatura brasileira, como por exemplo o *Menino Maluquinho* (1995). *Tieta do Agreste* (1996). *O Que é Isso Companheiro?* (1997). *Guerra de Canudos* (1997). *Amor & Cia* (1998). *Polícarpo Quaresma* (1998). *Caminhos dos Sonhos* (1999). *Castelo Rá-tim-bum* (1999). *Mauá – O Imperador e o Rei* (1999). *O Auto da Compadecida* (2000). *Memórias Póstumas* (2001). *Bicho de Sete Cabeças* (2001). *O Xangô de Baker Street* (2001). *Bufo & Spalanzanni* (2001). *Lavoura Arcaica* (2001). *A Paixão de Jacobina* (2002).

A participação da Globo Filmes na produção, coprodução e distribuição de muitos filmes tem contribuído para colocar o cinema brasileiro em evidência, tanto junto ao público brasileiro, como estrangeiro.

Dos dez títulos mais vistos do período da retomada, sete contaram com aporte de mídia da Globo Filmes, incluindo os atuais líderes Carandiru, Cidade de Deus e Xuxa e os Duendes (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 30).

O autor acima salienta que astros da televisão com grande apelo popular são responsáveis por sucessos de bilheteria. Contudo, nessa década também permanece o problema da distribuição e exibição. Há exceções, como o caso do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, considerado o primeiro grande sucesso da retomada. Têm distribuição e sucesso de público os filmes indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro nos anos de 1996, 1997 e 1999, respectivamente, *O Quatrilho* (1995), de Fábio

Barreto. *O Que é Isso, Companheiro?* (1996), de Bruno Barreto. *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

O Quatrilho, pretendente e visando ao Oscar de filme estrangeiro, não poderia deixar de ser, como efetivamente o é, bem feito, como pacote de presente; leve, como folha de papel; bonito, como cartão postal; romântico, como raio de sol sobre lago cercado de coníferas; e por tudo isso, *kitsch*, como estatueta de pinguim em cima de geladeira. Toda sua composição busca agradar e encher os olhos como uma paisagem turística. (BILHARINHO, 1997, p. 157).

Bilharinho enfatiza que *O Quatrilho* é um filme que foi feito visando ao Oscar. Sobre o filme de Bruno Barreto, *O Que é Isso, Companheiro?* (1996), inspirado no livro de Fernando Gabeira, sobre o sequestro do Embaixador Norte-Americano Charles Elbrick, ocorrido em 1969, ele considera:

Por construir simultaneamente ficção e História, que se perfaz, no primeiro caso, com o relacionamento interpessoal e o estar e agir no mundo do indivíduo, e, no segundo, mediante o enfoque de fatos reais, carrega em si, desde sua origem a tríplice responsabilidade de autenticidade humana, veracidade fática e isenção político ideológica. (BILHARINHO, 1997, p. 160).

Segundo esse autor, Bruno Barreto envolve ficção e fatos reais e revela segura direção, com pleno domínio dos fatores dramáticos que envolvem a trama.

A terceira indicação ao Oscar de filme estrangeiro, ocorrida na década de 1990, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, é considerado um filme-símbolo da retomada.

Central do Brasil (Walter Salles, 1998), filme-símbolo da retomada, segue o movimento, sugerido no título, de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara. O filme se abre com imagens frontais de atores escolhidos entre os populares, de idades, sexos e cores variadas, que ditam cartas com sotaques das diferentes regiões do Brasil. Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade. (BILHARINHO, 1997, p. 160).

Walter Salles trabalha em seus filmes a possibilidade da redenção, da ultrapassagem. O roteiro de *Central do Brasil* participou e foi premiado pela oficina de roteiro do Festival de Sundance de Robert Redford, com cem mil dólares para o desenvolvimento do referido roteiro. Com o resultado de público e premiações em Festivais, Walter Salles é mais um cineasta a mostrar que o cinema produzido no Brasil tem representatividade tanto nacional, quanto internacional. Salles também lançou *Diários de Motocicleta* – sobre a juventude de Che Guevara –, coproduzido por diversos países latino-americanos, além do fato de ter como produtor executivo o próprio Robert Redford.

Entre os mais de cem filmes produzidos pelo Cinema da Retomada, destacam-se: *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. *Cinema de Lágrimas*, de Nelson Pereira dos Santos. *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, de Jean-Claude Bernardet. *No Eixo da Morte*, de Afonso Brazza, em 1995. *Sombras de Julho*, de Marco Altberg. *Quem Matou Pixote*, em 1996. *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. *O Amor Está no Ar*, de Amylton de Almeida. *Navalha na Carne*, de Neville D'Almeida. *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral. *Ed Mort*, de Alain Fresnot. *A Ostra e o vento*, de Walter Lima Jr. *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini Neto. *Pequeno Dicionário Amoroso*, de Sandra Enternece, em 1997. *For All, o Trampolim da Vitória*, de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz. *Caminhos dos Sonhos* de Lucas Amberg. *O Viajante*, de Paulo César Saraceni. *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla. *Paixão Perdida*, de Walter Hugo Khouri, em 1998. *Fé*, de Ricardo Dias. *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi. *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach. *Cruz e Sousa, o Poeta do Desterro*, de Sylvio Back, em 1999. *Domésticas, o Filme*, de Fernando Meirelles e Nando Olival. *Brava Gente Brasileira*, de Lúcia Murat. *Latitude Zero*, de Toni Venturi em 2000.

Mesmo com os problemas econômicos e políticos que permearam a história da produção cinematográfica nacional sempre houve produção. A década de 1990 – no contexto cinematográfico brasileiro – denominada Cinema da Retomada, acabou por contribuir para um resultado positivo no tripé produção-distribuição-exibição.

Surpreendendo-nos ao se recuperar de fases ruins, como também apaixonando-nos por conta de seus sucessos marcantes, o cinema brasileiro continua sua viagem rumo à terra dos contos, onde cineastas vivem a narrar verdades e ficções, conduzindo-nos pela viagem do sabor e do saber.

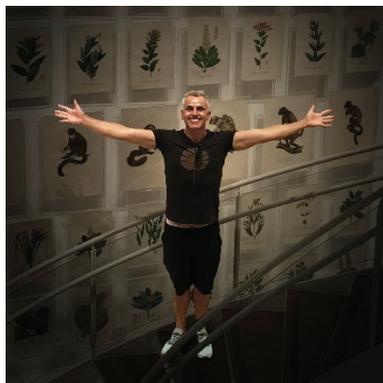
REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar Pereira. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: UNICAMP, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema desenvolvimento e mercado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- AVELAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BILHARINHO, Guido. **Cem anos do cinema brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura. 1997.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- RAMOS, Fernão (org). **A história do cinema brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Art, 1987.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BIOGRAFIA DOS AUTORES





ACIR DIAS

Possui Pós Doutorado com pesquisa em memória e documentário(2011), doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela Universidade Estadual de Campinas (2004), Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela Universidade Estadual de Campinas (1999). Atualmente é professor Associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE. Na Faculdade de Artes do Paraná atuou como coordenador do curso de cinema e vídeo (2012/2014). Professor efetivo no programa de pós graduação Linguagem e Sociedade com orientações no mestrado, doutorado e pós-doutorado. Possui experiência na área de literatura comparada, Educação com ênfase em Educação Comunicação Cultura Linguagem e Arte, Cinema e Crítica contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cinema, literatura, interfaces, cinema, estudos comparados e cultura. É editor científico da revista eletrônica Travessias e faz parte do conselho editorial da revistas Línguas e Letras(UNIOESTE), LL Journal - Língua e Literatura (Nova York). Coordena vários projetos de pesquisas e extensão universitária.



CLAUDIA DA NATIVIDADE

É Mestre em Ciências Sociais e Políticas pela Universidade Federal do Paraná, sócia-gerente da Zencrane Filmes e professora do curso de Curso de Especialização em Cinema da Universidade, com ênfase em Produção da Universidade Estadual do Paraná. Produtora audiovisual dos premiados filmes de longa-metragem *Corpos Celestes*, *Estômago*, *Mundo Cão* e outras produções distribuídas nacional e internacionalmente, acumula em seu currículo mais de 100 prêmios em festivais nacionais e internacionais relevantes, como os de Rotterdam, Biarritz, Raindance, Funchal, Valladolid, entre outros. Ganhou ainda o prêmio máximo da cinematografia nacional – o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – com o filme *Estômago*. Seus filmes foram distribuídos em 26 países, em salas de cinema, mercado televisivo, VOD e streaming e Netflix. Atualmente Cláudia trabalha na produção de 2 longas-metragens, *Estômago 2* e *Abestalhados 2* e da série televisiva *Vítima - Substantivo Feminino*.



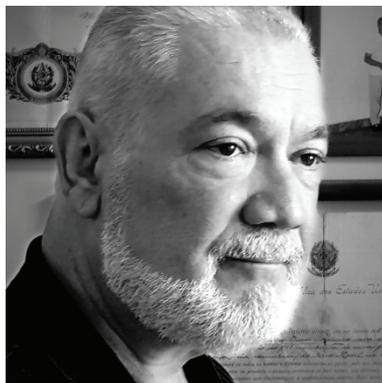
JOÃO CASTELO BRANCO

João Castelo Branco formou-se em Ciências Sociais pela UFPR, com pós-graduação em Fotografia pela Universidade Cândido Mendes. Estudou fotografia na FAMU - Faculdade de Cinema da Universidade Nacional de Artes de Praga. Como diretor de fotografia trabalhou em parceria com diretores do Brasil e do exterior, com séries de TV, curtas e longas-metragens, com obras que circularam alguns dos principais festivais de cinema do mundo. Em seu trabalho autoral como diretor e artista visual estão os documentários “Bolpebra”, O Corte do Alfaiate” e Garatujas, Badamecos e Outros Monstros”; está produzindo o curta de ficção “Um Lugar Bem Longe”; está desenvolvendo o projeto de longa-metragem “Ona e Matheus” e finalizando a video-instalação “Fort-da”, que será montada no museu da fotografia da cidade de Curitiba em Julho de 2019.



LUIZ CARLOS LACERDA

Diretor de cerca de 30 curtas sobre personagens da cultura brasileira, de séries documentais para TV, dos longas *Mãos vazias* (1970), *O princípio do prazer* (1978), *Leila Diniz* (1987), *For All* – o trampolim da Vitória (1997), *Viva sapato!* (2004), *Casa 9* (2011), *A mulher de longe* (2012), *Introdução à música do sangue* (2017), e *O que seria deste mundo sem paixão* (inédito). Professor e Produtor Executivo da Escuela Internacional de Cine y Tv, de Cuba, catedrático do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá/ RJ, do Polo do Pensamento Contemporâneo/RJ, do Curso de Pós-Graduação em Cinema do Museu da Imagem e do Som de Cuiabá & da Universidade Federal do Mato Grosso. Desde 2011 é consultor de projetos dos alunos do Curso de Especialização em Cinema: com ênfase em Produção, da Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba. Realiza frequentemente Oficinas de Curta metragem no Festival de Vitória (ES). Desde 1998 e 2007 ministra as Oficinas de Realização nas Mostras de Tiradentes e Ouro Preto, respectivamente.



MARCOS HENRIQUE CAMARGO

Especialista em História do Pensamento Contemporâneo (PUC-PR, 1987). Especialista em Economia e Sociologia (PUC-PR, 1988). Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP, 2003). Doutor em Artes Visuais (IAR-UNICAMP, 2010). Pós-doutor pela Escola de Comunicação (UFRJ, 2015). Professor de Graduação de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade (UTP, 2004-2006). Professor de Graduação em Cinema e Audiovisual, Artes Cênicas, Música e Dança (Campus de Curitiba II – UNESPAR, desde 2006). Coordenador do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual (2011-2013). Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do Campus de Curitiba II (UNESPAR, 2014-2018). Professor de Pós-graduação stricto sensu do Mestrado Profissional em Artes (Campus de Curitiba II, UNESPAR, desde 2018). Pesquisador nas áreas de Filosofia, Estética e Semiótica. Profissional de mercado nas áreas de Comunicação, Publicidade e Marketing. Diretor de Planejamento Publicitário (Banco BAMERINDUS, 1990-1994). Diretor de Marketing Institucional (Associação Comercial do Paraná, 1999-2001). Autor do livro: *Cognição estética: o complexo de Dante*. São Paulo: Annablume, 2013; e do livro: *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética*. Londrina: Syntagma, 2017.



MARIA NATHALIA CAVALCANTE

Maria Nathalia Cavalcante nasceu em Curitiba, em 1984. Graduada em Jornalismo na Universidade Positivo (UP) e em Cinema e Vídeo na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Especialização em Produção Audiovisual na Universidade Positivo (UP). Apresentou pesquisas relacionadas ao Cinema e Meios de Comunicação nas edições Sul, de 2011 e 2012, da Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação (Expocom) e edição Nacional, em 2012. No Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), em 2012, edições Regional e Nacional. Artigo publicado na Revista Travessias, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), maio/agosto de 2017, intitulado Tortura: cinema como fonte de memória.



ODAIR RODRIGUES DOS SANTOS JUNIOR

Odair Rodrigues, graduado em Linguística/Português pela Universidade de São Paulo, especialização em Cinema, com ênfase em Produção, graduando em Cinema e Audiovisual e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado Profissional, pela UNESPAR/FAP, professor de Língua e Literatura materna no Estado do Paraná. Com a inquietação sobre as possibilidades da lei 13006/14, pesquisa cinema brasileiro e educação no contexto da escola pública.



SALETE PAULINA MACHADO SIRINO

Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Especialista em Cinema pela Faculdade de Artes do Paraná. Na Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II, coordenadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes, docente do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Profissional em Artes. Também na UNESPAR/FAP atuou como Diretora do Centro de Artes, gestões 2014/2016 e 2016/2018. Na área do cinema destacam-se suas atuações: diretora e roteirista do longa *Travessias* e do documentário *Estrada do Colono*; codiretora e co-adaptação de texto teatral para cinema de *A Tímida Luz de Vela das Últimas Esperanças*, idealizado e dirigido por Jackson Antunes; direção de produção de *Curitiba Zero Grau*, de Eloi Pires Ferreira. Organizadora do livro *Cinema Brasileiro na Escola: pra começo de conversa* (2014). Líder do grupo de pesquisa Cinema & Educação, coordenando a linha de pesquisa Cinema Brasileiro: da criação à difusão (UNESPAR/CNPq).



SOLANGE STRAUBE STECZ

Doutora em Educação pela UFSCAR. Professora do programa de Pós Graduação em Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná. Coordenadora do Laboratório de Cinema e Educação LabEducine/Unespar. Membro do Grupo de Pesquisa Cinema & Educação/ Unespar/ Campus II/FAP.Membro do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO-MOWBRASIL. Secretária Nacional do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Integra a Comissão do Audiovisual do Mecenato Incentivado do Município de Curitiba. Integra o Projeto Educação audiovisual na formação de docentes: Uma área de inovação educativa Brasil/Uruguai. Financiado pela Agência Brasileira de Cooperação/Cooperação SUL/SUL / Ministério das Relações Exteriores (BR).

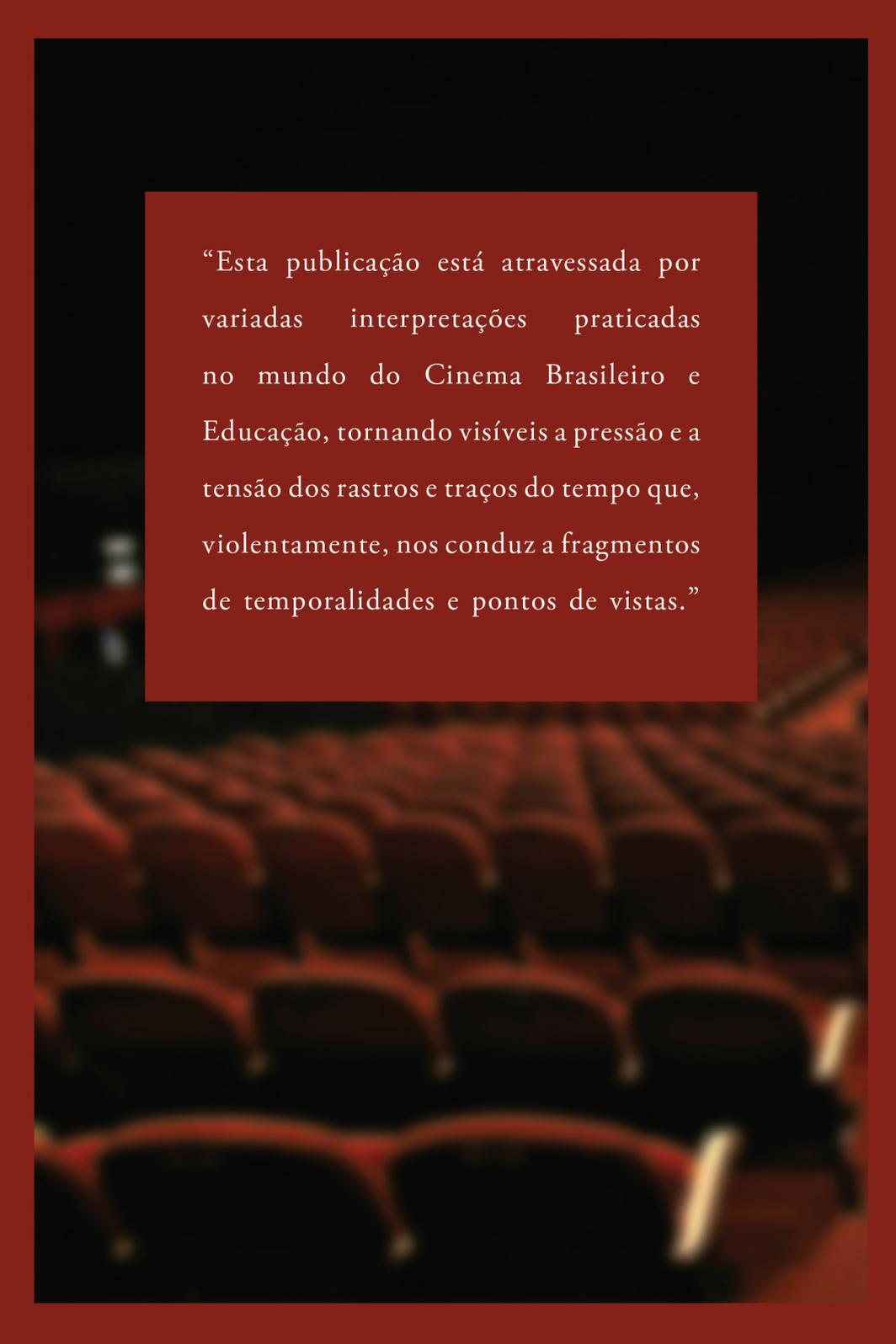


VINICIUS COMOTI

Graduado em Jornalismo pela UNICENTRO (2012), especialista em Cinema, com ênfase em Produção, pela UNESPAR/FAP (2016), mestre em Comunicação pela UFPR (2019). Desenvolve estudos sobre o cinema brasileiro, em suas implicações estéticas, além de sua relação com a educação. Publicou o artigo *O poeta no Castelo, o cinema na escola* (2017), em parceria com a professora Salete Sirino. Também ao lado da professora Solange Stecz, realizou oficinas de cinema em escolas e para a comunidade (2015-2017) em trabalhos dinamizados pelo Labeducine. Publicou os livros de poesia *Lanzurapa* (2016), *Leite com Manga* (2018) e *O Futuro das Birelas* (2018)

Imagens na capa do livro, dos filmes:
A tímida luz de velas das últimas esperanças, Estômago, Leila Diniz e Travessias, gentilmente cedidas por Claudia da Natividade, Jackson Antunes, Luiz Carlos Lacerda.

Capa e diagramação:
Iury Plens Souza



“Esta publicação está atravessada por variadas interpretações praticadas no mundo do Cinema Brasileiro e Educação, tornando visíveis a pressão e a tensão dos rastros e traços do tempo que, violentamente, nos conduz a fragmentos de temporalidades e pontos de vistas.”