

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

IVANIR MIGOTTO

CAIXAS DE COLETÂNEAS AUDIOVISUAIS
A CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

São Leopoldo

2009

IVANIR MIGOTTO

CAIXAS DE COLETÂNEAS AUDIOVISUAIS
A CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário

São Leopoldo

2009

M636c Migotto, Ivanir
Caixas de coletâneas audiovisuais: a Casa de Cinema de Porto Alegre /
por Ivanir Migotto. -- São Leopoldo, 2009.

185 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos,
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo,
RS, 2009.

“Orientação: Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário, Ciências da
Comunicação”.

1.Cinema – Produção e direção – Casa de Cinema. 2.Memória
audiovisual. 3.Arquivos audiovisuais. 4.Audiovisual – Colecionadores e
coleção. 5.Filmotecas. I.Título.

CDU 791.44
791:159.953.2

Catálogo na publicação:
Bibliotecária Carla Maria Goulart de Moraes – CRB 10/1252

IVANIR MIGOTTO

CAIXAS DE COLETÂNEAS AUDIOVISUAIS
A CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação

Aprovado em _____ de 2009, pela Banca Examinadora.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário (Unisinos – Orientadora)

Profa. Dra. Suzana Kilpp (Unisinos)

Professor convidado (faculdade)

Dedicatória

Aos meus pais, porque são 33 anos do mais irrestrito apoio.

Agradecimentos

Aos meus pais, Seu Olindo e Dona Leticia Migotto, por me darem a luz, por me darem amor, por me darem coragem, por me darem o exemplo. Por me darem uma cultura onde me agarrar e estudo para interpretar o mundo.

À minha namorada, quase esposa, Mariana Muller, por me dar paixão, por me dar paciência, por me dar tempo. Por me dar beijos, por me dar uma segunda família, por me dar seu sorriso que me anima a cada alvorada.

À minha professora orientadora Nísia Rosário, por me dar perseverança e me ensinar os caminhos da pesquisa acadêmica.

À professora Suzana Kilpp, por ter sido um diferencial na minha graduação e ter despertado em mim a curiosidade de aprender.

Ao Raimundo, o cara que me deu a primeira oportunidade audiovisual.

Ao Renê Goya Filho, o cara que me deu a segunda oportunidade audiovisual.

Ao professor Voltaire Danckwardt, o cara que me deu a terceira oportunidade audiovisual.

À Casa de Cinema, em especial ao Carlos Gerbase e ao Giba Assis Brasil, pela colaboração não somente nessa pesquisa, mas também em projetos anteriores, os quais, de uma forma ou de outra, estão presentes nesse texto.

À mim, que a pelo menos dez anos me supero diariamente, peleando na busca pelo conhecimento, pela produção e pelo caminho do bem.

RESUMO

A presente pesquisa aborda o estudo audiovisual a partir da noção do colecionador, de Benjamin e os conceitos de duração e memória advindos de Bergson aplicados nas chamadas caixas de coletâneas audiovisuais. Utilizo, aqui, como objeto de análise a caixa lançada pela produtora gaúcha de cinema e televisão Casa de Cinema de Porto Alegre.

Para realizar tal estudo, trago à pesquisa, como referencial metodológico, a cartografia, segundo Deleuze e Guattari e o pensamento acerca das molduras, desenvolvido por Kilpp. Dessa forma, busco também aproximar o estudo da caixa da Casa de Cinema do próprio processo de pesquisa.

Tais caminhos visam aprofundar o pensamento sobre as audiovisuais, conforme a linha de pesquisa a qual estou atrelado, bem como, identificar e refletir sobre o tipo de audiovisual praticado pela maior produtora independente de cinema e televisão do sul do Brasil – a Casa de Cinema de Porto Alegre – com contextos extra-caixa, ou seja, as inter-relações possíveis entre as obras contidas nessa caixa audiovisual e suas referências atualizadas a partir da memória televisiva e cinematográfica.

Palavras-chave: audiovisual, molduras, memória, metalinguagem, colecionador, cartografia.

ABSTRACT

The present research approaches the audiovisual study from the point of view of the collector, from Benjamin, and the concepts of duration and memory from Bergson applied to the DVD box set collections launched by Casa de Cinema de Porto Alegre, a production company specialised in cinema and television based in Porto Alegre, which is the object of this analysis.

As a method to carry through such study, I use the cartography based on the thoughts of Deleuze and Guattari and the theory of frames from the work of Kilpp.

My goal with this work is to make a connection between the DVD box set collections of Casa de Cinema and the process of research with the intention of deepening the thought about audiovisuais, an area of research which I am connected to, as well as to identify and reflect about the kind of audiovisual used by the biggest independent production company of South Brazil, Casa de Cinema de Porto Alegre. All this within the context of possible inter relations between the work contained in this box and its actual references based on television and cinematographic memory.

Key words: audiovisual, frames, memory, metalanguage, collector, cartography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A caixa lançada pela Casa de Cinema de Porto Alegre	64
Figura 2 – Os quatro dvds e o encarte que fazem parte da caixa da Casa de Cinema	65
Figura 3 – Moldura de abertura de <i>Dorival</i>	75
Figura 4 – Moldura de abertura de <i>Dorival</i>	75
Figura 5 – Moldura de abertura de <i>Dorival</i>	75
Figura 6 – <i>No amor</i>	79
Figura 7 – <i>Interlúdio</i>	81
Figura 8 – Saída do cinema	81
Figura 9 – Livros na banca de revistas na Rodoviária de Porto Alegre	83
Figura 10 – A televisão da banca de revistas reproduz o pronunciamento do ministro	83
Figura 11 – Textura videográfica	84
Figura 12 – O tradicional “boa noite” do <i>Jornal Nacional</i>	84
Figura 13 – Personagem se liberta através da televisão	86
Figura 14 – Recurso da colagem em <i>Temporal</i>	89
Figura 15 – Recurso da colagem em <i>Temporal</i>	89
Figura 16 – Moldura-título em <i>Dorival</i>	92
Figura 17 – Moldura-plano de estabelecimento em <i>Dorival</i>	92
Figura 18 – A intertextualidade a partir do King Kong em <i>O dia em que Dorival encarou a guarda</i>	93
Figura 19 – ...é utilizado como metáfora para construção do personagem Dorival.	93
Figura 20 – Cabo lê <i>Revista Tex</i>	94
Figura 21 – ...e traz universo <i>western</i> ao curta	94
Figura 22 – Sargento na caserna	95
Figura 23 – Escola de samba	95
Figura 24 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	100
Figura 25 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	100
Figura 26 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	101
Figura 27 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	101
Figura 28 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	101
Figura 29 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	102
Figura 30 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	102

Figura 31 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	102
Figura 32 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	103
Figura 33 – Diálogo do filme <i>Dorival</i>	103
Figura 34 – Imagem videográfica em <i>Barbosa</i>	105
Figura 35 – Colagem: experiência iniciada ao final do curta-metragem <i>Temporal</i>	110
Figura 36 – ...aqui em <i>Ilha das Flores</i> dialogou perfeitamente bem com o texto de Furtado	111
Figura 37 – Moldura-crédito em <i>Ilha das Flores</i>	112
Figura 38 – ...questiona a própria obra	112
Figura 39 – Esta mulher é uma pessoa comum	114
Figura 40 – Jorge Furtado para Noeli: A senhora já apareceu na televisão?.....	115
Figura 41 – Noeli: imagem cinematográfica	116
Figura 42 – Noeli: imagem videográfica	116
Figura 43 – Noeli no estúdio com a claquete do próprio filme introduz.....	117
Figura 44 – ...primeira fotografia da equipe, pequena.....	117
Figura 45 – ...até a fotografia com toda a equipe, vários profissionais envolvidos para contar a história de Noeli.....	117
Figura 46 – Jânio Quadros atualizado em <i>Memória</i>	121
Figura 47 – Jânio Quadros atualizado em <i>Memória</i>	121
Figura 48 – Fernando Collor atualizado em <i>Memória</i>	122
Figura 49 – Modelo de moldura utilizada por Gerbase para designar a história de cada personagem.....	124
Figura 50 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	125
Figura 51 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	126
Figura 52 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	126
Figura 53 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	126
Figura 54 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	127
Figura 55 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	127
Figura 56 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	127
Figura 57 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	128
Figura 58 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	128
Figura 59 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	128
Figura 60 – Diálogo do filme <i>Deus ex-machina</i>	129
Figura 61 – Diálogo do filme <i>Sexo e Beethoven</i>	130

Figura 62 – Diálogo do filme <i>Sexo e Beethoven</i>	130
Figura 63 – Imagens do curta-metragem em super-8	131
Figura 64 – Imagens do curta-metragem em super-8	131
Figura 65 – Imagens do curta-metragem em super-8	132
Figura 66 – Diálogo do filme <i>Sexo e Beethoven</i>	132
Figura 67 – Diálogo do filme <i>Sexo e Beethoven</i>	132
Figura 68 – Moldura final situando o espectador acerca da obra recém vista.....	133
Figura 69 – <i>Um homem sério</i> re-visita a chanchada a partir da história de vida de Hilário Pestana	137
Figura 70 – A pornochanchada vista a partir de <i>Um homem sério</i>	138
Figura 71 – Cinema de arte.....	138
Figura 72 – Imagem videográfica: Tânia Carvalho representa seu próprio personagem em <i>Um homem sério</i>	139
Figura 73 – Ao fundo, a plateia	142
Figura 74 – E alguém grita: corta!.....	143
Figura 75 – Nova moldura: <i>set</i> de filmagem	143
Figura 76 – Início movimento de grua	144
Figura 77 – Movimento vai revelando.....	144
Figura 78 – ...se tratar não de um teatro ou estúdio... ..	144
Figura 79 – ...mas sim um caminhão-baú.....	145
Figura 80 – Primeiro casal entrevistado	145
Figura 81 – Último casal entrevistado	146
Figura 82 – “Memória material”, as relíquias de Dona Cristina	149
Figura 83 – O circuito de Antônio	149
Figura 84 – Passado e presente audiovisual sob o olhar “sorridente” de Oscar Boz.....	151
Figura 85 – Do alto de um prédio, Boz filma dos equilibristas... ..	152
Figura 86 – ...e a multidão lá embaixo	152
Figura 87 – Em casa, posteriormente, realiza as filmagens dos planos fechados da “multidão” utilizando como figurantes seus próprios filhos	152
Figura 88 – Passado e presente: os filhos de Oscar Boz.....	153
Figura 89 – Oscar Boz e as imagens de uma Caxias do Sul que não existe mais	153
Figura 90 – <i>Aulas muito particulares</i>	168
Figura 91 – <i>O corpo de Flávia</i>	168
Figura 92 – Novamente, a TV no cinema	169

Figura 93 – O ator Bira Valdez interpreta o apresentador de telejornal.....	170
Figura 94 – <i>Batalha naval</i>	173
Figura 95 – Morte no <i>Edifício Império</i>	173
Figura 96 – <i>Veja bem</i>	173
Figura 97 – As escadarias da Igreja das Dores e as mulheres que fizeram ligadura	174
Figuras 98 e 99 – Trabalhando o contraste para falar de um país de contrastes.....	175
Figura 100 – <i>Continuidade</i> : o estúdio vazio.....	176
Figura 101 – ...e no detalhe, o ator no monitor.....	176
Figura 102 – Lá embaixo o círculo de curiosos.....	177
Figura 103 – ...formado, entre outros, pelo diretor Diego de Godoy em primeiro plano	177
Figura 104 – ...e os atores Sérgio Lulkin e Lisa Becker – cinema de turma	178
Figura 105 – <i>Três minutos</i>	179
Figura 106 – Antigo Bar João, no Bairro Bom Fim	180
Figura 107 – Abertura do <i>Fantástico</i> , na TV, nos diz que é domingo	182
Figura 108 – Cena de <i>...E o vento levou</i>	184

SUMÁRIO

1 PERIFERIA – ESTRADAS DE ACESSO	13
Introdução	13
2 TRAÇANDO NOVOS CAMINHOS – O MAPA DA CIDADE	24
Metodologia	24
2.1 Molduras da cidade: placas de trânsito e outras orientações	31
2.2 Obras viárias: as molduras na construção da imagicidade	32
3 RUA LAJEADO, PETRÓPOLIS	36
A Casa de Cinema de Porto Alegre	36
3.1 Trilhas e rumos: caminhos rizomáticos da Casa	38
3.2 Petrópolis – Bom Fim: a nova Casa de Cinema	46
4 PONTES, PORTOS E AEROPORTOS	49
Do mundo das audiovisualidades ao mundo da Casa	49
4.1 Túnel da Conceição: o pensamento de Bergson aplicado às audiovisualidades	54
5 BAIRROS, AVENIDAS, RUAS	59
Boneca russa: o conceito de caixa	59
5.1 Rua Miguel Tostes, Bom Fim – a caixa de cinema de Porto Alegre	62
5.2 Museus, briques, antiquários, sebos e lixeiras – a lógica do colecionador	68
6 GALERIAS SUBTERRÂNEAS	72
Os labirintos audiovisuais da Casa	72
6.1 Placas de identificação – os créditos como molduras audiovisuais	74
6.2 Outras histórias – Quilômetro Zero	76
6.3 Carlos Gerbase – Rodoviária	82
6.4 Jorge Furtado – Morro Santa Tereza	88
6.5 Ponte aérea – Porto Alegre-Rio-Recife	106
6.6 Ilha dos Marinheiros	110
6.7 São Geraldo/Navegantes	118
6.8 Outros caminhos, mesmos destinos	123
6.9 <i>Shopping centers</i> – novas gerações, novos cenários	135
6.9.1 Centro Antigo – Mercado Público de Porto Alegre	141
6.9.2 Último passeio	148
7 O CAMINHO DE VOLTA	154
Conclusões	154

8 CARTAS E MAPAS	162
Referências	162
9 APÊNDICES	167
9.1 Avenida Farrapos	167
9.2 Universidade Federal do Rio Grande do Sul	168
9.3 Perimetral – via expressa.....	170
9.4 Ana Luiza Azevedo – escadarias da Igreja das Dores.....	173
9.5 Rua Rádio e TV Gaúcha	179

1 PERIFERIA – ESTRADAS DE ACESSO

Introdução

O ano era 1999, ainda no século passado. A Casa de Cinema de Porto Alegre, importante produtora e distribuidora audiovisual do sul do Brasil, disponibilizou no mercado, em parceria com a Cult e a Funarte, cinco fitas de vídeo que reuniam vinte e um curtas-metragens gaúchos. Os filmes, nem todos realizados pela Casa de Cinema, foram divididos em blocos temáticos: uma fita se chamava *Histórias da cidade*, outra foi denominada *Histórias do país*, havia *Histórias de amor e morte*, ainda, *Histórias reais* e, finalmente, *Histórias radicais*.

Passaram-se sete anos, o novo século irrompeu no horizonte e a tecnologia transformou nossas casas e locadoras. Filmes que assistíamos em Video Home System (VHS), com qualidade analógica, ao longo desses sete anos foram transferidos para outro suporte, o Digital Video Disc (DVD), que, por sua vez, já está em vias de também ser substituído pelo chamado *Blue-ray*¹.

Contudo, com a mudança do suporte vhs para dvd, ocorre um fenômeno que já era percebido na indústria fonográfica. Por se tratar de um suporte menor, mais leve e fácil de manusear, aos poucos conjuntos de filmes são relançados, comercializados em caixas sob o conceito de coletâneas que podem ser organizadas por diretores, atores, temas e direcionados a colecionadores.

A caixa, além de facilitar o transporte e a venda do produto, está diretamente associada à ideia de surpresa. O conceito caixa nos remete a ideia de presente, de um pacote colorido, enrolado por uma fita vermelha, que oculta um segredo a ser descoberto quando desembrulhado.

Então, em 2006, sete anos depois, a Casa de Cinema de Porto Alegre repete a experiência e lança, agora em forma de uma caixa contendo quatro dvds, aquelas que seriam a principais obras audiovisuais dos seus vinte anos de história. É a memória de mais de vinte anos de realização audiovisual da maior produtora independente de cinema e televisão do sul do Brasil. São quarenta e cinco obras entre curtas-metragens, episódios especiais de

¹ É um formato de disco óptico (igual ao CD e ao DVD) da nova geração de 12 cm de diâmetro para vídeo de alta definição e armazenamento de dados de alta densidade.

dramaturgia para as emissoras Globo e para sua afiliada no Rio Grande do Sul, a Rede Brasil Sul de Televisão (RBS-TV) – e, ainda, alguns raros *making ofs* sobre algumas dessas obras.

A prática de reunir a memória audiovisual de forma comercializável cresce na mesma velocidade que as novas tecnologias surgem, permitindo outras roupagens para aquilo que persegue os seres humanos desde os primeiros sinais de sua consciência humana: transmitir a memória cultural através de gerações é uma necessidade que diz respeito à própria sobrevivência da raça.

A Rede Globo de Televisão recentemente lançou um portal na internet onde disponibiliza parte da memória televisiva àqueles que se dispuserem a acessar o *site* da empresa². A *Revista Veja*³ fez o mesmo com o seu acervo que representa mais de 40 anos de história do Brasil. Fácil de acessar é, também, o YouTube⁴, que se transformou num grande arquivo virtual onde se pode pesquisar, assistir vídeos, entreter-se e rever filmes, comerciais antigos, seriados e séries de todas as épocas e produzidos em todas as línguas. Ou seja, essas experiências não deixam de ser uma espécie de álbum ou um museu virtual no qual colecionamos audiovisuais, as quais, de certa forma, falam sobre a nossa vida e sobre o próprio audiovisual. Mas, antes mesmo da internet, já havia programas de televisão voltados ao resgate do passado audiovisual, como o *Vídeo show*, por exemplo, da TV Globo. Nesse caso, contudo, percebemos que ocorrem mudanças quanto ao formato do programa ao longo dos anos⁵. Tais constatações reforçam a observação de que a busca pelo passado audiovisual pode e é feita de forma mais eficaz através de outros meio como a internet ou as caixas de dvds lançadas no mercado. Na televisão, a força do “ao vivo”⁶ segue como principal potencialidade do meio e, ainda, observa-se a implantação cada vez mais intensa de quadros relacionados ao “jogar”.

Porém, diferente daquilo que está disponível da rede mundial de computadores ou nas grades televisivas, possuir obras como as da Casa de Cinema de Porto Alegre é, de certa forma, ter o poder de guardar parte da memória coletiva. É fonte de pesquisa e resgate de conteúdos, de estéticas, de linguagens, entre outros. Prova disso é que essas coletâneas vão

² MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 21 abr. 2008.

³ ACERVO Digital Veja. Disponível em: <<http://www.veja.com.br/acervodigital>>. Acesso em: 1 maio 2008.

⁴ YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/>>. Acesso em: 15 set. 2008.

⁵ O resgate do passado audiovisual da Rede Globo tornou-se algo possível de ser feito através de outros meios e, por isso, o *Vídeo show* foi obrigado a buscar novos formatos. Hoje, é apresentado “ao vivo” e busca criar ligações com as produções que estão sendo realizadas no momento, além de incluir, já há algum tempo, um quadro de jogos comandado pela apresentadora juvenil Angélica.

⁶ Em nenhuma outra mídia antes da TV o espectador teve acesso a imagens em tempo real e à isso a pesquisadora Suzana Kilpp (2006), referenciando Deleuze, emprega o conceito imagem-duração. Tal movimento é indispensável para o pensamento da televisão como fluxo, perceptível através da macromontagem.

sendo lançadas a todo momento. O Curso de Realização Audiovisual (CRAV), da Unisinos, do qual faço parte como professor das disciplinas de Imagem Eletrônica e Gêneros Televisivos, tem o projeto de lançar, ainda este ano, uma caixa de dvds reunindo as cem primeiras obras realizadas pelos alunos do curso desde que o mesmo foi criado. A Clube Silêncio, outra importante produtora gaúcha formada por profissionais que também construíram, ao longo dos anos, uma sólida filmografia composta por curtas-metragens e especiais para a RBS-TV, busca o mesmo caminho e, assim, pretende lançar suas obras reunidas em uma caixa de coletânea em 2010, segundo relato de Milton do Prado, sócio da produtora.

Por tudo isso, acredito, é adequado pensar que uma caixa de dvds de um determinado artista ou diretor, que reúna filmes e vídeos de um período, seja sim um presente que esconde, em seu interior, inúmeros níveis e graus de conhecimento.

Para além da caixa da Casa de Cinema, minha história está ligada ao audiovisual na sua prática e, relatando aspectos decorrentes da minha experiência profissional e acadêmica, penso estar explicitando, em parte, meu ponto de partida como pesquisador e, ao mesmo tempo, justificando algumas de minhas escolhas.

Percebi que colecionar caixas de coletâneas – como as chamo nessa pesquisa – é aprofundar o conhecimento sobre a temática das mesmas. Mercadologicamente, essas caixas são vendidas como produto que reúne determinada coleção. Apenas para citar alguns exemplos: a obra de François Truffaut, Jim Jarmusch, Arnaldo Jabor, ou, simplesmente, pode ser a coleção *Indiana Jones*. Pode ser, também, uma coleção que re-edita obras experimentais do início da prática cinematográfica, como a coleção *Avant-Garde*, ou uma caixa que vem apenas com dois dvds apresentando “extras” sobre a produção de um determinado filme – *Cidade de Deus*, por exemplo – que são atraentes ao estudante ou profissional de cinema. Nesses casos, inclusive, a embalagem é melhor elaborada e, quase sempre, carrega consigo uma mensagem que serve como chamariz: “Edição especial para colecionadores”.

As caixas de coletâneas se transformaram num fenômeno de mercado. Os primeiros produtos que seguiam tal lógica eram algumas poucas caixas que reuniam cds de algum músico. Geralmente chamavam-se “antologia”, reuniam quatro ou cinco cds e custavam muito caro. Naquele momento, era raro ocorrer tal fenômeno com filmes, uma vez que a imagem – resultado de arquivos mais pesados – ainda trabalhava com o suporte vhs, o qual, devido a sua natureza, não permitia uma ação de marketing que pensasse a ideia de caixa. Isso mudou com a chegada do dvd, suporte que trazia consigo duas possibilidades ainda ausentes na experiência da fita vhs; fisicamente, era mais fino e leve enquanto permitia gravar muito

mais conteúdo com uma qualidade superior. A partir da chegada do dvd às lojas, foi apenas uma questão de tempo para que antigos filmes fossem resgatados, restaurados e relançados, enquanto todo o lançamento contava, também, com a possibilidade da compra. Não demorou muito, igualmente, para que os antigos filmes restaurados fossem reunidos em caixas obedecendo alguma classificação que poderia ser por diretor, por filmes, por época, por minissérie ou seriado. Essas coletâneas passaram, igualmente, a contar com algum espaço destinado aos “extras” e, dessa forma, se agregava mais valor ao produto. Os denominados “extras” podem ser: um documentário sobre a época em que os filmes foram realizados, um *making of* sobre as próprias produções, uma série de entrevistas com a equipe, uma reportagem sobre o diretor do filme, toda e qualquer outra possibilidade audiovisual relacionada com o filme vendido e que possa colaborar para com a comercialização do mesmo.

Hoje, embora muito se reclame da pirataria, o que se vê nas lojas é um aumento sistemático das ofertas de coletâneas audiovisuais, seja de filmes, séries, *sitcoms* ou documentários, reunidos em caixas que despertam a cobiça de colecionadores. A comercialização dessas obras através da lógica da coletânea, inclusive, colabora para diferenciar o produto legal do produto pirata uma vez que a caixa aposta muitas vezes numa linguagem gráfica sofisticada e isso ainda não é encontrado no mercado paralelo. Contudo, o que vejo de mais importante nessa prática é a oportunidade de aprofundar o conhecimento acerca de determinado tema. Com o dvd, felizmente, obras raras estão sendo resgatadas e relançadas no mercado tanto para a locação como para a compra. Assim, de certa forma, a memória audiovisual está sendo resguardada. E, mais do que isso, permitindo aos estudiosos – estudantes, profissionais, críticos, jornalistas, professores – a possibilidade de estudar e relacionar as obras como até então não ocorria. Imagino Truffaut estudando Hitchcock num tempo em que toda situação de assistência era, definitivamente, realizada numa sala de cinema através da projeção da obra em película cinematográfica. Hoje temos caixas que reúnem a obra de Hitchcock, com filmes inéditos restaurados, depoimentos e comentários sobre as produções, entrevistas raras com o diretor e “extras” que trazem os *making ofs* das produções. Ou seja, é um verdadeiro mergulho no universo hitchcockiano, como se estivéssemos abrindo as portas de um museu dedicado ao cineasta e, no fim das contas, é isso mesmo que ocorre.

Por tal motivo, me interessei em estudar as caixas de coletâneas audiovisuais e faço isso, aqui, através do estudo da caixa lançada pela Casa de Cinema de Porto Alegre. A partir

dessa caixa, me proponho a pensar as possibilidades e potencialidades que todas as demais caixas de coletâneas nos trazem.

Por que a caixa da Casa de Cinema? Os motivos são os mais variados.

Desde minha adolescência acompanho o trabalho de alguns cineastas ligado à Casa. Carlos Gerbase fazia parte da banda punk *Os Replicantes*, trilha sonora que embalou a rebeldia adolescente de boa parte da minha geração – aqui no Rio Grande do Sul, pelo menos – e, a partir da música, cheguei aos seus primeiros curtas-metragens. Jorge Furtado, por outro lado, ao lançar *Ilha das Flores* e garantir quase todos os prêmios do Festival de Cinema de Gramado de 1989, chamou a atenção para o seu trabalho e para aqueles que, com ele, produziram o premiado curta-metragem. Embora Furtado já fosse um diretor de curtas-metragens respeitado, foi a partir do *Ilha das Flores* que o diretor se destacou em nível regional, nacional e, inclusive, internacional. Muitas pessoas leigas passaram a prestar mais atenção ao cinema e, especialmente, aos curtas-metragens realizados no Rio Grande do Sul.

Esses personagens que consolidaram o cinema gaúcho têm uma relação próxima ao Bairro Bom Fim, em Porto Alegre, palco daquilo que Juremir Machado da Silva (1991) denominou como o “portão de entrada da pós-modernidade no Rio Grande do Sul”. Assim como Machado da Silva estudou o fenômeno que ocorria no bairro, nos anos 1980, eu, desde cedo, me identifico com a cultura urbana oriunda daquele período, ocorrida naquele espaço geográfico da capital gaúcha a ponto de, inclusive, desenvolver um longo projeto de documentário sobre a época e o bairro em questão.

Tal ambiente, devido a sua importância para a produção cultural porto alegreense no período, também serve de cenário a um filme que é considerado, na filmografia gaúcha, um marco, um divisor de águas: *Deu pra ti anos 70*. Essa obra reuniu alguns dos primeiros cineastas que romperam com a tradição cinematográfica gaúcha conhecida como “cinema de bombacha” que ocorria no interior do Rio Grande e teve Teixeira como seu principal expoente. Esses cineastas – na época ainda estudantes – hoje estão presentes nos créditos finais dos curtas-metragens que fazem parte da caixa da Casa de Cinema.

Assim, a caixa lançada pela Casa de Cinema reúne, nos vinte anos de audiovisual gaúcho que se propõe agrupar, um período ímpar da história cultural-urbana do Rio Grande do Sul. Ela congrega cineastas, músicos e dramaturgos que influenciaram gerações de gaúchos e, ainda hoje, ecoam forte pelas ruas do Bom Fim – bairro no qual ainda hoje está localizada a Casa de Cinema. Além disso, nessa caixa encontramos linhas de fuga que transcendem o próprio universo audiovisual, característica, aliás, de toda obra consistente.

Deste modo, ao me perguntar por que escolhi a caixa da Casa de Cinema para desenvolver um estudo de audiovisual, respondo que não poderia ser diferente. É uma experiência regional que alcançou respaldo nacional. Prova disso é a participação e a influência da Casa e de seus profissionais na televisão brasileira através, principalmente, da parceria entre Jorge Furtado e o Núcleo Guel Arraes da Rede Globo. Parceria essa que, embora se realize também no cinema praticado no Brasil hoje, pode ser considerada como uma experiência que desconstrói o próprio nome de batismo da produtora. Ou seja, levanta a pergunta: até onde a Casa de Cinema é cinema, até onde é televisão? Ou seria ela uma casa audiovisual?

De fato, ao me propor estudar as caixas de coletâneas, acredito, não poderia definir objeto melhor que a caixa da Casa de Cinema, seja pela sua influência, pelo seu ineditismo – afinal não conheço outra produtora que tenha reunido suas obras em uma coletânea como o fez a Casa – ou seja, pela sua importância técnico-estética.

Além de todos esses argumentos, ainda vale ressaltar que, contrariando minhas expectativas, descobri, ao longo do processo de pesquisa, que existem apenas duas dissertações de mestrado sobre a Casa de Cinema de Porto Alegre – constatação que é autenticada pelo relato pessoal de Giba Assis Brasil. Uma, inclusive, está presente como fonte nessa pesquisa, reforçando e validando dados referentes à criação da Casa de Cinema. Contudo, nenhuma das dissertações se ateve de forma mais aprofundada à obra realizada pelos cineastas ligados à Casa de Cinema. É graças ao lançamento dessa caixa que tal possibilidade se faz presente através dessa pesquisa.

É possível, enfim, defender que, além de tudo isso, ainda conta como fator determinante para a escolha desse corpus o interesse de aproximar o estudo dos formatos cinema e televisão para entendê-los a partir das audiovisualidades. Aproximar formatos audiovisuais, principalmente televisão e cinema – e mais recentemente, também, *tevé*, cine e *games* – é uma prática realizada (e reconhecida) pelos diretores da Casa de Cinema, já desde o início dos anos 90, especialmente por Jorge Furtado quando passa a trabalhar em conjunto com Guel Arraes, na Rede Globo.

Uma forma de perceber essas possíveis hibridizações da estética cinematográfica e televisiva seria tencionando o fazer televisão e o fazer cinema. Do ponto de vista prático, que diz respeito à produção audiovisual, percebo essa intenção nos autores da Casa de Cinema de Porto Alegre e, dessa forma, indico, na caixa, rastros dessa prática. A partir dela, busco satisfazer minha necessidade de compreender a memória presente no cinema e na televisão e sua relação ao virtual-~~atual~~.

Penso a caixa da Casa de Cinema – e todas as outras – como uma espécie de boneca russa que vai descortinando significados à medida que vai sendo penetrada. Para isso, imagino molduras, segundo veremos através do pensamento de Suzana Kilpp, que se sobrepõem à imagem audiovisual configurando novas imagens e construindo novos significados.

Parece-me pertinente considerar que nessa sociedade do pós (pós-moderna, pós-estruturalista, pós-industrial, pós-positivista), onde a informação nunca esteve tão acessível e nem tão fragmentada, haja a necessidade de “estocarmos” a memória digitalmente. Assim, vejo a caixa em questão como atualizações da virtualidade audiovisual. Isso porque, como veremos adiante, segundo Bergson (2006a), no cone da memória estariam as virtualidades a serem atualizadas, conforme o porvir assim nos solicitar. Não seria a caixa também uma espécie de cone, onde “levitam” virtualidades, umas mais presentes, outras mais obscuras, mas todas potencialmente atualizáveis? Enquanto dentro da caixa encontramos inúmeros níveis de memória especializada, percebemos também potencialidades virtuais para outros tantos devires audiovisuais.

Nessa perspectiva, busco perceber a caixa como um museu sem paredes que carrega em si memórias e devires, virtualidades e potencialidades. Através das relações percebidas e estabelecidas entre esses elementos será possível compreender um pouco do universo audiovisual que carrega em si temáticas, gramáticas, filiações a determinadas escolas, técnicas, linguagens, ou seja, signos que nos permitem pensar as meta-memórias surgidas dessa inter-relação entre todos esses elementos⁷.

A construção audiovisual, amparada por recursos intertextuais e pela desconstrução dos códigos audiovisuais, faz parte de uma memória do audiovisual, a qual podemos identificar, especializada, também na caixa. Para isso, penso que seja interessante empregar o procedimento da cartografia⁸ e os conceitos de moldura, emolduramento e emolduração conforme serão sugeridos no capítulo sobre a metodologia aplicada, pois os mesmos podem dialogar perfeitamente com a ideia de uma caixa que será aberta e dissecada em sua própria opacidade. Tais molduras, quando dissecadas, nos ajudam a pensar o audiovisual como uma

⁷ Acredito, dessa forma, que é possível compreendermos, por exemplo, as obras posteriores à caixa como os longas-metragens dos diretores da Casa, como Jorge Furtado e Carlos Gerbase (Ana Luiza Azevedo ainda não lançou seu primeiro longa-metragem, o qual, no momento, encontra-se em fase de finalização). Ou, ainda, aproximar tal estudo de outros estudos já realizados como *Guel Arraes – um inventor no audiovisual brasileiro*, obra organizada por Yvana Fechine e Alexandre Figueirôa, a fim de perceber semelhanças que expliquem fragmentos do audiovisual brasileiro como aquele praticado no Núcleo Guel Arraes da TV Globo, estudado e explicitado no livro citado acima (FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008).

⁸ O leitor poderá perceber, inclusive, que as titulações escolhidas para os capítulos e subcapítulos são fruto da inspiração que tive nos estudos cartográficos.

especialização de virtualidades que permanecem em fluxo constante. Para isso, trazemos Bergson (2006a) ao estudo.

A análise que proponho aqui não busca um estado de aprofundamento no âmbito dos *frames* e, sim, apontar algumas das inter-relações possíveis entre fluxos audiovisuais presentes nos dvds, estudando-os cartograficamente ao ponto de demonstrar as potencialidades das caixas de coletâneas audiovisuais. Contudo, sabe-se que existem possibilidades intermináveis de aprofundamento de análises sobre as coletâneas, basta, para isso, pensar que, em muitos casos, um único *frame* pode se configurar num complexo objeto de pesquisa.

O movimento que proponho nesse estudo é o seguinte: pensando uma memória dentro da memória e um audiovisual dentro do audiovisual – todos contidos nessa caixa –, posso entender também que essa mesma caixa contém molduras. Inúmeras molduras na verdade, as quais estão inseridas umas às outras. A primeira moldura, naturalmente, seria a caixa de papel na qual estão contidos os quatro dvds que fazem parte do pacote ofertado pela Casa de Cinema. A última moldura, provavelmente, seria uma última unidade visível de uma obra audiovisual; um *frame*, o qual, por sua vez, está também presente na caixa, graficamente, na parte externa. Mas as molduras não são apenas visuais, e assim, temos também molduras sonoras como as trilhas compostas por música, ruídos e vozes. Essas, infelizmente, não podem ser congeladas para que possamos estudá-las. Para se realizarem e para serem percebidas precisam, necessariamente, estar no fluxo ao qual pertencem.

As reflexões que ganham força nesse estudo, portanto, estão ligadas às audiovisualidades, conceito ainda em construção – talvez em permanente construção – que o Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades (GPAV), da Unisinos, vem desenvolvendo. A intenção é perceber o audiovisual a partir da perspectiva de sua “[...] irredutibilidade a qualquer mídia, admitindo que o audiovisual é também uma virtualidade que se atualiza nas mídias, mas que as transcende” (KILPP, 2007, p. 30).

O grupo propôs três dimensões para o conceito audiovisual. A primeira dimensão objetiva encontrar audiovisualidades em contextos não relacionados diretamente ao audiovisual em si, com base no conceito de imagicidade de Eisenstein; a segunda dimensão entende o audiovisual como um espaço próprio para as convergências e hibridizações de formatos, suportes, tecnologias; enquanto a terceira dimensão pensa o audiovisual a partir de suas linguagens, como lugar do qual se deve partir para a compreensão das outras duas dimensões.

Para mim, portanto, nessas caixas audiovisuais, é possível, através do estudo das virtualidades atualizadas, perceber as gramáticas escolhidas e definidas a ponto de aprofundar meu conhecimento sobre as mesmas e sobre o audiovisual como um todo. Isso se dá através das inter-relações possíveis de se realizar entre as obras, os diretores e o audiovisual, sobretudo porque encontramos pré-disposição para isso nos formatos “caixa de coletânea”.

De certa forma, ao tentar abrir, invadir a caixa, nos tornamos escravos de suas virtualidades. É objetivo metodológico dessa pesquisa dissecar suas molduras, para perceber suas virtualidades. Assim, as questões-problema estão organizadas da seguinte maneira:

- De que forma a caixa da Casa de Cinema atualiza audiovisualidades a partir das virtualidades do cinema e da televisão?
- O que a caixa diz acerca dos diretores e dos filmes que a compõem e, nessa perspectiva, o que ela mostra acerca da linguagem, dos formatos e das memórias audiovisuais como um todo?
- Quais são as virtualidades audiovisuais que se revelam com mais força na caixa da Casa de Cinema e, ao mesmo tempo, quais são suas linhas de fuga?

As questões levantadas desencadeiam uma série de objetivos:

- entender as atualizações e as virtualidades do audiovisual a partir da caixa da Casa de Cinema de acordo com a noção de caixa como coletânea, como um museu sem paredes, que carrega memórias atualizadas e a serem atualizadas;
- explorar as potencialidades do audiovisual presentes na caixa da Casa de Cinema;
- verificar as revelações sobre as audiovisualidades contidas na caixa da Casa de Cinema;
- apontar, compreender e dissecar as audiovisualidades contidas na caixa da Casa de Cinema, com vistas a entender como as obras – individuais contidas nela – são remolduradas pela caixa da Casa de Cinema;
- aprofundar o estudo sobre a Casa de Cinema e sobre o audiovisual a partir daquilo que a própria caixa proporciona e das audiovisualidades;
- compreender a memória audiovisual na construção de diferentes níveis de leitura através da mesma caixa da Casa de Cinema.

Acredito que tais questões e objetivos permitem compreender a produção audiovisual em si, as relações com a memória, segundo Bergson (2006a), e as já citadas construções audiovisuais, assim como mergulhar um pouco nessa caixa – e na lógica das caixas de coletâneas – a fim de percebê-la como um produto criativo que se utiliza e atualiza a gramática audiovisual na sua construção.

Uma vez descortinada a metáfora da boneca russa colocada anteriormente, as relações presentes em seu interior passam a se atualizar e a realizar inter-relações que podemos perceber, em alguns casos, como meta-memórias. Caso dessas inter-relações surjam novos significantes, ou seja, memórias dentro de memórias que se atualizam constantemente, estes ajudarão a compreender melhor a Casa de Cinema, os seus realizadores, a sua história e o próprio audiovisual em si.

Esse estudo se dá de forma rizomática e penso que é assim mesmo que deve ser, pois minha preocupação maior foi em perceber os choques e os platôs que levam a produzir novos conhecimentos. Para isso, é preciso que o leitor acompanhe os movimentos propostos nessa dissertação, ou seja, siga penetrando no universo da caixa da Casa de Cinema através desse texto. Dessa forma, é interessante também compreender que dentro da lógica rizomática, utilizada na cartografia, muitas vezes o caminho percorrido torna-se muito mais importante que o ponto de chegada. Ou seja, muitas vezes aprendemos mais através do processo de pesquisa – a exemplo do audiovisual praticado por Guel Arraes e Jorge Furtado – do que através de uma conclusão final reveladora e inédita aos olhos da academia. Por isso, também busco, reflexivamente, aproximar o estudo da caixa ao processo de pesquisa: rizomático. De certa forma, estudar a caixa como proponho aqui é uma espécie de metáfora do próprio processo de pesquisa cartográfico. Se estou certo ou errado quanto a essa minha impressão, veremos ao final da dissertação que está distribuída, em capítulos, da seguinte forma:

Capítulo 1, *Periferia – estradas de acesso*, é uma introdução à temática proposta nessa pesquisa; a Capítulo 2, *Traçando novos caminhos – o mapa da cidade*, é o texto que fala das metodologias propostas para essa dissertação. Embora, usualmente, os capítulos sobre as metodologias sejam alocados próximos aos capítulos de análise dos objetos, aqui, proponho trazê-lo logo para o início da pesquisa pois busco, também, trabalhar a cartografia – metodologia desenvolvida – e sua aplicação na pesquisa como um todo. É quase um movimento de meta-pesquisa que proponho aqui e, para isso, o contato com a cartografia se mostrou necessário logo no início do texto. O Capítulo 3, *Rua Lajeado, Petrópolis*, aborda um pouco da história da Casa de Cinema de Porto Alegre. É nesse capítulo que trago alguns dados inéditos, a mim disponibilizados por Giba Assis Brasil, sobre a história da produtora gaúcha. O Capítulo 4, *Pontes, portos e aeroportos*, aborda as audiovisualidades e o pensamento de Henri Bergson (2006a; 2006b), autor caro à linha de pesquisa da qual faço parte; o Capítulo 5, *Bairros, avenidas e ruas* busca explorar o conceito de caixa, assim como aprofundar o pensamento sobre a Casa de Cinema a partir do meu objeto de estudo: a caixa de coletânea. Nesse capítulo, ainda, trago o pensamento de Walter Benjamin (2006) sobre o

coleccionador. O Capítulo 6, *Galeria subterrâneas*, é quando cartógrafo as obras da Casa de Cinema. Já adianto ao leitor que me desafiei a penetrar a caixa em sua totalidade, conseqüentemente, todas as obras contidas nela foram visitadas. Nessa cartografia realizada, algumas obras mostraram-se mais interessantes uma vez que seus platôs se destacaram perante outras e, por isso, foram mais aprofundadas. Ao final da dissertação percebi que o texto estava muito longo e, por isso, transferi algumas dessas obras às quais não me ative longamente para os Apêndices dessa pesquisa. No Capítulo 7, *O caminho de volta*, é onde tento trazer algumas considerações sobre todo o processo e o estudo da caixa.

2 TRAÇANDO NOVOS CAMINHOS – O MAPA DA CIDADE

Metodologia

Nesse trabalho a metodologia é parte integral e orgânica do seu desenvolvimento e, por tal motivo, merece destaque. Consequentemente, decidi antecipar o texto sobre a metodologia empregada no presente estudo. Trabalho aqui com várias possibilidades metodológicas, às quais atribuo a riqueza da análise possibilitada sobre o meu objeto. Contudo, ao entender o rizoma como um método, no sentido mais aberto desse termo, acredito que a cartografia serve, também, como um elo de ligação entre os variados procedimentos realizados.

Deleuze utiliza a metáfora do decalque para ilustrar que as pesquisas que se utilizam de métodos ditos estruturalistas são reprodutíveis ao infinito, como o decalque. Têm-se o original e, a partir deste, é apenas uma questão de aplicá-lo constantemente em outros objetos ou de forçar os mais diferentes objetos dentro de um modelo estanque. O rizoma, ao contrário, deve seguir a lógica do mapa, não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Vejamos nas palavras de Deleuze (1995, p. 22):

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma, talvez seja, a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, nesse sentido, é um rizoma animal e comporta às vezes uma nítida distinção entre linhas de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação. Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ao mesmo. Um mapa é uma questão de performance enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida competência.

É amparado pelo pensamento de Deleuze (1995), principalmente pela metáfora do mapa, que visualizo o rizoma não apenas como método de pesquisa, mas também o vejo impresso na forma do texto, “espelho textual”, de qualquer pesquisa. Utilizar o rizoma como método de pesquisa e escrever o texto acadêmico de forma estruturalista, seria, a priori, o mesmo que filmarmos *Acochado* (1960) – um dos principais filmes de Godard e da Nouvelle Vague, um filme divisor de águas na história do cinema pois quebra conceitos clássicos de linguagem – utilizando para isso a mesma linguagem clássica que o filme buscou

desconstruir. Quer dizer, se *Acossado* fosse realizado dentro dos padrões clássicos de linguagem, não teria a força que tem ainda hoje, passados quase 50 anos de sua produção. Isso porque percebe-se que a importância de *Acossado* está, justamente, no seu processo, na sua linguagem e não no seu conteúdo.

Dessa forma, uma pesquisa que busca no rizoma artifícios para uma análise diferenciada, necessariamente, deveria justificar tal intenção através da sua linguagem textual criando relações caóticas e fragmentadas inerentes ao fluxo de pensamento e produção de uma obra de pesquisa. Acredito que o texto também deveria se estruturar de forma rizomática, com idas e vindas, passagens, linhas de fuga, parágrafos perdidos que se conectam com o todo, articulados de forma quase literal sem, contudo, deixar de ser profundo em seu embasamento teórico.

“Cartografar remete a uma tempestade... Tempestade de escolher rotas a serem criadas, constituir uma geografia de endereços, de registros, de navegação, buscar passagens...” (KIRST et al, 2003, p. 91). Deleuze e Guattari (1995), pensadores da cartografia, falam em detectar os platôs. Benjamin (2006) falava sobre as imagens que brilham e se diferenciam na “constelação”. Constelação essa que seria o nosso objeto de estudo. Tanto um como outro, platôs ou imagens brilhantes, são intensidades que chamam a atenção, se destacam durante o processo de cartografar.

A cartografia veio ao trabalho por mãos da minha orientadora que, ao ler uma das versões do meu texto, quando o mesmo parecia estar se dirigindo para um encaminhamento final, percebeu o estudo da caixa como um estudo essencialmente cartográfico. Quer dizer, estava eu já realizando uma espécie de cartografia quando do meu contato com a caixa.

Como já citei anteriormente, o processo de descoberta da caixa a partir dela mesma possibilita pensarmos uma analogia entre a pesquisa e a descoberta de uma cidade estranha, desconhecida. Exatamente a analogia que a cartografia proporciona a partir dos textos de Benjamin quando este diz que para se conhecer uma cidade é preciso se perder nela. Eu precisava, então, perder-me na caixa da Casa de Cinema. Isso porque a cartografia enxerga o processo de pesquisa como um “perder-se orientado”, ou seja, o pesquisador vai criando um mapa do objeto de estudo a partir das suas percepções, seu olhar, sua observação. Na viagem pela caixa, meu olhar foi orientado não apenas pelo esforço de reflexão sobre o objeto, mas também pela minha experiência e vivência com o audiovisual, seja como professor, seja como realizador e diretor no mercado da produção audiovisual, seja pelas construções teóricas que realizei ao longo do processo de estudos acadêmicos que o mestrado me proporcionou. Inevitavelmente, tais constatações misturam-se ao acervo sócio-político-cultural do próprio

pesquisador e adquiridos durante a investigação, produzindo, dessa forma, uma influência cíclica que vai do objeto ao pesquisador e vice-versa. É como adentrar numa cidade desconhecida sem um mapa preciso de suas ruas e pontos de referência. À medida que avançamos somos tocados por essa cidade, somos influenciados por ela e, sobre ela, também exercemos influência. Constatções que ajudam a criar os imaginários inerentes a toda cidade.

No caso da minha pesquisa, percebi que, de início, embora não conscientemente, eu já estava realizando um estudo cartográfico da caixa da Casa de Cinema. E, na verdade, tal contato com a caixa da Casa resumiria bem o contato de outras pessoas com outras caixas. Realmente, essa relação se assemelharia ao de um turista que se propõe a conhecer uma cidade desacompanhado de um nativo e carente da possibilidade de consultar um mapa. Isso não quer dizer, todavia, que o turista não carrega consigo uma mochila com um casaco para o caso de esfriar, um cartão de crédito ou uma carteira com dinheiro para realizar suas comprar e se alimentar, um guarda-chuva para se proteger das intempéries no inverno, ou um protetor solar no verão. O mesmo ocorre com o pesquisador que se aventura pelo método cartográfico.

A pesquisadora Martina Eva Fischer (2008), inclusive, constrói um belo texto sobre a cartografia como metodologia voltada à Comunicação Social. Para isso se utiliza de subtítulos denominados “itens de bagagem” em referência às ferramentas que o pesquisador estaria carregando em sua mochila ao optar por esse método. Assim, Fischer (2008) trata como item de bagagem número um o próprio cartógrafo; número dois, a intuição; número três, a desconstrução; número quatro, atos preparatórios; número cinco, rizoma; e número seis, a decisão.

Segundo a pesquisadora, o item um, por ela denominada como “o próprio cartógrafo”, significa dizer que não há pesquisa neutra, ou seja, isenta da carga memorial do pesquisador. “O cartógrafo permite que o objeto repercuta sobre o seu corpo de pesquisador, e trabalha sob a ótica de que o objeto é sempre o objeto da maneira como é percebido pelo corpo do pesquisador [...] Na cartografia, considerar o movimento do objeto em relação ao pesquisador – e deste em relação ao objeto – é uma forma de incluir o movimento e, portanto, o tempo no estudo” (FISCHER, 2008, p. 224-225). Usar a primeira pessoa, aqui, inclusive, é afirmar que há sim um pesquisador por trás da pesquisa e esse pesquisador tem características e desenvolveu escolhas afetando e sendo afetado pelo seu objeto de pesquisa constantemente ao longo do processo. Bergson (2005) nos diz que a percepção do mundo é realizada a partir do nosso próprio corpo, o que significa dizer que percebemos também nosso objeto a partir de relações físicas e psíquicas do nosso corpo. Se somos brancos, negros, baixos, altos, gordos, magros, se somos gaúchos, baianos, americanos, africanos, japoneses, filhos únicos, filhos de

mãe solteira, órfãos, todas essas características que se realizam e se expandem a partir do nosso corpo, acabam por influenciar, de alguma forma, o objeto de estudo e a pesquisa realizada. O pesquisador não é ausente de seu objeto.

O item dois diz respeito à intuição. O conceito construído por Bergson (2006b) nos fala de um método ligado ao ato vivido, isso porque o pesquisador se insere na pesquisa e é por ela afetado, assim como a afeta. Apesar de Bergson (2006b) considerar a intuição como um método, trago aqui a noção de intuição para auxiliar a pensar a cartografia e o método rizomático. Assim, torna-se relevante a condição de experiência real oferecida pela intuição, mas ao mesmo tempo, seu caráter de rigor que faz a articulação entre a experiência e as linhas de multiplicidades que são vislumbradas na investigação. “Intuição, portanto, significa primeiro consciência, mas consciência imediata, [...] em segundo lugar, consciência alargada” (BERGSON, 2006b, p. 29). No processo intuitivo, portanto, é preciso, então, ao descobrir as linhas de multiplicidades, encontrar aquelas que convergem (do real) para um ponto ideal (o virtual).

O item de bagagem número três é a desconstrução. Realmente caracteriza-se, a desconstrução, numa ferramenta riquíssima de análise uma vez que se pense a mesma como movimento. Desconstruir significa pensar uma alteração na ordem vigente para percebermos o objeto sob um olhar ainda estranho à maioria. Ou seja, realizar um movimento que coloque em xeque a ordem apresentada. Em Fachine (2008), é possível pensar a desconstrução como “apelo à inversão”. Quer dizer, a autora não fala nessa metodologia, mas observa e constata tal prática nos trabalhos realizados pelo núcleo de Guel Arraes na Globo. Não coincidentemente, é possível perceber esse movimento no trabalho de Jorge Furtado, como veremos adiante. Trabalhando com a inversão dos elementos hegemônicos por elementos periféricos – processo que é perceptível em alguns trabalhos do Núcleo – estamos inserindo em nossa bagagem de cartógrafo mais um instrumento importante. Segundo Fischer (2008, p. 228): “No exercício prático da pré-observação cartográfica, desconstruímos o objeto, o percebemos de outra forma, somos lançados na indecidibilidade definida por Derrida (1998), e passamos a distinguir espécies de ordens distintas, irreduzíveis uma à outra”.

O item número quatro são os “atos preparatórios”. A partir de Deleuze (1999), Fischer (2008) define três atos preparatórios que estariam associados à proposta do método intuitivo de Bergson:

- 1) a reconciliação da verdade e criação no nível dos problemas seria, basicamente, rever os problemas sob outro olhar, outro ângulo de visão;

- 2) o reencontro com as verdadeiras diferenças de natureza, e isso se faz dividindo o misto – objeto – “de acordo com tendências qualitativas e qualificadas” (FISCHER, 2008, p. 230);
- 3) a consideração da questão do tempo ou duração – conceito que será aprofundado no Capítulo 4 – Pontes, portos e aeroportos – durante todo o processo de pesquisa.

Há, ainda, o item de bagagem número cinco, “o rizoma”, e o número seis, “a decisão”. O rizoma vai contra a unicidade, contra a metáfora do sistema representado pela árvore em que existem raízes e galhos, com suas inúmeras conexões, mas também com um tronco em comum. O rizoma contesta esse modelo pois o mesmo significa, segundo Deleuze (1995, p. 13), “[...] dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade”. A metáfora das raízes e galhos não daria conta da complexidade dos objetos de análise, assim como o tronco da árvore seria um condutor pré-determinador das pesquisas, as quais não contariam com possibilidades de fuga ou demais intervenções ao longo do processo.

Por isso, o autor defende um método no qual seja possível identificar e buscar compreensões para “linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também, linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE, 1995, p. 11). Entendo que esses elementos devam ser estudados a partir da identificação dos platôs que compõem o rizoma. Nesse caso falamos do rizoma como um método que opta pela metáfora do caos, ou ainda segundo Deleuze (1995, 14), “caosmo-radícula”, onde todos os pontos se ligam a todos os pontos. Nesse aspecto é importante lembrar que o caos é apenas outra forma de ordem.

Tal método não é estanque, não é facilmente divisível ou percebível, não tem um começo, mas sim, relaciona-se e coexiste intrinsecamente de diversas formas e em diversos níveis, iniciando de inúmeros pontos, impossibilitando, inclusive, identificar sua origem, assim como um ponto de chegada pré-determinado. É o princípio da conexão e heterogeneidade.

No que se refere à caixa da Casa de Cinema, a metodologia percebe mais de um ponto de entrada: um pelos dvds, outro pela cronologia dos filmes, outro pela arte gráfica da caixa, outro através da leitura de seu encarte. Em todas essas entradas a busca pelos platôs de atualização do audiovisual foi relevante, bem como identificar as linhas de multiplicidade que se articulam a partir desses pontos. O percurso construído metodologicamente, então, foi de encontrar relações entre entradas e saídas, idas e vindas, buscar apropriações, descobertas, afecções e intuições.

Além do princípio de conexão, há outros princípios como o da multiplicidade. Esse princípio nega a existência de uma unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito, pelo contrário, é preciso pensar a pesquisa a partir de vários objetos e vários sujeitos que se conectam em diversos pontos, mas também se evitam através de linhas de fuga, “multiplicidade de múltiplos”. Tudo isso amparado por mais um princípio que rege a ruptura com significados pré-concebidos.

A experiência metodológica de cartografia da caixa da Casa de Cinema ofereceu essas multiplicidades de atualizações audiovisuais que seriam encontradas, ou seja, o grande número de platôs que formariam o mapa da Casa. Quando busquei estabelecer conexões possíveis com o cinema, com a televisão e com os *games*, também pude perceber conexões entre sujeitos (diretores, personagens), temáticas e, ao mesmo tempo, as linhas de fuga que iam se formando. Para ser o mais fiel possível ao princípio da ruptura, foi preciso desestabilizar algumas concepções sobre o audiovisual bastante arraigadas. Uma tarefa difícil, mas nesse aspecto, os estudos das audiovisualidades me auxiliaram de forma considerável.

É comum, em muitas investigações, o pesquisador iniciá-las já conhecendo o caminho a ser percorrido e o ponto de chegada. Aqui, o método propõe que o pesquisador se deixe levar pela pesquisa, e o ponto de chegada não importa tanto quanto o próprio caminho. O pesquisador acaba por se tornar parte da própria pesquisa num movimento quase de meta-pesquisa.

O item de bagagem número 6, “decisão”, significa dizer que após realizar todos esses movimentos propostos pela cartografia, ou seja, abrir mão dos modelos pré-definidos em busca de uma experiência que se construa ao longo do processo e do qual o pesquisador faça parte e, também, se mostre presente, é preciso, em algum momento, “[...] estacar (porém não deter) esse fluxo a fim de representá-lo” (FISCHER, 2008, p. 235). Isso é necessário para que seja possível se construir um texto acadêmico e, dessa forma, o pesquisador precisa tomar a decisão de qual o momento é o mais indicado para estacar o fluxo.

A cartografia, dessa forma, é pensada a partir de tais possibilidades. Mas, embora tal configuração possa se parecer com um modelo a ser seguido, está aí o grande desafio do método cartográfico, ou seja, justamente, fugir dos modelos. Segundo as palavras de Rosário (2008, p. 207):

A cartografia pode ser entendida como um trilhar metodológico que visa a construir um mapa (nunca acabado) do objeto de estudo, a partir do olhar atento e das percepções e observações do pesquisador, que são únicas e particulares, que serão cruzadas com a memória do investigador. O primeiro passo é adentrar nas tramas do objeto. Todavia, as entradas e as saídas são múltiplas, isto é, da mesma forma que se

pode entrar numa cidade por diversas ruas, pode-se igualmente dar início à cartografia a partir de vários pontos ou caminhos. É preciso escolher. E essa opção vai depender exclusivamente do cartógrafo. Contudo, se as entradas são múltiplas, na trama, tudo se mistura; um ponto remete ao outro, não importando mais o ponto de acesso. No percurso, é possível perceber e registrar movimentos, verificar amplitudes, tensões, desvios, sem deixar escapar os elementos minoritários.

Assim, uma vez identificado o procedimento da cartografia e compreendido seus princípios, a mim ficou claro que, além de praticar uma pesquisa sob parâmetros metodológicos mais interessantes ao estudo proposto, havia, inclusive, uma possibilidade concreta de aproximar a minha investigação do próprio processo de pesquisa proposto pela cartografia – com idas e vindas, entradas e saídas. Quer dizer, o conceito de metalinguagem, latente em mim desde o início do percurso no mestrado, de certa forma abandonada ao longo do processo, novamente, retorna com força no momento quase derradeiro da pesquisa.

Dessa forma, ao perceber que o exercício metodológico proposto pela cartografia muito se assemelha ao processo que diz respeito ao contato preliminar de um sujeito com a (uma) caixa (de coletânea), me pareceu claro que o estudo rizomático, através de linhas de fuga, territorializações e desterritorializações, é o procedimento acertado para esse estudo. Ele define também a própria forma como um “coleccionador” lida com uma caixa de coletânea audiovisual. Assim, mais do que utilizar a cartografia para estudar a caixa, foi ela que me (usou) mostrou como poderia realizá-la e encontrar caminhos para responder às questões-problema.

Assim, estudar a caixa é estudar a própria forma de se realizar uma pesquisa com seus movimentos de idas e vindas, territorializações, desterritorializações e linhas de fuga. Afinal, é assim que a consumimos, pois a lógica do fluxo do menu de dvd permite adentrarmos o universo da caixa a partir de diversas formas, seja cronológica, seja na ordem proposta pela autoria¹ da obra, seja a partir de nossas necessidades ou desejos. Metodologicamente, a partir dessas escolhas e da viagem pela caixa, fui construindo impressões e definindo um mapa dinâmico da caixa, sobre aquilo que está presente nela e, através dela, se relaciona com o externo. Nessa caminhada entendi que poderia usar a metodologia das molduras como complemento ao processo cartográfico e aprofundamento da investigação dos platôs encontrados.

¹ Processo técnico que define a forma como será oferecido ao espectador o mapa de acesso às obras contidas num dvd a partir da interação desse espectador com o seu menu.

2.1 Molduras da cidade: placas de trânsito e outras orientações

Além da cartografia, trago como complemento metodológico o pensamento de Kilpp (2003) acerca das molduras. Para a pesquisadora, algumas situações justificariam a presença de molduras e, assim, ela as separa em quatro situações:

Na situação primeira, e talvez a mais importante para o estudo audiovisual, Kilpp (2003, p. 37) pensa como molduras “[...] os confins instaurados pelo encontro de duas ou mais superfícies”. Na minha interpretação, tenderia a dizer que tais molduras dizem respeito aos filtros, intervenções gráficas, narrações em *off*, ou seja, toda e qualquer intervenção direta na imagem crua obtida pelo obturador da câmera videográfica alterando assim o seu sentido e configurando novos. Tenderia a dizer que tal definição de Kilpp (2003) se aproximaria daquilo que Eisenstein chamou de montagem vertical. Sobre uma imagem, adicionam-se novas molduras. Tal pensamento encontra eco também na análise de Fachine (2008) sobre o Núcleo Guel Arraes quando a autora fala a respeito das recorrências da obra do Núcleo. Assim, a situação que Kilpp (2003) pensa a moldura se aproxima bastante daquela que Fachine (2008) pensa a montagem expressiva, ou seja, as inúmeras possibilidades de manipulação da imagem, responsáveis pela construção do discurso e que ocorrem na ilha de edição.

A situação segunda, para Kilpp (2003), diria respeito aos limites físicos da imagem impostos pelas molduras, dentro dos parâmetros propostos por Aumont (1993, p. 144) “[...] a moldura é também, e mais fundamentalmente, o que manifesta o circundamento da imagem, a sua não-ilimitação. É a borda da imagem. Em outro sentido, não tangível, é seu limite sensível: é a moldura-limite”. Kilpp (2003, p. 37) fala em “[...] designar o que, nas janelas, se chama na verdade marco, batente e, especialmente, guarnição. Essa idiossincrasia se deve ao fato de me importar menos a materialidade da moldura e mais a circunstância de ela instituir um limiar à paisagem”. A situação terceira, por sua vez, é a relação entre o observador e a paisagem a ser recortada por ele. Seria pensar que todo enquadramento é um recorte e, assim sendo, uma seleção daquilo que pelo observador foi aprovado a constituir o quadro e aquilo que foi excluído. Não deixaria de ser uma edição, que num outro plano poderia ser entendida como a edição realizada pela Casa de Cinema acerca das obras que poderiam ou não poderiam estar na caixa, à disposição do consumidor. Ao meu ver, tal prática não deixa de ser, também, uma situação de emolduramento. Diz respeito às escolhas realizadas na construção audiovisual. Aquilo que entra ou não no enquadramento, aquilo que entra ou não no corte

final de uma determinada obra e, no caso da constituição das caixas de coletâneas, aquelas obras que entram ou não no produto final ofertado ao consumidor.

Por fim, a situação quarta, proposta por Kilpp (2003, p. 37), diz respeito ao corpo do espectador como moldura, pois, trazendo Bergson novamente ao diálogo, uma vez que a percepção das imagens se dá através de associações entre elas e imagens pré-existentes na memória, seria nos “atravessamentos dos corpos-moldura que se produzem os sentidos”. Essa última moldura trazida pela pesquisadora busca respaldo no pensamento de Bergson – entre outros – quando o autor reflete sobre a importância do corpo na relação do homem para com o seu entorno. Quer dizer, é importante – e quase sempre esquecemos – pensar que toda e qualquer relação com o mundo se dá através do nosso corpo.

2.2 Obras viárias: as molduras na construção da imagicidade

Molduras e moldurações são práticas televisivas com as quais a TV cria os mundos televisivos. São interferências técnicas e estéticas realizadas diretamente nas imagens a fim de criar novos sentidos. Assim, a obra audiovisual pode sofrer re-significações conforme a emissora que a está veiculando, conforme a equipe que a produziu e conforme a quantidade de informações que ajuda a construir essa imagem, como os logotipos e vinhetas que identificam a emissora na qual a obra (programa) foi veiculada. Tais conceitos são desenvolvidos por Kilpp (2006).

Em geral, não percebemos essas molduras sobrepostas, pois nosso hábito televisivo está relacionado com os teores contedutísticos que nos envolvem a partir das formas verbais ou figurativas que, incessantemente, se repetem na tela das televisões – ou nas telas dos cinemas. Podemos pensar, aqui, nas imagens sintéticas e analíticas como forma de perceber a diferença entre as imagens que vemos – sintéticas – e as imagens que estão na sua origem – as analíticas. Assim, o compósito de molduras que direciona nossa memória-hábito a atualizar sempre aquela televisão que já conhecemos nos dificulta perceber a imagem analítica ou os rastros que se encontram na imagem sintética. Por outras palavras, impede de ver uma televisão que ainda não conhecemos, ou melhor, que ainda não estamos habituados a perceber.

Como fomos educados a partir de certa lógica televisiva, tais imagens-lembranças de determinada emissora é o que mais facilmente seria atualizado quando o presente assim nos

solicitar. Para que possamos perceber outra televisão, a televisão constituída por imagens analíticas, é preciso isolar os elementos televisivos que se tornaram, ao nosso hábito, recorrentes. Conforme Kilpp (2006, p. 102),

[...] é preciso um desencantamento [...] é preciso que tenhamos com as imagens sínteses mais do que uma relação tátil, pois em relação às imagens montadas, é sempre preciso que nos habituemos a elas – e às montagens – para chegarmos à percepção ótica. É preciso ainda desnaturalizá-las, retirá-las do fluxo de suas vagas, e dissecá-las ao melhor estilo de Leonardo da Vinci.

É a partir desse pensamento que a autora chega ao conceito de imagicidade da TV ou, segundo a autora, aquela tevê que existe dentro da TV. Para isso, ela busca referencial em Eisenstein, que fala de cinematismo e imagicidade, quando reflete sobre um cinema que existiu antes do cinema e que continua a existir fora dele, em textos, desenhos, na música e no teatro. Considerando esse percurso, apesar do estudo da autora se ater à televisão, entendo que muito do que a autora propõe metodologicamente possa ser aplicado ao audiovisual de forma geral.

Essa imagicidade da TV, a brasileira pelo menos, teria relação direta com o rádio, o teatro, o circo, os cinejornais e todos os enlatados os quais nutriram a grade da TV brasileira nos primeiros anos de vida. Contudo, gradualmente, a televisão passou a incorporar tais linguagens na produção de uma programação própria. Tais marcas ainda se fazem presente nas nossas televisões, só que hoje não se fazem perceptíveis, pois ao público tornaram-se televisivas. De qualquer forma, são marcas pré-televisão, audiovisualidades televisivas que podem ajudar a perceber as gramáticas televisivas. Essas estariam relacionadas a três conjuntos básicos de elementos: o conjunto das ethicidades; o conjunto das molduras e moldurações; e o conjunto dos imaginários, todos eles relacionados rizomaticamente.

Pessoas, fatos, acontecimentos, tudo que aparece na televisão é um construto televisivo que ora opera como ethicidade. Mas pode também operar como moldura. Ethicidades, conceito proposto por Kilpp (2003) para analisar o sentido identitário da TV, são virtualidades que se atualizam na televisão, que são constituídas e, ao mesmo tempo, podem constituir molduras sobre a imagem audiovisual. Portanto, “[...] são subjetividades televisivas as durações, as personas, os objetos, os fatos e os acontecimentos que a televisão dá a ver como tais e que são, na verdade, construções televisivas” (KILPP, 2003, p. 6).

A identidade de um povo pode ser um construto, mas também pode constituir uma moldura sobre aquele povo, incitando um imaginário sócio-cultural que passe ao largo daquela realidade regional. É o que a Globo faz com o gaúcho, para citar um exemplo. A

bombacha, o chapéu, o cavalo, o churrasco, o chimarrão, a fama de “peleador” do gaúcho e seu sotaque são sua identidade. Mas não fica claro até onde é possível afirmar tal constituição sócio-cultural do gaúcho e até onde isso foi construído, gradativamente, ao longo de gerações, pelo audiovisual. Essa constatação encaminha para questionamentos sobre os sentidos daquilo que é produzido nesse meio e sua relação com a cultura. Dessa forma, pode-se perguntar se o chimarrão, o churrasco e o sotaque do gaúcho seriam uma ethicidade riograndense ou uma moldura sobre o homem do sul. A partir disso percebemos que ocorrem construções de sentido sobre tais imaginários acerca do gaúcho.

Kilpp (2003, p. 6) diz que:

[...] ao instaurar mundos televisivos, a tevê imagina uma sociedade que, por sua vez, imagina a televisão, e ela o faz principalmente, recortando, montando e moldurando fragmentos e restos culturais, ressignificando-os em quadros de experiência tipicamente televisivos, que são essas molduras sobrepostas nas quais as ethicidades adquirem existência propriamente televisiva.

Assim, percebo os conceitos de molduras, moldurações como extremamente interessantes para pensar a caixa da Casa de Cinema. Vejo tais conceitos aplicáveis à ideia metafórica de boneca russa, a partir da qual tento definir as caixas audiovisuais que são comercializadas no mercado como a caixa da Casa de Cinema. Nesse viés, penso que para cada etapa do contato que o consumidor/espectador terá com a caixa, molduras direcionam esse usufruir da caixa. São as molduras externas à caixa até as molduras, conseqüentemente, aplicadas à obra audiovisual em si e a seus *frames*.

A partir das molduras sólidas em Kilpp (2003), como TV, Emissoras e Canais, Programas e outras unidades autônomas, Gêneros, Panoramas e molduras intrínsecas, surge um movimento que faz perceber tal constituição também na caixa de dvd. Do mesmo modo, é nessa linha que realizo um movimento de aproximação ao pensamento de Benjamin sobre a experiência tátil do colecionador com a caixa.

Proponho assim, pensar a coletânea da Casa de Cinema também como uma série de molduras que, ao serem descortinadas, podem expor as memórias presentes no meu corpus desde seu exterior, físico, até seu interior, imagético-sonoro. Esses diversos níveis de memória estão inter-relacionados, constituindo outros níveis e, assim continuamente, a exemplo próximo do que seria uma boneca russa, porém muito mais complexa. Se, no caso da boneca, que dentro dela há, sempre, outra boneca semelhante, porém de tamanho menor, na caixa da Casa de Cinema sempre há algo relacionado à cada moldura – embora esse algo não necessariamente seja menor, já que não é uma questão de relações de tamanho ou

importância, e muito menos trata-se de uma repetição da imagem anterior. Seria nesse desdobrar de elementos, uns inseridos em outros, que tenderia a apontar as meta-memórias quando estas constroem novos significantes.

Na análise da caixa da Casa de Cinema, as molduras aparecem como uma ferramenta metodológica que ajuda a identificar e apontar as construções – realizadas pelos diretores da Casa de Cinema – da imagicidade audiovisual, aplicadas não só à estrutura audiovisual em si, mas também à noção sócio-cultural que transita e que é inerente às obras da produtora gaúcha.

3 RUA LAJEADO, PETRÓPOLIS

A Casa de Cinema de Porto Alegre

Esse capítulo se constrói com vistas a desenvolver a contextualização da Casa de Cinema, buscando elementos para melhor entender o objeto desse estudo – a própria caixa de coletânea. Assim, no processo cartográfico, entender a Casa é entender a caixa e, por consequência, encontrar traços de audiovisualidades nesse contexto.

O grupo que compõe a Casa de Cinema é formado por profissionais oriundos de uma geração que viu na bitola super-8 ou na produção televisiva a oportunidade de praticar e desenvolver produções audiovisuais. Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil são, historicamente, associados ao grupo que realizou *Deu pra ti anos 70* a partir do formato super-8. Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo, por outro lado, têm suas histórias atreladas à prática televisiva desde o início. Ambos trabalhavam na TVE-RS e lá desenvolveram o interesse pela prática cinematográfica, “formaram sua turma” – para usar uma expressão muito utilizada por Jorge Furtado – e constituíram uma produtora com o objetivo de realizar alguns curtas-metragens. A primeira experiência cinematográfica dessa turma foi *Temporal* (1984). Os quatro, juntos com Luciana Tomasi e Nora Goulart, constituem, hoje, a Casa de Cinema de Porto Alegre.

Mas, até a Casa chegar a essa formação final que reúne em sua sociedade três homens e três mulheres os quais, na verdade, formam três casais, muitas reuniões aconteceram, muitos projetos foram criados e muito trabalho verteu suor do rosto dessa turma de cineastas gaúchos. Eles estavam distribuídos em algumas das poucas produtoras independentes e resolveram se aproximar de alguma forma. O projeto visava, justamente, criar um espaço que pudesse ser compartilhado por todas as empresas.

Antes, porém, de adentrarmos nessa história, realizo uma linha de fuga para explicar o processo de pesquisa dessa dissertação que apontou a necessidade de abordar tal história. A princípio, minha pesquisa não seguiria por esse caminho. Porém, isso mudou ao receber de Giba Assis Brasil, um dos sócios da Casa de Cinema – e colega professor do CRAV – uma cronologia inédita abordando, justamente, os anos da Casa de Cinema como cooperativa, entre 1987 a 1992.

Gilberto Assis Brasil, o Giba, é conhecido nacionalmente por seu sempre elogiado trabalho como montador, por sua atuação no campo da política audiovisual e por seu lugar já

assegurado na história cinematográfica do país. O sucesso como montador e ativista da classe cinematográfica – que lhe assegura tal posição no cenário nacional – em muito ocorre por causa de duas características pessoais marcantes: metodologia e organização.

Tais características influenciaram o desenvolvimento de um hábito pelas anotações, pelos relatórios e atas acerca dos fatos que o rodeiam. Por isso, em um determinado momento de sua vida, Giba organizou uma cronologia da história da Casa de Cinema durante o período acima mencionado. E tal cronologia, inédita, foi a mim disponibilizada, uma vez que relatei certa dificuldade em encontrar referencial bibliográfico ou acadêmico sobre a Casa de Cinema.

Embora, num primeiro momento, não fosse a intenção desse estudo aprofundar a história da produtora, entendi que relatar essa fase da Casa de Cinema se tornou importante sob dois aspectos.

O primeiro, diretamente relacionado à caixa da Casa, que reúne, em sua maioria, obras realizadas durante esse período histórico. Ou seja, para falar da Casa, ao analisar a sua caixa de coletânea, é necessário também considerar o tempo histórico e cronológico que deu origem àquilo que hoje, facilmente, encontramos reunido numa coletânea de DVDs. Contudo, há muito mais por trás dessas obras que, a partir da caixa, pode ser alcançado visando um entendimento mais geral do período, das pessoas que fizeram essa história e das escolhas técnicas, estéticas e de linguagens. Por isso, pensando já numa cartografia da caixa, me permito realizar essa desterritorialização em direção à história cronológica da caixa para, quando reterritorializar tais informações, o todo se faça mais presente e aprofundado.

O segundo aspecto diz respeito à riqueza do material a mim disponibilizado por Giba Assis Brasil: uma cronologia que se estende ao longo dos seis anos de formação da Casa. Para uma pesquisa que, mesmo indiretamente, aborda a Casa de Cinema – digo indiretamente, pois como já assinali em outras oportunidades, o foco são as caixas de coletânea audiovisuais –, esses apontamentos se constituem num rico documento histórico sobre essa que é a maior empresa de produção audiovisual independente do sul do Brasil.

Assim, tais informações, e outras que virão a seguir, embora tenham sido também utilizadas pela pesquisadora Lislei do Carmo Tavares Carrilo (2006), ainda podem ser consideradas como inéditas do ponto de vista científico. No mercado audiovisual gaúcho circulam inúmeras histórias sobre a Casa de Cinema, algumas “quase lendas”. Mas, aqui, a fonte é um dos sócios, que, embora segundo suas próprias palavras, “tão pouco confiável

quanto qualquer outra fonte”¹, ainda é o que mais se aproxima dos fatos. Espero, a partir dessa decisão de incorporar à minha pesquisa tal cronologia, colaborar para com futuras pesquisas, sobre a Casa de Cinema e sobre o cinema gaúcho, que venham a se realizar.

3.1 Trilhas e rumos: caminhos rizomáticos da Casa

Com a intenção de produzir projetos próprios e distribuir os filmes já realizados de forma independente, e outros que viriam a partir do ‘*pool* Casa de Cinema’, as primeiras reuniões datam de agosto e setembro de 1987. Segundo a cronologia de Giba, ocorreram, nesses meses, uma série de reuniões que resumem o processo de aproximação das produtoras e pessoas envolvidas. Mas, assim que se definiram algumas questões de ordem prática, o andamento das ações que visavam o nascimento da Casa de Cinema, ao que parece, se acelerou.

Já em outubro do mesmo ano, Giba Assis Brasil assina o contrato de aluguel da primeira sede da Casa de Cinema de Porto Alegre, localizada na Rua Lajeado, no Bairro Petrópolis. É nesse mesmo mês que o publicitário Roberto Veronezi Philomena – o Beto Philomena – sugere o nome da nova produtora, enquanto Roney Papa cria o logotipo da “casinha cenográfica” o qual, até hoje, mais de vinte anos depois, segue emoldurando os filmes – agora longas-metragens – da Casa de Cinema.

Segundo os apontamentos de Giba Assis Brasil, em dezembro do mesmo ano é inaugurada a nova produtora:

dezembro – impressos os convites para inauguração da CASA DE CINEMA. Assinam as 4 produtoras (Invideo, Luz, Roda, Um) e 13 pessoas (Amon, Ana, Angel, Christian, Gerbase, Giba, Henkin, Heron, Luli, Jorge, Monica, Werner, Zé Pedro), além dos 17 filmes e 48 prêmios. Entre os telegramas de felicitações, Laerte Martins cumprimenta o “grupo dos 13”.

22/12 – inauguração oficial da CASA DE CINEMA, com festa anunciada (Zero Hora, Ipanema FM) e concorrida.

Apresentamos um vídeo com trechos dos filmes da Casa, ideia e edição do Zé Pedro.

¹ Tal afirmação de Giba complementa a frase transcrita a seguir, presente numa espécie de texto de introdução que explica a própria cronologia por ele apresentada. A frase é a seguinte: “[...] essa cronologia foi feita tomando por base documentos, textos, agendas, anotações, *releases*, bilhetes, livros-caixa, notas fiscais, etc, é claro que muitas vezes foi necessário recorrer à memória – tão pouco confiável quanto qualquer outra fonte”.

A partir daí, o que se vê é uma sucessão de projetos que nascem a partir dos principais realizadores da Casa. Alguns se viabilizam, outros, como o longa-metragem *O jardim do diabo* – um projeto de Giba Assis Brasil, Eduardo Bueno – o Peninha – e Zé Pedro Goulart –, nunca foram realizados. Porém, após um ano de Casa de Cinema, o que se percebe é que as questões financeiras e a própria organização da sociedade – na qual não estão bem definidas as funções – tornam-se limitadores das próprias produções. Algumas produtoras funcionam, giram capital e realizam seus projetos, outras nem tanto. Alguns sócios estão insatisfeitos com sua condição dentro da Casa e isso abre precedentes para dúvidas, tais como produzir ou não para o mercado publicitário. No calor das discussões, surgem dúvidas e acusações sobre o envolvimento coletivo em determinados projetos, enquanto outros padecem na espera do momento apropriado para sua produção. Há dúvidas, também, sobre a necessidade de um estatuto interno que defina o que é a Casa de Cinema, mas essa discussão logo pára na polêmica inicial sobre quais seriam os limites entre as produtoras – pessoa jurídica – e as pessoas que delas fazem parte. Afinal, de quem é a Casa de Cinema: das produtoras ou das pessoas?

Fechado um ano de existência, o balanço final, segundo Giba Assis Brasil, diz que 68% das entradas vieram das produtoras, 27% da venda de películas cinematográficas e apenas 5% de rendimentos dos filmes. Segundo as anotações, “[...] desde setembro, e daqui pra frente, a Casa se sustenta (e assume as dívidas) com suas próprias entradas: vendas de negativo Kodak e distribuição dos filmes”.

É nesse período que ocorre o famoso – quase lendário - concurso interno da produtora, que definiria um projeto a ser desenvolvido e viabilizado pela Casa de Cinema. Foi esse processo seletivo que definiu o futuro da produtora, e logo adiante entendermos o porquê. Os primeiros concorrentes foram: *O contrabaixo* e *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado; *Arri 2-C*, de Jorge Furtado e Sergio Amon; *O corpo de Flávia*, de Carlos Gerbase; *Quando toca o telefone* e *São Paulo 7/7/84*, de Zé Pedro Goulart; *Sorte grande*, de Luciana Tomasi; *Macabiabas*, de Roberto Henkin e Giba Assis Brasil, *Campo Santo* e *Barbeiro*, de Angel Palomero e *Cidadão Quem*, de Werner Schünemann e Giba Assis Brasil.

Com a aprovação do projeto de Jorge Furtado, *Ilha das Flores*, é definida a equipe que atuaria na produção do curta-metragem. Jorge Furtado seria o diretor, assistido por Ana Luiza. Mônica Schmiedt seria a produtora executiva, enquanto Giba Assis Brasil e Nora Goulart realizariam a direção de produção. Sergio Amon e Roberto Henkin assinariam a fotografia, enquanto Luciana Tomasi e Angel Palomero seriam responsáveis pela produção, Giba ou Zé Pedro montariam o filme e Carlos Gerbase se encarregaria das fotos de cena.

Inicia-se aqui, dessa forma, o momento que considero o divisor de águas da Casa de Cinema. Como sabemos, a história nos conta que *Ilha das Flores* se tornou um dos principais filmes brasileiros de todos os tempos, independente do fato de ser um curta-metragem. Rendeu os principais prêmios do Festival de Gramado de 1990, chamando a atenção da crítica nacional para o filme realizado pelos gaúchos da Casa de Cinema, consagrou Jorge Furtado como um dos principais cineastas brasileiros e levou o nome da Casa de Cinema para o mundo após garantir o Urso de Prata no Festival de Berlin de 1990. Segundo informações colhidas no *site* da Casa de Cinema² a partir de uma matéria de Amir Labaki publicada na *Folha de São Paulo* de 9 de julho de 2002:

O filme gaúcho “Ilha das Flores” (1989), documentário experimental do cineasta Jorge Furtado sobre um lixão próximo a Porto Alegre (RS), foi eleito o mais importante curta-metragem brasileiro em eleição organizada pelo site <http://www.portacurtas.com.br>.

Premiado em festivais pelo mundo afora, incluindo um Urso de Prata em Berlin, em 90, “Ilha” já havia sido incluído em 1995 na lista de cem melhores curtas da história pelo Festival Internacional de Curtas-Metragens de Clermont-Ferrand, considerado o “festival de Cannes do formato.

O concurso interno que a Casa realizou, elegendo o projeto de Furtado, acabou por definir o futuro da própria produtora que, com o respaldo internacional do filme, passou a realizar projetos audiovisuais que garantiram a manutenção da estrutura da produtora. Continua a demanda por novos projetos, muitos deles em âmbito internacional como é o caso, por exemplo, de *Ventre livre* (1994), documentário de Ana Luiza Azevedo e *Esta não é a sua vida* (1991), de Jorge Furtado.

Em 1989, enquanto a Casa filma *Ilha das Flores* e os curtas-metragens *O dia em que Dorival encarou a guarda* e *Barbosa* seguem suas carreiras em festivais e mostras pelo mundo, o projeto sobre um curso de cinema ministrado pela turma da Casa é negociado com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Originalmente pensado para a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), a pedido daquela instituição, e não aprovado por questões financeiras, é adequado à realidade porto alegre e tem início no dia 22 de maio do mesmo ano sob o nome de *Introdução ao fazer cinema*.

É importante destacar a participação da Casa de Cinema na elaboração e prática de um curso de cinema. Além de, provavelmente, também ter significado uma alternativa financeira viável para a manutenção das prioridades de produção cinematográficas da produtora,

² LABAKI, Amir. Ilha das Flores eleito o mais importante curta brasileiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 2002. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-not%C3%ADcias/ilha-das-flores-eleito-o-mais-importante-curta-brasileiro/>>. Acesso em: 8 maio 2008.

significa reconhecer o papel desses profissionais na difusão e formação direta de novas gerações de cineastas numa época em que ainda não se encontrava formação audiovisual nas universidades do Rio Grande do Sul. Dessa forma, a Casa encontrou uma forma de oxigenar a produção cinematográfica gaúcha, aumentando, assim, as chances de aquele momento não se caracterizar apenas como mais um ciclo regional de cinema – fato ocorrido em Pelotas, no início do século XX – mas sim uma realidade sólida, palpável e contínua. Desse curso, segundo os registros de Giba Assis Brasil, participaram 53 alunos, entre eles alguns importantes realizadores audiovisuais contemporâneos como Beto Rodrigues, Dainara Toffoli e o roteirista Pedro Zimmermann. Ao final, foi produzido o curta-metragem *O amor nos anos 90* (1989), com roteiro e direção coletiva.

No balanço final de 1989, a Casa de Cinema já se mostra uma empresa viável. Segundo Giba Assis Brasil, 54% das entradas vieram da venda de películas cinematográficas a partir do acordo de representação que a Casa mantinha com a Kodak, 41% de rendimentos dos próprios filmes e 5% de serviços externos realizados pela Casa. Em quinze meses a Casa não tinha mais nenhuma dívida e não recebia mais a participação financeira de nenhuma das produtoras que integravam o *pool* Casa de Cinema de Porto Alegre. Aqui, talvez seja importante ressaltar que a Casa de Cinema, nesse período, era considerada uma cooperativa que reunia outras produtoras-empresas. Futuramente, inclusive, ocorre uma discussão sobre a quem pertence a Casa de Cinema; às pessoas ou às produtoras. Isto posto, resta reforçar o fato de que, durante um certo período, as produtoras que faziam parte do *pool* Casa de Cinema oxigenavam financeiramente a estrutura da cooperativa que às abrigava, ou seja, as produtoras eram independentes financeiramente, mas assumiam compromisso com a estrutura geral da Casa.

Em 16 de março de 1990 uma notícia atinge não somente a Casa de Cinema, mas toda a classe cinematográfica do país. Fernando Collor de Mello, presidente da república de então, extingue o Ministério da Cultura, a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Concine e a Lei Sarney. Com isso, inúmeros projetos cinematográficos são cancelados pelo Brasil todo.

Em maio de 1990 tem início a segunda edição do curso *Introdução ao fazer cinema*. Com 57 alunos, é novamente perceptível a importância dessa iniciativa. Sobretudo, por que hoje identificamos profissionais que participaram das edições do curso em funções de

destaque do mercado gaúcho³. Dessa segunda edição nasce o curta-metragem *A coisa mais importante da vida* (1990), com roteiro e direção coletiva.

Em 21 de janeiro de 1991, segundo os apontamentos de Giba Assis Brasil, o ano se encerra sem balanço das contas e dívidas em função da Casa não ter mais um sócio responsável pela parte administrativa da produtora. Isso sinaliza certa desorganização interna. Ocorre a primeira e mais longa de uma série de reuniões que definiriam o futuro da Casa de Cinema de Porto Alegre. É nesse encontro que Zé Pedro Goulart informa aos demais sócios que está constituindo uma produtora para atuar no mercado publicitário. Não fica claro, pelas anotações de Giba, se Zé Pedro pensa em se desligar da Casa de Cinema ou manter-se atrelado às duas produtoras. O fato é que a Zeppelin Filmes acabou se transformando numa das mais importantes produtoras de filmes publicitários do país, destacando Zé Pedro como diretor publicitário e chamando a atenção das agências de propaganda do centro do país para a produção publicitária de qualidade realizada aqui no estado.

Mas a Zeppelin é outra pesquisa. Por ora, a discussão girava em torno da necessidade de um estatuto que definisse o funcionamento da Casa de Cinema. Zé Pedro pergunta se os seus futuros sócios na produtora que pretende abrir poderiam participar da Casa de Cinema, enquanto Jorge Furtado argumenta não ter uma empresa para produzir seus filmes e também questiona sobre a possibilidade de constituir outra empresa que fizesse parte da Casa de Cinema. Segundo as “memórias” organizadas por Giba Assis Brasil, ao final da reunião que se estende até a meia-noite,

[...] todo mundo concorda que não dá para continuar como está, mas ninguém tem certeza de o que deve ser mudado. Todos querem manter a Casa de Cinema (a marca Casa de Cinema, já que o patrimônio físico – local, móveis, funcionários, contas bancárias, dívidas e a própria revenda Kodak – soma muito pouco), mas ninguém sabe o que fazer com ela.

No dia 31 de janeiro do mesmo ano, após dez dias da primeira reunião, fica decidido então que a Casa de Cinema não pertence às produtoras e sim às doze pessoas que dela fazem parte. O estatuto é assinado e define que será necessário um quorum de três quartos dos sócios para se aprovar tanto a entrada de novos sócios quanto alguma alteração do próprio estatuto, assim como o sócio que sair da Casa de Cinema não terá direito a qualquer ressarcimento.

³ Da segunda edição do curso pode-se destacar Rafael Ferreti, diretor de publicidade, e Beto Souza, diretor cinematográfico que participaram da segunda edição do curso ministrado pela Casa de Cinema. Beto Souza, aliás, nesse momento, é considerado, junto com Paulo Nascimento, o diretor gaúcho que mais está trabalhando no Estado. Independente de uma análise sobre a qualidade técnica/estética do trabalho de Beto Souza, que reúne longas-metragens *Netto perde sua alma* (2001), *Cerro do jarau* (2005), *Inacreditável – a batalha dos aflitos* (2007), *Dias e noites* (2008) e *Enquanto a noite não chega* (2009), a verdade é que esse diretor, hoje, ostenta a inédita e invejável média de um longa-metragem a cada dois anos.

No mesmo ano, Jorge Furtado, que já havia sido contratado como roteirista da Rede Globo, traz para Porto Alegre, para ser produzidos com a estrutura da Casa de Cinema⁴ e seus colaboradores, segmentos da série *Dóris para maiores* e do *Programa legal*. Assim, um ano movimentado para a Casa de Cinema se anuncia. São produzidos os segmentos *Tempo*, em abril; *Dona Silvia não gosta de música*, em maio; *O vampiro de Novo Hamburgo*, em junho; *Corpo*, *Colecionadores* e *Dupla personalidade*, em julho; *Dois estranhos numa terra estranha*, *Let me sky away*, *Inventores* e *Separatismo*, em agosto; *Dubladores* e *Telegrama ao vivo*, em setembro; *Baile só para homens*, *Replicantes* e *Sena X Manuela da Conceição*, em outubro.

Em abril, José Pedro Goulart sai da RBS Vídeo para, finalmente, montar a Zeppelin. Jorge Furtado, Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo criam a Imaginário Cinema e Televisão para administrar as produções realizadas para a Rede Globo. Até esse momento outros sócios se dispersam e, com todos esses eventos, a configuração atual da Casa de Cinema de Porto Alegre se delinea.

Entre maio e junho de 1991 ocorre a finalização de *Esta não é a sua vida*, curta-metragem dirigido por Jorge Furtado, como já foi assinalado em outra oportunidade, com aporte financeiro do Channel 4 da Inglaterra. Contudo, nesse período, parece haver uma série de pequenos problemas dentro da Casa de Cinema que envolvem Nora e Mônica – as duas sócias se desentendem por causa do uso do espaço físico da Casa. Isso leva a um agravamento da situação, envolvendo Jorge Furtado e refletindo na produção de *Esta não é a sua vida*. Por isso, os créditos da produção são modificados, sai o nome da Casa de Cinema de Porto Alegre e entra, como produtores, Nora Goulart, Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Channel 4.

Em meio a conflitos de interesses, característico das sociedades empresariais, em 12 de junho acontece a última reunião da Casa de Cinema original. Zé Pedro, com base num projeto já apresentado por Ana Luiza anteriormente, propõe a extinção da Casa original, mantendo sua marca, o patrimônio comum – inclusive a parceria com a Kodak – e todas as dívidas. O fatídico ano termina com o desmembramento da Casa de Cinema de Porto Alegre e com o convite, por parte da Rede Globo de Televisão, para que Jorge Furtado e Giba Assis Brasil escrevessem o roteiro da minissérie *Agosto*.

⁴ Essa iniciativa da Casa de produzir os trabalhos de Jorge Furtado para a Globo, no Rio Grande do Sul, é praticada sempre que possível. A série *Cena aberta* (2003) e, recentemente *Decamerão – a comédia do sexo* (2008-2009), de Giovanni Boccaccio, que foi gravado em Garibaldi, na Serra Gaúcha, são exemplos recentes dessa prática. Dessa forma, a Casa colabora para divulgar as paisagens do Rio Grande e mantém sua filosofia de movimentar as estruturas de produção gaúchas como profissionais, empresas de locação de equipamentos e demais empresas de prestação de serviços.

O ano de 1992 começa com uma série de resoluções a serem tomadas. Segundo as anotações de Giba Assis Brasil, foi criada a Distribuidora Casa de Cinema que consistia em um termo de dissolução.

07/02 – assinado o documento intitulado “DISTRIBUDORA CASA DE CINEMA - Termo de dissolução da Casa de Cinema”, em que os doze sócios fundadores decidem: (1) dissolver a Casa original; (2) aprovar a criação da distribuidora, que “herda a marca” para “dar continuidade ao trabalho de distribuição de filmes e apoio à produção de cinema”, sendo vetado “o uso da marca CASA DE CINEMA para produção de publicidade”; (3) fazer parte do Conselho Consultivo da distribuidora; (4) que a distribuidora assume o ativo (inclusive patrimônio) e o passivo (inclusive dívidas) da Casa original; (5) manter os direitos sobre os filmes realizados na Casa (ILHA DAS FLORES, O CORPO DE FLÁVIA, MEMÓRIA, O AMOR NOS ANOS 90 e A COISA MAIS IMPORTANTE DA VIDA); (6) passar à distribuidora, sem exclusividade, os filmes do acervo da Casa; (7) propor que a distribuidora fique com 25% dos filmes pela distribuição; (8) que a distribuidora deve apresentar relatórios periódicos ao Conselho Consultivo sobre os rendimentos dos filmes da Casa original; (9) que o Conselho Consultivo pode se opor a que a distribuidora distribua filmes de outros realizadores; (10) que os sócios fundadores da distribuidora são a Ana e a Luli; (11) que se pretende continuar fazendo os Cursos de INTRODUÇÃO AO FAZER CINEMA; e (12) “manifestar nossa vontade de continuar fazendo cinema e festas nos dias 22 de dezembro”.

Assim, no dia 30 de março de 1992 é fechado o acordo sobre a nova formação da Casa de Cinema de Porto Alegre com os seis sócios atuais – três casais: Jorge Furtado e Nora Goulart, Carlos Gerbase e Luciana Tomasi e Gilberto Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo. Juntos, constituem a sociedade final da maior produtora cinematográfica do sul do Brasil. Através dela distribuem os filmes de curta-metragem e longa-metragem que foram produzidos ao longo da história da produtora, realizam cursos de cinema em Porto Alegre, fazem parte da curadoria da Sala de Cinema do complexo cultural Santander, também em Porto Alegre, realizam produções televisivas para a TV Globo e RBS-TV e seguem produzindo filmes de longa e curta duração no Rio Grande do Sul.

Independente da Casa de Cinema, alguns dos sócios desempenham outras atividades ligadas ao meio cinematográfico como a presidência da Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos (APTC), que já foi assumida por Giba e Gerbase. Também é possível citar a atuação em cursos ligados à produção audiovisual: na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) – onde Gerbase é coordenador de curso; na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) – onde Giba é professor. Jorge Furtado tem participação intensa nas produções realizadas pelo Núcleo de Guel Arraes, na TV Globo e, tanto Giba como Gerbase, eventualmente participam de produções da Globo como roteiristas ou dentro da estrutura de produção de alguma obra dirigida por Furtado para a emissora. Gerbase e sua esposa Luciana Tomasi, ainda, mantêm em atividade a Vórtex, uma produtora de vídeo

voltada para o mercado publicitário. Durante muitos anos tanto Gerbase como Luciana estiveram, ainda, envolvidos com a banda punk *Os Replicantes*.

Segundo o *site* da agora não mais cooperativa e sim empresa Casa de Cinema de Porto Alegre⁵, os ex-sócios da cooperativa, hoje, atuam em diversas áreas ligadas à produção artística e/ou audiovisual.

Angel Palomero é ator e diretor de teatro, além de roteirista, mora no Rio de Janeiro, onde leciona direção teatral na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e faz parte da diretoria da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

José Pedro Goulart é diretor de cinema e publicidade e, após uma guinada na vida profissional, vendeu sua participação na Zeppelin e montou a produtora Mínima.

Monica Schmiedt é produtora dos longas-metragens *Anahy de las Misiones* (1997), de Sérgio Silva, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel e diretora *Extremo sul* (2005), atualmente sócia-diretora da M.Schmiedt Produções.

Roberto Henkin é diretor e fotógrafo de cinema e publicidade, está morando no Rio de Janeiro e realizou, como Diretor de Fotografia, o longa-metragem *Netto perde sua alma* (2001), de Tabajara Ruas e Beto Souza.

Sérgio Amon também é diretor e fotógrafo de cinema e publicidade, mora em São Paulo onde é sócio-proprietário da Zero Filmes.

Werner Schünemann foi abandonando sua carreira de diretor e roteirista de cinema para dedicar-se à atuação. Hoje é um ator conhecido nacionalmente, contratado pela TV Globo onde atua em novelas e minisséries. Também realiza muitos filmes como ator: está em *Bens confiscados* (2005), de Carlos Reichenbach; *Netto perde sua alma* (2001), de Tabajara Ruas e Beto Souza; *Tolerância* (2000) e *Inverno* (1983), de Carlos Gerbase e *Deu pra ti anos 70* (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, para citar alguns. Schünemann foi o primeiro presidente da Fundação Cinema do Rio Grande do Sul (Fundacine).

Resumidamente, essa é a história e os destinos daqueles que constituíram a Casa de Cinema de Porto Alegre, segundo as observações e as memórias cronológicas de Giba Assis Brasil. É importante ressaltar que as anotações de Giba, que a mim foram encaminhadas, terminam no ano de 1993. Todavia, acredito que esta seja mesmo a fase mais importante e menos conhecida da formação da Casa. A partir daí, em virtude da participação cada vez mais freqüente da Casa nas produções da Rede Globo, assim como o início da fase de produção dos

⁵ CASA de Cinema de Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/>>. Acesso em: 11 maio 2009.

longas-metragens, a história da Casa de Cinema de Porto Alegre passou a ganhar maior respaldo midiático, tanto aqui no Rio Grande do Sul como em todo o território nacional.

A caixa que a Casa de Cinema lançou e aqui, nessa pesquisa, está sendo estudada, é o resumo imagético e textual dessa história.

3.2 Petrópolis – Bom Fim: a nova Casa de Cinema

Apesar de algumas experimentações, algumas inclusive presentes na caixa, esse grupo que assumiu definitivamente o nome Casa de Cinema de Porto Alegre, após a evasão dos demais sócios, passou a praticar um cinema, em parte, atrelado às tradições do cinema clássico. Isso é possível perceber através de vários elementos que caracterizam o cinema dito realista. Percebemos isso pelo tipo de fotografia em três fontes de luz – frontal, fundos e preenchimento – e pela montagem que zela pela continuidade, disfarçando os cortes e, conseqüentemente, a própria montagem. Pela aposta num certo *star system*, trabalhando com atores e atrizes oriundos da Rede Globo, conhecidos nacionalmente e que possam colaborar na venda dos filmes em território nacional. Há, também, uma parceria com a Columbia Tristars Pictures, além da própria Rede Globo através da Globo Filmes. A Casa, *a priori*, trabalha com técnicas cinematográficas que estão subordinadas à clareza, à linearidade, à narrativa clássica que carrega consigo toda a tradição difundida a partir de Aristóteles. Uma narrativa que elege um personagem principal, facilmente reconhecível como tal, que é motivado por uma situação de conflito e que opera a partir de elementos narrativos que exploram a relação causa e efeito. Esse personagem principal “luta” para resolver o problema a ele imposto atingindo, assim, seus objetivos notadamente nobres. Ao final da narrativa, após o ponto de clímax, o herói alcança seu objetivo, derrota os inimigos e resolve seus problemas. Assim, o cinema reconhecido como clássico, atrelado às normas vigentes, a partir da indústria cinematográfica, é tido como tal também por obedecer essas normas e, inclusive, guiar-se por elas.

Mas a Casa, por outro lado, também é reflexo de um período histórico e cultural que aposta em certas associações e absorções de temáticas e estilos que são inerentes a outras escolas cinematográficas, além da clássica. Por exemplo, as práticas intertextuais presentes nas obras de Gerbase, Ana Luiza Azevedo e Furtado podem ser aproximadas à história estética e conteudística da Nouvelle Vague que, entre outras características, passou a valorizar

a memória cinematográfica como elemento passível de atualização nas suas obras. Nessas mesmas obras, a Nouvelle Vague iniciou um processo que consistia em imprimir temáticas contemporâneas, urbanas, que discutissem seus relacionamentos, sua época, seus interesses, evitando os modelos e clichês do cinema clássico, inclusive em alguns casos, desconstruindo-os nos seus filmes. Algumas obras quase auto-biográficas da Casa também se aproximam dessa experiência vivenciada pela Nouvelle Vague por, justamente, falar do seu próprio universo.

Com isso, claramente, percebemos elementos oriundos dessas outras escolas o que nos impede de simplesmente classificarmos a filmografia da Casa de Cinema como realista ou autoral. Evidenciamos na montagem clássica de Giba Assis Brasil, por exemplo, momentos que ele trabalha com *jump cuts*; na fotografia, rupturas com o tradicional modelo das três fontes de luz; nas temáticas, a “afrota aos valores éticos e morais”⁶. Na obra de Furtado, principalmente aquela ligada à televisão e à sua fase curta-metragista, percebe-se que é quase uma necessidade do diretor questionar os códigos audiovisuais e outros tantos momentos que sugerem certas rupturas instantâneas com o modelo principal – sugerido por Hollywood – num claro movimento de territorialização e desterritorialização. Mesmo na sua filmografia de longas-metragens podemos destacar essa preocupação em confrontar algumas normas pré-estabelecidas. Como o personagem André de Lázaro Ramos em *O homem que copiava* (2003), por exemplo, que nada mais é do que um infrator, um bandido, um fora-da-lei, que Furtado transforma em herói. André rouba, mata, falsifica dinheiro mas, mesmo assim, através da construção narrativa de Furtado, se utilizando dos elementos inerentes ao cinema clássico, nos encantamos com o personagem e passamos a torcer por ele.

Além disso, eu diria que a Casa construiu muito bem o eixo que determinou o audiovisual que pratica. A Casa aproximou televisão e cinema de forma reconhecidamente – pela crítica e público – criativa, dinâmica e autoral. E, desde os anos 1990, pelo menos, vem praticando sistematicamente uma proposta audiovisual que, em determinados momentos, é captada pelos impulsos eletro-eletrônicos das câmeras de televisão, outras vezes é impressa nas já centenárias películas cinematográficas. Com a Rede Globo de Televisão, principalmente, a Casa de Cinema de Porto Alegre, através de Guel Arraes e Jorge Furtado, tem uma parceria inédita que se dá graças à aproximação de estilo e concepção entre o Núcleo de Guel Arraes e o audiovisual praticado por Furtado.

⁶ Fragmento retirado do texto de Camila Pitanga, na cena de abertura do filme *Sal de prata* (2005), de Carlos Gerbase.

Assim, a Casa dialoga – mas não se subordina, pelo menos não totalmente – não só com a tradição clássica do cinema, consagrada no modelo americano dos estúdios mas também com a tradição experimental, onde busca elementos que ajudam na construção e desconstrução de um cinema jovem e urbano, em sintonia com seu tempo.

4 PONTES, PORTOS E AEROPORTOS

Do mundo das audiovisualidades ao mundo da Casa

Ao longo do processo evolutivo, os humanos desenvolveram a audição e a visão como recurso de percepção do mundo e do seu entorno. A necessidade de se expressar através de imagens sempre existiu, desde os primórdios. O que não havia era tecnologia disponível para o registro e expressão audiovisual da necessidade de contar histórias.

Quando o homem pintava os elementos que faziam parte do seu dia-a-dia nas paredes das cavernas, na verdade estava se expressando audiovisualmente através das ferramentas que dispunha naquele momento. Nas pinturas rupestres está a potencialidade audiovisual que viria a se concretizar a partir, apenas, do século XIX.

Já no século X, pelo menos, o matemático e astrônomo árabe Al-Hazen havia estudado vários procedimentos que hoje chamaríamos de cinematográficos. E, na Antiguidade, Platão descreveu minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção, enquanto Lucrécio já se referia ao dispositivo de análise do movimento em instantes (fotogramas) separados.

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas. (MACHADO, 1997, p. 13)

Por perceber o mundo audiovisualmente, a tendência humana é completar inconscientemente essa relação entre imagem e som. Isso explicaria porque as pessoas, ao verem o famoso quadro *O grito*, de Edvard Munch, juram também escutar o grito que aquela pintura evoca. Por tal necessidade, provavelmente, segue-se à história da humanidade a busca por uma tecnologia que pudesse captar audiovisualmente a realidade que a cerca. A primeira fotografia em 1826, a primeira exibição cinematográfica, em 1895, a invenção do rádio, em 1896 e o primeiro filme falado, *O cantor de jazz*¹, de 1927, são apenas capítulos dessa busca pela representação audiovisual do mundo. Com o desenvolvimento das tecnologias de captura

¹ *O cantor de jazz* é o segundo filme de Alan Crosland. Contudo, seu primeiro projeto utilizando a tecnologia criada por Lee de Forest em 1907 (mas aplicada ao cinema apenas em 1926, quando a Warner Brothers se interessa pelo projeto), é *Dom Juan*, de 1926. Todavia, *Dom Juan* não é considerado o primeiro filme falado da história uma vez que se utilizou da tecnologia para sincronizar, apenas, música e efeitos sonoros. *O cantor de jazz*, que contém passagens faladas, recebeu, dessa forma, o título de primeiro filme falado. Depois dele veio *Luzes de Nova Iorque*, realizado em 1928 por Brian Foy, esse sim, totalmente falado. (NOSTALGIA.BR. Disponível em: <<http://www.nostalgiaabr.com/historia/sonoro.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2009).

de exibição audiovisual e com as pesquisas sobre as diversas linguagens e narrativas cinematográficas, percebe-se códigos e estruturas que se mostram eficazes quando aplicadas ao processo de construção audiovisual. D. W. Griffith pensa em enquadramentos, movimentos de câmera e a montagem paralela (COSTA, 2006), Kulechov e Eisenstein desenvolvem pesquisas acerca da montagem (EISENSTEIN, 2002), Flaherty e Grierson (TEIXEIRA, 2006) voltam-se para o gênero documental. O surgimento do cinema falado traz novas possibilidades, mas solicita alternativas técnicas para se fazer economicamente viável. Nesse processo também ocorrem inúmeras experimentações com captação, intervenção e manipulação de imagens, algumas assimiladas pela história audiovisual, outras negligenciadas e sentenciadas a um ostracismo que, hoje, reencontram a devida valorização.

Experimentações técnicas, estéticas e narrativas encontradas em obras de Griffith como *The fatal hour* (1908), *The lonely villa* (1909) e *The lonedale operator* (1911), realizadas pelos Estúdios Biograph, nos Estados Unidos. Experimentos de Kulechov realizados no período em que lecionou na Escola Nacional de Cinema, dos quais destaca-se o famoso “efeito Kulechov” ou obras de Eisenstein como *A greve* (1925) e *Encouraçado Potemkin* (1925). Desenvolvimento da reflexão sobre a ficção e não-ficção a partir de Flaherty, com *Nannok of the north* (1922) e a influência do movimento que deu início à chamada Escola Inglesa de Documentário, criado por John Grierson, com apoio financeiro do Post Office Britânico, colaboração do brasileiro Alberto Cavalcanti e do próprio Robert Flaherty, onde destacam-se *Drifters* (1929), de Grierson, *Os pescadores de Aran* (1934), de Flaherty, *Night mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt e *We live in two worlds* (1937), de Alberto Cavalcanti. São todas importantes obras que colaboraram para a consolidação da narrativa cinematográfica e, em especial, o padrão técnico/estético americano que garantiu à Hollywood hegemonia comercial absoluta ao longo de praticamente toda a segunda metade do século XX.

É com o desenvolvimento da tecnologia de captação de imagem e som, que acontece justamente no período entre as décadas de 1960 e 1970, que ocorre uma renovação em linguagem e estilo. Além da Nouvelle Vague, no mesmo período surge o Direct Cinema, nos EUA e o Cine Verità, na França, movimentos que questionaram a prática documental até aquele momento e ajudaram a constituir novos caminhos para o gênero².

A própria televisão, surgida na Europa e nos EUA no final da década de 1930, encontra na tecnologia das câmeras 16 mm – mais leves que as 35 mm utilizadas até então – e

² Mais elementos sobre os movimentos que marcaram época, como os referidos, podem ser encontrados em Mascarello (2006).

no gravador Nagra, portátil, a possibilidade de agilizar a produção de conteúdo para suprir as exigências de sua grade de programação. Essas tecnologias permitiram imprimir uma linguagem mais dinâmica em concordância com as revoluções culturais, políticas e sociais que estavam acontecendo em diversos setores, ultrapassando definitivamente as paredes dos estúdios.

Nesse cenário, as primeiras hibridizações de linguagens começam a surgir e, com a chegada do *video tape*, na década de 1970, a revolução audiovisual ganha fôlego e potencializam-se as possibilidades de se misturar técnicas, estéticas e conteúdos. Com a crise do padrão hollywoodiano de produção, os grandes estúdios perceberam que a televisão, em vez de inimiga, poderia se tornar uma grande aliada dos seus interesses. Filmes antigos são resgatados dos arquivos empoeirados dos estúdios, para serem exibidos na televisão.

O diálogo com o vídeo foi um momento decisivo, de embate, “crise”, reação e deriva no campo do cinema. Transformações, virtualizações e desterritorialização das imagens que culminaram na constituição de um novo campo: o do audiovisual. De um lado, o cinema sonhou o vídeo e “antecipou” alguns de seus procedimentos, “informando” a nova linguagem (as vanguardas históricas, o experimentalismo, a história do documentário); de outro, a potência do vídeo trouxe novas técnicas e procedimentos, desconfigurando o cinema e sendo incorporado por ele, dando fôlego à grande indústria cinematográfica e ao cinema contemporâneo. (BENTES, 2007, p. 111)

Os anos 1980 chegam oportunizando àqueles que, até então, eram meros espectadores, o acesso às câmeras portáteis de vídeo, re-editando uma possibilidade experimental que se havia encontrado nas antigas câmeras super-8. Os vídeo-artistas, que já existiam, proliferam-se. É o início de uma nova evolução tecnológica que culmina com a popularização da tecnologia digital, no final dos anos 1990, no Brasil e, com ela, a massificação das imagens captadas através de câmeras de celular, máquinas fotográficas e sua veiculação direta, fácil e gratuita através da rede. É também o período no qual a televisão aberta começa, de fato, a perder espaço para a TV à Cabo, introduzida na Europa e nos EUA nos anos 1980.

Como nos anos 1960, essa nova revolução tecnológica impõe, também, uma reestruturação estética e comportamental que viabiliza outras linguagens audiovisuais, influenciadas pelo fenômeno do *zapping* nas televisões e pela estrutura *hyper-link* na internet. A tecnologia digital acelera ainda mais uma sociedade acostumada a viver no limite. Hoje, percebe-se que em quase nada podemos comparar as edições de alguns vídeo clipes dos anos 1980 ou programas de televisão como *Armação Ilimitada* (1985-1988), com a velocidade com que aprendemos a consumir o audiovisual nesses primeiros anos do novo século. Aliás, tais linguagens videográficas devem muito à nova música jovem que buscou no vídeo sua

complementaridade. A Music Television (MTV) – é a coroação desse fenômeno que aproximou o vídeo da batida *rock'n roll*.

Parece-me que toda essa história, com suas transformações, suas técnicas e gramáticas, está presente, de alguma forma, na caixa da Casa de Cinema. Nesse ambiente no qual a Casa surgiu e se desenvolveu, a partir dos anos 1980, inúmeras mudanças ocorreram. Através de experiências ligadas ao vídeo experimental e às primeiras produtoras independentes, surgem as primeiras possibilidades metalingüísticas na televisão brasileira assim como os formatos que poderiam funcionar também em grande escala. Programas como o *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* (1988-1990) se transformaram em marco histórico da televisão brasileira.

TV Pirata foi um marco dessa televisão que fala e ri de si mesma, mas que faz isso orientada por uma postura crítica em relação às suas próprias matrizes organizativas. Com o *TV Pirata*, pela primeira vez a Rede Globo colocou no ar um programa que “brincava” com sua própria programação: pura metalinguagem. [...] Na forma de esquetes, cada edição semanal do *TV Pirata* recriava parodicamente os principais formatos da programação diária da TV: novelas, telejornais, os próprios programas humorísticos, até mesmo os intervalos comerciais. No programa, o riso era sempre conseqüente e inteligente. (FECHINE, 2007, p. 11)

O desenvolvimento do estilo do diretor Guel Arraes, que na França havia convivido com Jean Rouch e Godard, foi decisivo para a construção de uma nova proposta técnica e estética dentro da Rede Globo de Televisão. Essa influência já é percebida em *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, mas é a partir de propostas como o *Programa legal* (1991) que se destaca tal aproximação com o legado de Jean Rouch, principalmente.

Nessa via, foram fatores relevantes, também, o aparecimento de uma geração de artistas como o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, fundado por Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira e Luis Fernando Guimarães; assim como os grupos ligados às primeiras experimentações com o vídeo, como Fernando Meireles, Tadeu Jungle e Marcelo Tas, todos pertencentes à primeira geração que cresceu assistindo televisão e que tiveram acesso inicial às câmeras de vídeo. Além disso, percebemos também uma renovação conteudística desse audiovisual que apostava na desconstrução e na auto-referencialidade da televisão brasileira – muito inspirada na experiência inglesa do *non-sense* do grupo Monty Python (1969) – como força motriz para um rejuvenescimento do próprio fazer audiovisual. A Casa de Cinema, especialmente Carlos Gerbase e Jorge Furtado, esteve de uma forma ou de outra atrelada ao desenvolvimento dessa experiência videográfica que, hoje, significa boa parte do que houve e há de mais atual em audiovisual no Brasil.

Gerbase, correndo por fora, se utilizou muito do vídeo para viabilizar os videoclipes da banda *Os Replicantes*, enquanto Furtado está mais relacionado com o Núcleo Guel Arraes de Produção da TV Globo. Contudo, tais iniciativas não se restringem à produção televisiva e, respingam, também, na produção cinematográfica tanto de Gerbase e de Furtado, como de praticamente todos produtores audiovisuais dessa geração.

Assim, é possível afirmar que essa é uma experiência híbrida, que mistura desde elementos circenses até cultura erudita. Passa pela música, literatura, cinema, arte e cultura popular. Busca operar com as técnicas de construção e desconstrução audiovisual, praticadas por alguns dos mais inspirados artistas brasileiros. Isso resulta em uma verdadeira revolução, que gera novas linguagens e novos formatos para o audiovisual brasileiro. Nesse contexto, percebe-se então a evolução da mestiçagem de conteúdos e hibridização de formatos. Segundo Mirian de Souza Rossini (2007, p. 178-179, grifos da autora), na aproximação de televisão e cinema:

[...] geraram-se novos formatos de produtos audiovisuais. O primeiro produto foi a minissérie *O auto da compadecida* (1997), de Guel Arraes, depois reeditado para o cinema; o produto, *Luna caliente* (1997), de Jorge Furtado, não pôde ser lançado nos cinemas em função de direitos autorais do texto para o cinema já estarem vendidos para outro produtor. Por isso, ele passou primeiro como minissérie na tevê, e, alguns anos depois, aquela que seria a sua versão cinematográfica também foi transmitida pela mesma emissora.

Arlindo Machado (1997), no seu texto *Diálogo entre cinema e vídeo*, nos lembra que o caminho inverso também é válido, ou seja, se há filmes feitos para a televisão e pensados também para o cinema, há filmes feitos para o cinema e adaptados também para a televisão. “Cada vez mais e mais filmes parecem ter sido feitos para a televisão, em termos de iluminação, enquadramento e formato. Tudo leva a crer que, em grande parte do mundo, a estética da televisão está substituindo completamente a estética do cinema.” (MACHADO, 1997, p. 203)

Fisicamente, os aparelhos de televisão estão cada vez mais se parecendo com os cinemas, crescendo em tamanho e qualidade. Em contrapartida, com a implantação do sinal digital para a distribuição dos filmes nos cinemas, num futuro próximo será possível também optar pela transmissão de eventos essencialmente televisivos, como jogos de futebol ou espetáculos de música, ao vivo, nas salas de cinema. Temos, ainda, a chegada da TV digital, e com ela uma revolução que está por acontecer – pelo menos é o que nos prometem os homens de televisão. Os estados de assistência, como nunca antes, estão se multiplicando e antigos conceitos caem por terra. É preciso repensar essa recepção, mas também é preciso repensar a

produção, as formas como se está fazendo e se fará audiovisual a partir de agora e talvez, principalmente, as ferramentas que temos para estudar o audiovisual contemporâneo.

A conservação da memória audiovisual está diretamente ligada a essa revolução tecnológica, enquanto os processos de produção digital alcançam a chamada *high definition*, determinando investimentos técnicos e pessoais que são realizados nas empresas de comunicação para se adequarem a nova realidade. As imagens arcaicas (BENJAMIN, 2006), produzidas muito antes dessa revolução da imagem, por instrumentos limitados e de inferior qualidade – em alguns casos – encontram uma revalorização na sociedade contemporânea sem precedentes. É o valor da imagem de arquivo que se atualiza em obras contemporâneas.

4.1 Túnel da Conceição: o pensamento de Bergson aplicado às audiovisualidades

Na compreensão dos conceitos que constituem as audiovisualidades em relação ao contexto audiovisual anteriormente descrito, torna-se relevante abordar alguns conceitos de Bergson. Essa abordagem também é importante em função da proposta dessa investigação questionar sobre as atualizações audiovisuais feitas pelas obras da caixa e sua relação com a memória. Dessa forma, ao longo desse texto, entendo que será possível deixar mais evidente as aproximações que faço entre o autor e o presente estudo.

Bergson (2006a) diz que duração é multiplicidade qualitativa e, além disso, que a duração coexiste. Ou seja, para o autor, essa duração está num “fluxo”, como uma linha infinita que está sempre em movimento. “A duração é um progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente” (BERGSON, 2006a, p. 47).

Nesta linha, aqui imaginada para que possamos visualizar a duração a fim de compreendê-la, estariam dispostas as lembranças, as quais estariam num estado virtual. Bergson (2006a) traz o exemplo do “cone da memória” e este, ao meu ver, se constitui numa perfeita metáfora da caixa audiovisual que aqui estudo. Neste cone, nossas lembranças, ou virtualidades, coexistem em uma dupla corrente que “levita” de uma extremidade à outra, sempre prestes a se cristalizar em palavras ou ações numa extremidade, ou a evaporar-se em lembranças cada vez mais obscuras, na outra. O pesquisador nomeia “S” para a extremidade na qual as memórias tornam-se palavras ou ações, e “AB” para a extremidade onde as lembranças se perdem, no fundo da nossa memória. Assim, toda vez que estamos prestes a

agir, vamos buscar lá no cone da memória, no espaço compreendido entre “S” e “AB”, lembranças que possam nos “auxiliar” nessa tarefa do porvir.

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisermos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006a, p. 47-48)

No presente precisamos agir, e para isso precisamos lidar com os nossos devires. Logo, tais lembranças seriam virtualidades potenciais que nos auxiliariam a lidar com estes devires. A esse processo Bergson (2006a) chama de percepção. Ou seja, percebemos apenas aquilo que nos é importante para agir e, assim, buscamos no cone da memória as imagens-lembrança que, de alguma forma, estão relacionadas com o momento no qual estaremos prestes a atuar. Por outro lado, há também situações automáticas para as quais não precisamos buscar referentes no cone da memória; seria o caso de atravessar uma rua. Segundo Luiz Augusto Rezende (2000, p. 256), que auxilia no entendimento do pensamento de Bergson, existem duas formas de memória: memória habitual e memória espontânea.

[...] a primeira, que poderia ser chamada de motora ou habitual, é adquirida pela repetição de um mesmo esforço e, como todo exercício habitual do corpo, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo. Esse tipo de memória seria o do aprendizado de cor, do reconhecimento dos lugares, das pessoas, etc.

A segunda forma de memória, ao contrário, simplesmente imprime-se de imediato, podendo ser chamada, por isso, de memória espontânea. Ela seria a responsável pelo armazenamento de todos os fatos de nossas vidas: seria a lembrança por excelência, memória como representação cerebral. A memória habitual, no entanto, não é criada pela acumulação de várias memórias espontâneas. Elas são separadas por aquilo que Bergson chama de uma diferença de natureza, e não apenas por uma diferença de grau.

Quando somos incitados a devires, os quais precisam de suporte mínimo, buscamos no cone da memória situações semelhantes àquela a qual vamos enfrentar, ou seja, buscamos a memória habitual da qual nos fala Bergson (2006a, p. 48): “O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente”.

Quando fazemos isso, estamos “atualizando” nossas lembranças (virtualidades) para darmos conta dos nossos devires e, dessa forma, congelando a duração – que é tempo espacializado. “Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta” (BERGSON, 2006a, p. 47).

Percebemos aquilo que queremos ou precisamos perceber para agir, caso contrário não daríamos conta nem das ações mais corriqueiras como atravessar uma rua. Isso se dá porque, uma vez percebendo tudo ao nosso redor como as publicidades, as pessoas, os carros, os trabalhadores em obras, o vento batendo nas árvores, as placas de trânsito, não daríamos sequer o primeiro passo. É necessário realizar uma espécie de seleção (o movimento dos carros, o sinal vermelho do semáforo, a faixa de pedestres, o outro lado da rua), focando, assim, a ação a ser realizada.

Desta forma, buscando compreender o pensamento de Bergson (2006a), a duração, que é tempo, consistiria numa linha infinita onde teríamos dispostas as nossas lembranças, algumas mais vivas (na extremidade “S” do cone da memória), outras mais afastadas (na extremidade “AB” do cone da memória), que por sua vez, fariam parte do plano da virtualidade.

Por outro lado, toda vez que somos incitados pelos devires a agir, através da percepção, atualizamos aquelas nossas lembranças que podem dar conta do presente, fazendo com que elas assumam uma forma. Duração e forma se constituem num misto que está presente em tudo e em constante fluxo. A duração é um *continuum*, porém pode ser congelada para que seja possível melhor apreendê-la, entendê-la, mas nesse momento deixa de ser duração e passa a ganhar uma forma.

Assim, se segundo Bergson (2006) o tempo é visto como duração e como tal flui permanentemente carregando consigo a memória em forma de virtualidades, estas são atualizadas constantemente para que possamos lidar com os devires do nosso dia-a-dia. Quando isso ocorre, espacializamos o virtual, ou seja, a memória, que logo retorna ao seu fluxo colaborando para que o conhecimento seja uma grande bola de neve que se amplia a todo instante. Isso nos permite pensar que toda vez que realizamos uma obra audiovisual, estamos atualizando a própria gramática audiovisual através das escolhas de planos, enquadramentos, decisões sobre usos das linguagens e, inclusive, sobre a temática abordada. Toda vez que realizamos uma obra audiovisual estamos atualizando sua gramática, porém, atualizar significa também criar e, assim, desse processo, algo de novo sempre surge. Retornando ao fluxo, será atualizado novamente. Esse processo é sistemático e ajuda a explicar o desenvolvimento do conhecimento audiovisual que ocorre não linearmente, mas rizomaticamente, segundo a noção criada por Deleuze e Guattari (1995). Assim se dá o processo de virtualização e atualização da memória. Assim se dá o próprio processo de construção do conhecimento.

Pensando em levar ao meu corpus os conceitos bergsonianos, eu diria que temos a caixa da Casa de Cinema de Porto Alegre como uma espécie de “cone da memória”. Nela – na caixa – estão “levitando” imagens-lembrança da memória da Casa de Cinema, do audiovisual, da cultura, o que, à sua vez, estaria inscrito na memória do audiovisual em sua virtualidade. Estas imagens-lembranças foram atualizadas na caixa, através das suas obras – ou seja, nos produtos audiovisuais que a compõe. Ao mesmo tempo, elas estão presentes na mesma caixa em seu estado virtual e, toda vez que as acessamos, as atualizamos novamente.

Assim como um museu, que contém, em suas paredes, obras passíveis das mais variadas significações, a caixa também pode ser aberta, desvendada, em busca das potencialidades de seu acervo. Um dos aspectos que me move nessa pesquisa é, de certa forma, a mesma curiosidade que está associada ao conceito de caixa, aqui abordado no capítulo cinco. A vontade de descobrir o que há dentro dela – as suas atualizações, as suas memórias, as suas linguagens e gramáticas, os seus devires – relaciona-se à ideia que faz desempacotar presentes, criando expectativas acerca dos objetos em seu interior.

De qualquer maneira, mesmo dissecando moldura por moldura, a princípio, me parece que é impossível termos acesso pleno ao todo da caixa e isso ocorre simplesmente porque a cada processo de virtualização-atualização-revirtualização novos significados são constantemente criados, transformando a caixa em uma espécie de aparelho do qual buscamos – permanentemente e sem sucesso – esgotar suas potencialidades.

Nessa via, a audiovisualidade é aqui entendida como um corpo virtual que está em fluxo e, dessa forma, é tempo como duração, o qual percebemos apenas quando se congela numa obra, numa seqüência ou num *frame* assumindo uma forma e assim se “espacializando” como um produto audiovisual. Espacializar o fluxo seria realizar uma espécie de recorte no tempo na duração, congelar o tempo em uma forma, em um filme, em um comercial de TV, em um *frame*, em um clipe, para tornar o tempo audiovisual perceptível.

Para além de Bergson, compondo ainda o âmbito das audiovisualidades, é preciso considerar as relações que se estabelecem entre as atualizações, a memória e a cultura. Arlindo Machado (1997, p. 191), nos diz que tudo no âmbito das formas audiovisuais pode ser pensado como fenômeno cultural, ou seja, “[...] como decorrência de certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza sócio-econômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar”. Como a caixa e suas obras estão inseridas em uma duração audiovisual, a princípio percebo esse produto como um audiovisual que ecoa em outras obras posteriores – assim como resultou do eco de obras anteriores – e encontra similitudes, inclusive na

produção cinematográfica e televisiva em outros países, configurando uma espécie de coletividade técnico-estética marcada por um período e um contexto sócio-histórico-cultural.

5 BAIROS, AVENIDAS, RUAS

Boneca russa: o conceito de caixa

Após o trajeto dos primeiros capítulos que busca esclarecer sobre o modo como se desenvolve a pesquisa, bem como delinear a trajetória da Casa de Cinema trazendo elementos contextuais e, enfim, aprofundar as audiovisuais, entendo que seja relevante, agora, pensar as caixas de coletâneas audiovisuais na sua relação com a própria noção de caixa. Acredito que é pertinente – antes de adentrarmos à caixa da Casa de Cinema – reconstruirmos um conceito de caixa. Sobre tal necessidade, busquei, num primeiro momento, aproximar as caixas audiovisuais do conceito geral de caixa.

Assim, uma primeira e superficial definição de caixa se aproxima de um recipiente de características e formas diversas, também constituído de inúmeros materiais, que é utilizado para carregar, guardar, proteger seu conteúdo. Porém, derivados dessa primeira noção, logo, surgem inúmeros outros significados que dizem respeito a sua característica principal de espaço ou local para armazenagem de outros objetos. Assim, a palavra “caixa” é utilizada para designar, por exemplo, a Caixa Econômica Federal, realizando uma associação direta entre valores monetários que são guardados em uma caixa, no caso, um banco federal. Semelhante associação, contudo, já havia sido criada entre caixa registradora, objeto utilizado para guardar a entrada de dinheiro de um estabelecimento comercial, e o famoso “caixa dois”, local imaginário para onde é desviado, ilegalmente, valores financeiros de uma pessoa jurídica ou governo.

Mesmo quando uma caixa é utilizada para facilitar ou proteger o transporte de mercadorias, o faz pelo simples motivo de agregar valor financeiro, estético ou cultural às mercadorias. É dentro de uma caixa que é transportada uma geladeira ou um fogão, mas também é dentro de uma caixa que é embalada para traslado uma obra de arte de Picasso, Monet ou Iberê Camargo. A caixa é uma embalagem, assim como uma garrafa, uma lata ou, simplesmente, uma camada de plástico à vácuo. A importância da embalagem é tamanha que, hoje em dia, até *commodities* como tijolos e telhas são comercializadas envolvidas por uma proteção de plástico que reproduz a marca da empresa produtora e serve para facilitar o seu transporte e agregar valor ao produto.

Com a implantação do modelo industrial e a modernização das relações capitais, algumas caixas passaram a receber um tratamento especial. Geralmente, seu visual é criado pelos departamentos de publicidade, aplicando, na sua constituição, os planejamentos advindos de áreas como o design e os conhecimentos da linguagem gráfica. Tal ação objetiva criar relação entre o produto comercializado e a sua embalagem. Dessa forma, potencializa-se a função de facilitar o transporte dos produtos para uma relação que diz respeito à divulgação deste produto e da empresa produtora, agregando-lhe valor e transformando-o num elemento de sedução do consumidor no momento da compra.

Muitas vezes, inclusive, a caixa – ou embalagem – em si é desproporcionalmente maior que o produto ofertado em seu interior, fato que, inclusive, motiva críticas pertinentes por parte dos ambientalistas. Em alguns casos, a embalagem acaba por adquirir tal status que a valoriza mais do que o próprio produto. Para isso, basta lembrar das embalagens das sopas Campbell, eternizadas por Andy Warrol; da caixa amarela da marca Maizena, que virou sinônimo para amido de milho; ou certos modelos de garrafas como da Coca-Cola ou do perfume Chanel nº 5. “Pelo seu conteúdo informativo, a embalagem transmite mensagens que desencadeiam reações no comportamento do consumidor, e, portanto, pode ser compreendida como uma mídia” (ARROS et al, 2002).

Assim, além de servir ao propósito de facilitar o transporte e manuseio do mesmo, a caixa colabora na composição do produto como obra industrial destinada a um público e obedecendo a lógica da oferta e da procura.

A embalagem – e entre os principais tipos encontra-se a caixa – também é importante e está diretamente ligada ao ato de presentear. Isso ocorre tendo em vista que a embalagem serve ao propósito de ocultar o presente, aumentando a curiosidade acerca do mesmo e conseqüentemente, a ansiedade da pessoa presenteada por descobrir o que encontrará dentro do pacote.

As conhecidas caixas audiovisuais que encontramos disponíveis no mercado são um pouco de tudo isso. São embalagens e como tais devem seduzir o comprador, proteger o produto e agregar valor às obras ali contidas. Agregam valor ao produto, mas também agregam os produtos – as inúmeras obras da Casa de Cinema – em um único espaço. São, também, uma perfeita metáfora ao conceito de boneca russa e, como tal, operam no nível da surpresa e da descoberta, no nosso caso, audiovisual. A partir daquilo que nos é apresentado na caixa, adquirimos condições para realizar uma permanente atualização interna e externa à caixa.

Assim, essa caixa que protege, que seduz, que agrega valor; e mais, essa caixa que busca uma conotação financeira, que se renova e facilmente assume novas roupagens, utilizando outros materiais como o ferro, a lata ou confeccionadas com papel reciclado, essa caixa cuidadosamente elaborada por *designers* que acreditam no seu poder de persuasão no ponto de venda, essa caixa, mais do que tudo isso, aqui, é uma coletânea. Uma forma de reunir em um único produto diversas obras de um mesmo tema e, assim, permitir ao espectador/consumidor mergulhar no universo desses temas.

Passa-se a perceber melhor a metáfora da boneca russa uma vez que tais coletâneas nos permitem “descascar”, uma a uma as virtualidades atualizadas nas obras ali reunidas e, assim, nos permitem realizar movimentos de interpretação dessas obras, avançando na compreensão de seus significados e, conseqüentemente, aprofundando nossa possibilidade de descoberta audiovisual. Acredito que essas caixas permitem aprofundar conhecimentos acerca da história de seus personagens e realizadores, assim como comportam a história do próprio cinema a partir da memória audiovisual que nelas são, permanentemente, atualizadas e re-significadas através de jogos intertextuais de toda ordem.

No caso caixa da Casa de Cinema, busco então validar minhas observações a partir do entendimento de que, atualizadas nessas obras reunidas em quatro dvds, estão memórias das pessoas, do cinema, da televisão e suas estratégias de produção, suas gramáticas, formatos e parte do seu processo de construção. Através das inter-relações, passa-se a pensar numa construção coletiva. Através do que essas caixas nos oferecem, adquirimos condições de nos aprofundarmos e percebermos o audiovisual sob outros e diferentes aspectos.

Podemos apreender dela a noção de presente – ato de presentear –, oculto sob uma embalagem com o propósito de causar surpresa. É possível vislumbrar nela ainda uma Caixa de Pandora moderna, que atualiza constantemente elementos básicos do imaginário cultural para a constituição do conflito, imprescindível à construção de toda e qualquer obra de arte, onde se processam fenômenos de significação e re-significação audiovisual.

Em tais movimentos, relações intertextuais se apresentam permitindo descobrir rastros das virtualidades audiovisuais, dos movimentos de produção, de estilo, dentre outros. Quer dizer, essas coletâneas, que obedecem ao nome comercial de “caixas”, seriam elementos de resistência à fragmentação do conhecimento que percebemos contemporaneamente através do contato com a internet e a televisão, principalmente. Por fim, a caixa é entendida aqui não apenas como um conjunto de filmes, mas como um corpus de pesquisa que transcende sua função comercial e passa a associar suas características à noção de audiovisualidades.

Tendo em vista tais considerações, a caixa da Casa de Cinema de Porto Alegre é, em si, uma embalagem que esconde devires audiovisuais de um espectador/consumidor curioso e disposto a desvendá-la. Ela é o objeto dessa pesquisa.

É relevante, portanto, compreender que a caixa da Casa de Cinema traz consigo um processo evolutivo que demanda um período histórico. São as obras realizadas ao longo dos últimos vinte anos que se encontram reunidas nessa coletânea. Porém, um grupo de pessoas as reuniu ali. Alguém as escolheu, por alguma razão, em detrimento a outras obras que não foram selecionadas. No caso, obras como *Verdes anos* (1984), *Inverno* (1983), *Deu pra ti anos 70* (1981), *Meu primo* (1979), entre outras obras, por algum motivo, foram excluídas da constituição final da caixa. Isso passa a ter relevância a partir do contexto que a caixa carrega, ou seja, aquilo que não está nela acaba por mostrar-se importante e também constituir a própria caixa. Ou seja, proponho pensar que há todo um universo que está conectado à caixa, pertence à caixa e, de alguma forma, mesmo não estando fisicamente dentro dela, se revela através dela na forma virtual. Vamos à caixa.

5.1 Rua Miguel Tostes, Bom Fim – a caixa de cinema de Porto Alegre

Em 2006, a Casa de Cinema de Porto Alegre lança, de forma inédita, uma caixa contendo o retrospecto de uma história de vinte anos de realização audiovisual. Batizada de “Curtas da Casa”, encontramos nessa caixa mais do que, apenas, curtas-metragens. Segundo Giba Assis Brasil, a caixa reúne tudo o que foi produzido pela Casa de Cinema, que ainda não havia sido lançado em formato dvd e, claro, tivesse seus direitos atrelados à produtora. Por isso, essa caixa não é formada apenas por curtas-metragens, mas também por alguns trabalhos realizados para a TV Globo e RBS-TV.

Produzida e distribuída¹ pela própria Casa de Cinema, a caixa é preta, contém quatro dvds e um encarte. Três dvds (estojos) para cada diretor da Casa e um quarto dvd que reúne

¹ Apesar da importância da Casa também como empresa de distribuição, como já vimos anteriormente, essa pesquisa optou por não desenvolver um estudo que abarcasse o viés de empresa de distribuição, embora isso seja, necessariamente, citado em determinados momentos ao longo dessa dissertação. Inclusive porque a caixa em estudo é distribuída pela própria Casa. Para finalizar, gostaria de registrar que, no mesmo período em que desenvolvo esse estudo, presencio o lançamento de uma caixa de coletânea reunindo quatro obras do cineasta Domingos de Oliveira. Essa caixa não apenas está sendo distribuída pela Casa de Cinema de Porto Alegre, como também foi autorada, legendada, produzida e os filmes nela contidos foram recuperados pela produtora gaúcha que vê, no trabalho de Domingos de Oliveira, fonte de referência fundamental, e a recuperação e distribuição de seu trabalho, segundo Giba Assis Brasil, uma obrigação.

“outras histórias”². Este quarto dvd consiste em diversas outras obras que têm relação com a história da Casa de Cinema, seja porque foram realizados por parceiros da Casa ou porque foram produzidos pelas cinco produtoras que deram início à cooperativa que veio a se chamar Casa de Cinema, fundada em 1987. Segundo a dissertação *A cultura regional no cinema do Rio Grande do Sul: filmografia de 1981 à 2001*, de Lislei do Carmo Tavares Carrilo, a Casa de Cinema recebeu esse nome pois seguia o modelo das antigas “casas” especializadas, como, por exemplo, Casa das Persianas, Casa dos Parafusos, Casa de Cinema. Ela teve início em 1987 quando:

Alguns amigos e profissionais ligados ao cinema se uniram: Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi, Carlos Gerbase (jornalistas), Nora Goulart (assistente social), Ana Luisa Azevedo (artes plásticas), Sérgio Amon, Roberto Henkin e José Pedro Goulart (comunicação), Angel Palomero (arte dramática), Werner Schünemann (história - inacabado), Monica Schmiedt (arquiteta) e Jorge Furtado (iniciou medicina, psicologia, jornalismo e artes plásticas, mas não terminou nenhum curso).

O objetivo dessas reuniões era criar um pool de produtoras e/ou distribuidoras de filmes. Na primeira reunião, na produtora Invideo, fora exposta a intenção de reunir num só espaço as produtoras COLETIVO, INVIDEO, LUZ, RODA FILMES, e UM PRODUÇÕES. Depois da primeira, foram feitas várias outras reuniões com a finalidade de esclarecer dúvidas, problemas, viabilidade econômica e inúmeras questões, inclusive legais relacionadas à “criação” de uma produtora de cinema.

Em uma dessas reuniões, Giba Assis Brasil, um dos sócios da Casa de Cinema, para incentivar os indecisos que relutavam em entrar no projeto declarou: “se durar dois anos, vai ser a coisa mais importante que nós já fizemos”. Após ser acertado quem entraria ou não no projeto, ficou definida uma cooperativa em que as produtoras: INVIDEO, LUZ PRODUÇÕES, RODA FILMES e UM PRODUÇÕES fariam parte da Casa de Cinema de Porto Alegre. (CARRILO, 2006, p. 94-95)

Além dos curtas-metragens, a caixa contém obras audiovisuais realizadas para a programação especial da TV Globo, como a série *Brava gente*, de 2001, e a série *Contos de inverno* de 2001 e 2002, para a RBS-TV.

Com exceção da obra de Jorge Furtado, todas as demais estão editadas em um único “disco” (suporte). O estojo de Jorge Furtado contém dois discos, sendo um destinado aos curtas, como ocorre com os demais diretores, e um segundo disco destinado ao episódio *Anchietanos* (1997), da série *Comédia da vida privada*, e *Meia encarnada dura de sangue* (2000), da série especial *Brava gente*, ambas da Rede Globo. Estas duas últimas obras entraram na edição final da caixa em um disco concedido como um “bônus” somente aos primeiros mil compradores – informações confirmadas por Giba Assis Brasil. O número de exemplares da caixa foi de apenas 2000 unidades e restam, aproximadamente, vinte unidades

² A Caixa nomeia cada dvd com o nome do diretor o qual tem suas obras naquele dvd impressas. O quarto dvd contido na Caixa é denominado *Otras histórias*.

completas que são usadas pela Casa de Cinema, apenas pra divulgação. As caixas comercializadas hoje já não contam mais com este dvd “bônus”.

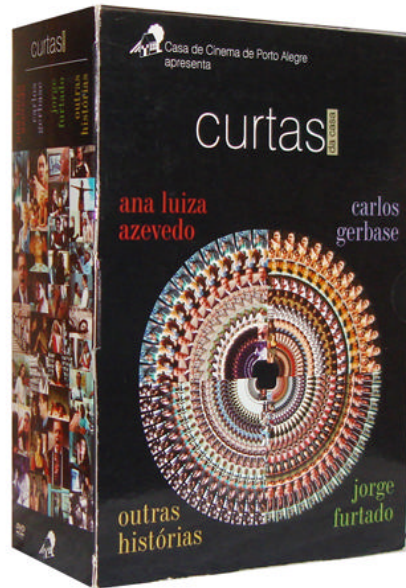


Figura 1 – A caixa lançada pela Casa de Cinema de Porto Alegre.

Do ponto de vista gráfico e externo, a caixa é preta, ilustrada com *frames* (fotogramas) retirados das obras referentes aos dvds e dispostos em forma de leque, criando a sensação de movimento (um *frame* depois do outro). Quando reunidos, os quatro leques formam um círculo que ilustra a parte frontal da caixa. O nome de cada dvd está próximo ao seu respectivo leque. Na parte de acima temos a logomarca da Casa de Cinema de Porto Alegre, que apresenta o produto em si; “Curtas da Casa”.

Internamente, seguindo a linguagem gráfica externa, temos quatro estojos de dvds que seguem reproduzindo, em suas capas, as cores de fundo correspondentes às cores em que aparecem os nomes dos diretores na parte externa. Da mesma forma se constitui o design a partir do leque formado por *frames* audiovisuais. É como se a caixa, preta – ausente de luz – a exemplo de uma sala de cinema antes da projeção iniciar, fosse colorindo à medida em que a descobríssemos. Kátia Prates, a artista plástica que desenhou a caixa, relacionou cada dvd a uma cor. Nessa lógica, Jorge Furtado é identificado com a cor verde, Ana Luiza Azevedo com a cor vermelha, Carlos Gerbase com o lilás, enquanto o quarto dvd intitulado *Outras histórias* é identificado com a cor areia.

Por fim, no interior de cada estojos de dvds, encontramos seus respectivos discos (suporte) que reúnem as obras. Conforme citado acima, a exceção é para Jorge Furtado que conta com dois discos. Contudo, nesse segundo disco, há, ainda, mais uma obra. Trata-se do

Making of Dorival/TVE, o qual, ao contrário das obras realizadas para a TV Globo, não se preocupa em informar de que forma teve seus direitos liberados pela televisão estatal.



Figura 2 – Os quatro dvds e o encarte que fazem parte da caixa da Casa de Cinema.

O encarte, separado por cores conforme o respectivo dvd, é editado em português e inglês e contém uma pequena sinopse de cada obra, sua ficha técnica, duração e ano da obra, assim como os prêmios recebidos em festivais nacionais e internacionais.

Cada obra é ilustrada por um *frame* (fotograma) e, percebo agora, a ordem externa desses é sempre a mesma. Seja no leque que ilustra a parte frontal da caixa, seja no dorso da caixa, onde os mesmos *frames* estão dispostos verticalmente, seja no encarte. Essa mesma ordem de disposição dos fotogramas diz respeito à ordem de edição dos menus dos dvds. Contudo, novamente, parece haver uma exceção. O dvd *Outras histórias* não obedece a mesma lógica dos demais. Assim, há certa desordem quando comparados o encarte e a

ilustração externa da caixa. Uma desordem que se reflete como erro se comparadas as datas de algumas obras que estão explicitadas no menu e com as datas impressas no encarte. *Ilha das Flores*, por exemplo, que no menu diz ser de 1989, no encarte é informada a data de 1995, embora no mesmo espaço, se destaque o prêmio – Urso de Prata no Festival de Berlin – no ano de 1990.

Enfim, o design da caixa segue um padrão já percebido em outros lançamentos como a Coleção Vera Cruz, a caixa de *Almodóvar* ou, ainda, a caixa de *Stanley Kubrick*, apenas para citar alguns. As coleções buscam uma relação harmônica entre a arte impressa no disco (suporte), em cada estojo, e a arte da embalagem que a tudo isso envolve, constituindo tal iniciativa como uma espécie de padrão para o formato gráfico “caixa audiovisual”.

O dvd de Ana Luiza Azevedo conta com as seguintes obras por ela dirigidas: *Dona Cristina perdeu a memória*, *Três minutos*, *Barbosa*, *Ventre livre*, *O bochecha*, *Dia de visita*, *A importância do currículo na carreira artística*, “Extras”.

O dvd de Carlos Gerbase conta com as seguintes obras por ele dirigidas: *Deus ex-máquina*, *Sexo e Beethoven – o reencontro*, *Aulas muito particulares*, *O corpo de Flávia*, *Passageiros*, *Interlúdio*, *O amante amador*, *Faustina*, *O comprador de fazendas*, “Extras”.

O dvd de Jorge Furtado reúne as obras abaixo citadas: *Oscar Boz*, *O sanduíche*, *Ângelo anda sumido*, *Estrada*, *Veja bem*, *A matadeira*, *Esta não é a sua vida*, *Ilha das Flores*, *Barbosa*, *O dia em que Dorival encarou a guarda*, *Temporal*, “Extras”.

As obras realizadas para a Rede Globo, *Anchietanos* e *Meia encarnada dura de sangue* não são citadas pelo encarte. Outra informação importante é sobre os “extras” de cada dvd, que podem consistir em *making of* realizados pela própria Casa de Cinema, como é o caso do *making of* de *Dona Cristina perdeu a memória* ou realizados por terceiros, como o *making of* de *O dia em que Dorival encarou a guarda*, que é, na verdade, uma reportagem da TVE-RS sobre as filmagens do curta-metragem de Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Há, ainda, nos “extras”, além dos *making ofs*, entrevistas com cada diretor sobre sua trajetória. Todas as três entrevistas, com Gerbase, Furtado e Azevedo, são técnica e artisticamente improvisadas, realizadas na própria produtora, sem nenhum apuro estético ou visual. O que importa mesmo parece ser o conteúdo das entrevistas que gira em torno da história pessoal de cada diretor.

Por fim, temos o quarto dvd que reúne as demais obras. São obras anteriores à configuração contemporânea da Casa de Cinema, ou seja, não foram dirigidas por nenhum dos diretores atuais da produtora embora estes possam ter participado de alguma forma, como roteiristas ou como produtores.

São elas: *Um homem sério, Trampolin, Continuidade, O velho do saco, O Zeppelin passou por aqui, A morte no Edifício Império, Batalha naval, A coisa mais importante da vida, Memória, O amor nos anos 90, Obscenidades, No amor, “Extras”*.

Através das obras citadas, e numa primeira assistência, percebe-se que as temáticas abordadas pelos realizadores da Casa de Cinema giram em torno da velhice, do trabalho, da doença, da loucura, da mentira, do sexo, abordando também as questões sociais, como a violência e a paixão, utilizando-se muito do humor e principalmente, explorando temáticas que envolvam a memória. Ou seja, percebe-se aqui a presença de elementos que, de certa forma, configuram a construção narrativa explorada desde os gregos até a contemporaneidade: o conflito. O mesmo conflito, por sua vez, defendido por Eisenstein (2002, p. 50) como “[...] o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte”.

Além disso, mostra-se nítida a necessidade dos realizadores da Casa, principalmente de Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado, de trabalharem e, conseqüentemente, refletirem sobre a questão da memória. Em pelo menos nove obras, citadas a seguir, tal temática é facilmente perceptível: *Dona Cristina perdeu a memória, Barbosa, Oscar Boz, A matadeira, O Zeppelin passou por aqui, Memória, Os anchietanos, O dia que Dorival encarou a guarda, O amor nos anos 90*. Destas, em pelo menos seis percebemos claramente a presença da função intertextual como elemento intrínseco à própria estrutura narrativa. Foi essa percepção durante a pesquisa exploratória que me levou a buscar referências em Bergson (2006a) acerca do conceito de memória.

A caixa da Casa de Cinema é um corpus de pesquisa relevante, uma vez que traz diversas questões passíveis de análise dentro das especificidades da linha de pesquisa Mídia e Processos Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, e por estabelecer conexão com a área de concentração do Programa: processos midiáticos.

Por fim, quero mais uma vez reforçar que vejo a caixa da Casa de Cinema como um museu virtual, sem portas, sem paredes, sem alarmes mas que, mesmo assim, é impenetrável em sua totalidade. Uma caixa preta, que compartilha alguns códigos para guardar na sua opacidade outros tantos.

5.2 Museus, briques, antiquários, sebos e lixeiras – a lógica do colecionador

A escolha do consumidor por comprar um “filme” ocorria justamente quando este significava acesso a algo raro. Ou seja, os filmes atuais, recém lançados, estavam ao acesso de todos nas locadoras e não despertavam muito interesse de compra. Contudo, isso não acontecia com os filmes antigos: estes precisavam ser adquiridos para serem assistidos, pois representavam – simbolicamente até – um elo permanente com a obra rara. O que, de certa forma, caracteriza a atitude do colecionador, que busca avidamente a posse daquilo que poucos outros poderão também possuir. Assim, com o formato dvd, as empresas passaram a relançar antigos clássicos do cinema. Nessa perspectiva, o fenômeno evoluiu para filmes que marcaram época, minisséries, e, finalmente, para todo e qualquer filme que pode, hoje, ser consumido através do tradicional acesso via locação ou, diretamente, através da compra.

É possível pensar esse fenômeno, a partir de Walter Benjamin (2006), em duas situações: primeiro, os estudos preliminares do autor sobre o colecionador, e segundo, o seu clássico texto sobre a era da reprodutibilidade técnica.

Benjamin (2006) dizia que o colecionador re-significava a obra por ele adquirida. O autor, no entanto, pensou o colecionador a partir do seu contato com as lojas de antiquários e com os colecionadores – dos quais ele cita alguns pelo nome – que freqüentavam esses ambientes. É provável que, ao se falar do colecionador, remetamos o termo, num primeiro momento, ao ato de colecionar objetos antigos e raros. Contudo, o colecionador pode optar também por objetos contemporâneos diversos como, no caso aqui apresentado, filmes em dvds. Além disso, de certa forma, podemos pensar que fragmentos de registros audiovisuais antigos, contidos nesses filmes, podem também ser caracterizados como obra de colecionadores que buscam atualizar tais fragmentos em outras obras por eles realizados. Dessa forma, no âmbito dessa pesquisa proponho interpretar o pensamento de Benjamin (2006) sobre o colecionador, ampliando as perspectivas colocadas pelo autor, em, pelo menos, três níveis diferentes: um, o colecionador de antiguidades; dois, o cineasta que atualiza em suas obras trechos audiovisuais de antigos arquivos dados como perdidos – como faz Jorge Furtado em *Oscar Boz*, por exemplo; três, o colecionador contemporâneo que acumula em sua casa livros, dvds, artesanato e afins.

Benjamin (2006) estava correto quanto à sua afirmação de que o colecionador re-significa o objeto colecionado. Isso ocorre com um antigo cinzeiro, que foi fabricado e utilizado durante certo período de tempo para o fim ao qual fora pensado e, agora, após ser

encontrado e adquirido pelo colecionador, passa a receber novos significados e nova valorização. Esse objeto carrega em si uma memória passível de atualização sob vários aspectos e, por isso, o seu valor se modifica e varia conforme a carga memorial que tem condições de trazer de volta ao tempo presente. Mais do que isso, segundo Benjamin (2006), o colecionar pode ter como motivação maior a luta contra a dispersão. Segundo Benjamin (2006, p. 241):

Basta que nos lembremos quão importante é para o colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte da sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor, etc. Tudo isso, os dados 'objetivos', assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto.

O mesmo pensamento pode ser aplicado ao segundo nível de compreensão sobre o colecionador, ou seja, o colecionador-realizador-audiovisual. Este é aquele que faz questão de resgatar a memória do cinema ou a memória da sociedade através da imagem audiovisual. Para tanto, pensemos nas inúmeras obras que se utilizam da memória cinematográfica para criarem significados e, inclusive, valorizar a própria obra em si. Não raro, tal situação acaba por atualizar o original, como ocorreu com o filme de Vicente Ferraz, *Soy Cuba – o mamute siberiano* (2005) que, resgatando fragmentos do filme original, *Soy Cuba* (1964), de Mikhail Kalatozov, acabou por atualizar e revalorizar a primeira obra que fora esquecida desde o seu lançamento, quando não agradou nem aos cubanos, nem aos soviéticos. O colecionador audiovisual, nesse caso, recria significados a partir da atualização da memória fílmica ou videográfica. Assim, constitui relações intertextuais entre o realizador, a obra e o espectador, gerando outros inúmeros níveis de leitura e, conseqüentemente, entendimentos sobre o todo.

Benjamin, ao observar o colecionador que manuseava os objetos de sua vitrine, disse que bastava prestar atenção às mãos desse colecionador para perceber que o mesmo parecia estar “[...] inspirado por eles (pelos objetos), parecia olhar através deles para o longe, como um mago” (BENJAMIN, 2006, p. 241). As colocações do autor remetem a correlações possíveis entre o colecionar e o pesquisador: sua necessidade de olhar “através de”.

Nesse momento me pergunto o que o autor de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* pensaria sobre a possibilidade de colecionar caixas que contém coletâneas de obras audiovisuais. Benjamin (1994, p. 168) dizia que “[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do

disco”. Tal constatação feita muito antes das possibilidades digitais já percebia a reprodutibilidade técnica como uma possibilidade clara de democratizar o conhecimento, embora, para isso, fosse necessário quebrar com a aura da obra de arte, o aqui agora. Para Benjamin (1994, p. 168-169), na medida em que a reprodutibilidade técnica permite multiplicar o original, “[...] substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido”.

O cinema apenas tem razão de existir se pensado no coletivo, uma vez que é uma arte cara, que envolve muitas instâncias de produção e, por isso, não se bastaria economicamente através de uma única experiência de consumo. Assim, a comercialização de dvds resgata o caráter coletivo do cinema e da televisão, aumentando sua vida útil, especialmente da televisão – ou deveria dizer, dos realizadores de conteúdo televisivo – que sempre se frustrou pela característica efêmera de suas produções. Agora, não apenas filmes antigos e filmes contemporâneos começam a ganhar suas versões em caixas de dvd, também gêneros de TV como séries, mini-séries, *sitcoms*, documentários e reportagens e até programas jornalísticos retornam à vida através das caixas. Mais, a publicidade está sendo reunida em dvds que contemplam o trabalho de determinado diretor como ocorre com a série *Director's Label*, que apresenta as obras em publicidade e videoclipes de diretores como Chris Cunningham, Spike Jonze, Michel Gondry, entre outros.

Esse contato, mais do que isso, esse mergulho na obra de diretores e realizadores audiovisuais, essa oportunidade de rever obras realizadas para a televisão que, anteriormente, eram veiculadas uma única vez e após isso eram arquivadas, impossibilitando o público de consumi-la uma segunda vez, e o resgate de obras cinematográficas, dadas como inviáveis financeiramente, para seu retorno às telas de cinema, são as oportunidades mais instigantes que surgiram com as caixas de coletâneas. Ao colecionador, tal possibilidade de contato e consumo é única e exclusiva, afinal, segundo Benjamin (2006), o colecionador necessita tocar o objeto desejado. A experiência tátil é cara ao colecionador “[...] e se opõe, em certa medida, à percepção visual. Colecionadores são pessoas com instinto tátil” (BENJAMIN, 2006, p. 241).

Com isso, o autor nos dá uma boa explicação de por que a internet e *sites* como o YouTube, embora demonstrem suas potencialidades para o consumo e estudo audiovisual, não substituirão completamente a experiência do ter e do possuir que estão latentes no indivíduo com características de colecionador. Dessa forma, acredito que, mesmo o dvd sendo substituído pelo *Blue-ray*, não é a tecnologia que nos interessa nesse estudo, e sim as

potencialidades da lógica da caixa. Se o suporte comercializado nas caixas forem dvds, *Blue-rays* ou outro qualquer que possa surgir nos próximos anos, o que se torna relevante é a necessidade de o colecionador possuir os objetos e poder desvendá-los.

Dessa forma, defendo que as pessoas sentem a necessidade de “estocar”, “possuir”, “engavetar” a memória audiovisual tal qual se faz com fotos de entes queridos, cartas pessoais, selos, revistas ou livros raros. “Guardar” as memórias – e, portanto, espacializá-las – é, ao mesmo tempo, uma necessidade humana que poderia, ainda, ser relacionada, do ponto de vista antropológico, ao ato de sobrevivência e preservação da própria humanidade. Esse aspecto, inclusive, ajuda a explicar a importância dos próprios museus e memoriais criados para que as gerações futuras possam buscar referencial sobre o passado para poderem lidar com presente e o futuro. Assim, o colecionador é um curador que adquire e organiza as obras com vistas a transmitir o conhecimento e, portanto, as caixas são quase museus sem paredes, sem portas, mas carregadas de molduras que significam e re-significam suas obras internamente e externamente à própria caixa.

6 GALERIAS SUBTERRÂNEAS

Os labirintos audiovisuais da Casa

Como já havia dito anteriormente, a caixa existe em duas dimensões. Uma delas é a virtual, que diz respeito ao seu universo imagético e sonoro, que adquire vida própria conforme as imbricações virtuais naquela caixa preta ocorridas. Também há a dimensão física da caixa que é constituída por materiais palpáveis e informações gráficas, as quais, por sua vez, ajudam a moldurar o conceito caixa da Casa de Cinema de Porto Alegre.

Isto posto, inicio a cartografia da caixa pensando em como ocorrem as inter-relações dessas duas dimensões e utilizando para isso as metodologias anunciadas e explicitadas anteriormente. Através da cartografia, realizo aquilo que seria um passeio pela caixa, um passeio que visa identificar os platôs, uma vez que são estas as imagens brilhantes que se destacam na constelação. Dessa forma, identificadas as obras, as seqüências, os *frames* que nos permitem realizar um aprofundamento da obra – e na obra – é o momento de dissecar, identificar suas molduras e analisar suas potencialidades. É adequado lembrar que é objetivo metodológico dessa pesquisa identificar o audiovisual praticado pela Casa de Cinema através de sua caixa.

Busco compreender como funcionam as caixas de coletânea, bem como entender as atualizações e as virtualidades do audiovisual a partir da caixa da Casa de Cinema; explorar as potencialidades do audiovisual presentes na caixa da Casa de Cinema, verificar as revelações sobre as audiovisualidades contidas na caixa; apontar, compreender e dissecar as audiovisualidades com vistas a entender como as obras – individuais contidas na caixa – são re-molduradas pela caixa da Casa de Cinema; aprofundar o estudo sobre a Casa de Cinema e sobre o audiovisual a partir daquilo que a própria caixa proporciona; e, finalmente, compreender a memória audiovisual na construção de diferentes níveis de leitura através da mesma caixa da Casa de Cinema.

É importante ressaltar que a cartografia da caixa se dá a partir das intertextualidades que por ela são oferecidas a nós. Ou seja, nesse viés, algumas obras mereceram um aprofundamento maior que outras, ao mesmo tempo, considero certa cronologia, que se mostrou necessária como forma de se perceber a evolução técnica-estética dos profissionais

da Casa. Todas as obras contidas na caixa colaboram para entendê-la, porém, algumas são aprofundadas, outras, tratadas sem tanto detalhe.

Isso ocorre, basicamente, em virtude do foco desse texto que pretende investigar as relações entre os virtuais e atuais, segundo Bergson (2006a), as inter-relações entre memórias atualizáveis/atualizadas e, também, um recorte intertextual que ajude a entender a aproximação entre cinema e TV numa lógica audiovisual proposta pela linha na qual me integro. Como forma de corroborar, inclusive, a cartografia da caixa e o acesso ao universo audiovisual ali dentro arquivado, tornou-se inevitável realizar algumas aproximações entre as obras contidas na caixa e a cronologia dos primeiros anos da Casa de Cinema de Porto Alegre, a mim cedida pelo sócio da Casa de Cinema, Giba Assis Brasil.

Por fim, lembro que, muitas vezes, o próprio processo de pesquisa mostra-se mais interessante que o resultado final, por isso, informo, aqui, antes de adentrarmos à cartografia, que o contato meu com a caixa se deu por vários caminhos ao longo do período em que pesquisei a caixa da Casa de Cinema. Dois caminhos diferentes, entretanto, se destacam. O primeiro, através dos dvds em separado, mergulhando assim na caixa, a partir do universo de cada diretor. O segundo caminho optou por uma cronologia evolutiva o que me obrigou, conseqüentemente, a realizar trocas de dvds a todo instante visando a busca daquela obra que, de certa forma, sucedia temporalmente à recém vista.

Contudo, tal busca cronológica pelas obras não se reflete diretamente no texto. Isso porque, aqui, me pareceu interessante e necessário realizar alguns movimentos de idas e vindas visando, justamente, aproximar a interpretação cronológica de inúmeras outras variáveis. Por isso, também, o leitor perceberá que algumas obras foram mais aprofundadas sob um aspecto, enquanto outras me serviram para perceber diferentes possibilidades de análise. Conseqüentemente, obedecendo um pensamento rizomático aplicado, também, ao texto, busco o equilíbrio entre o fluxo de pensamento que cada obra incita com uma organização de ideias para que o leitor obtenha condições de fazer parte desse fluxo.

Ao final da análise das obras, entretanto, me pareceu que o texto ficou muito longo. Dessa forma, optei por retirar do texto principal as análises menos aprofundadas e redistribuí-las em anexo. Assim, se for do interesse do leitor buscar a complementação da cartografia das obras da caixa da Casa de Cinema, basta procurar nos Apêndices deste texto. Todavia, as análises que permanecem nesse capítulo são suficientes para se entender a complexidade da caixa da Casa de Cinema.

Por fim, há uma seção que aborda especificamente a importância dos créditos finais. Isso porque, é através dos créditos que se tem uma percepção do quão essas curtas estão inter-

relacionados com os demais diretores e com a Casa de Cinema de Porto Alegre. São atores, realizadores e equipes técnicas, os quais, de uma forma ou de outra, fazem parte da “turma” da Casa de Cinema e assim, ajudam a construir o imaginário dessa geração de realizadores audiovisuais que, juntos, ajudaram a formatar a própria indústria – se é que podemos chamar assim – cinematográfica contemporânea do Rio Grande do Sul.

6.1 Placas de identificação – os créditos como molduras audiovisuais

Os créditos de uma obra audiovisual, como o próprio nome diz, servem para creditar as pessoas que ajudaram a realizar a obra em questão. Neles encontramos os nomes – muitas vezes apelidos – de toda a equipe, desde o diretor até os motoristas. Encontramos informações sobre o elenco, sobre as pessoas que colaboraram para com a produção, sobre os apoiadores e patrocinadores. É uma espécie de raio-x da execução da obra com informações como o tipo de equipamento utilizado, o tipo de negativo, informações sobre as cidades que serviram de locação, e sobre as obras que serviram de referência para uma adaptação ou livre inspiração.

Um *roll*¹ não significa muito quando visto isoladamente e, na maioria das vezes, ele nem é objeto de atenção dos espectadores. É bem verdade que se pode descobrir o artista que assinava determinada música utilizada na trilha do filme, ou onde foram gravadas determinadas cenas, o que numa cartografia ganha relevância para o entendimento de seus rizomas.

Mas é na oportunidade de inter-relacionar vários *rolls* que se cria a possibilidade de aprofundar a história e as técnicas utilizadas por uma geração, um movimento ou um diretor ao longo do tempo. É a partir dessa possibilidade que se cria sentido sobre as estratégias de produção aplicadas não apenas naquela obra audiovisual, mas sim em um período.

A partir de suas molduras iniciais – os créditos – o filme *O dia em que Dorival encarou a guarda*, por exemplo, nos diz que a produtora que assina o trabalho não é a Casa de Cinema e sim a Luz Produções. Tal constatação será aprofundada, mas num primeiro olhar já estranhemos a ausência da logomarca da Casa de Cinema de Porto Alegre em *Dorival*. Assim como também descobrimos que o curta-metragem é uma adaptação do livro *O amor de Pedro*

¹ Tecnicamente denomina-se aos créditos o nome do efeito de passagem pela tela que vem do inglês *roll*, rolar pela tela.

por João, de Tabajara Ruas, a música é de Augusto Licks, ex-integrante da banda *Engenheiros do Havai* e a direção é de Jorge Furtado e José Pedro Goulart.



Figura 3 – Moldura de abertura de *Dorival*.

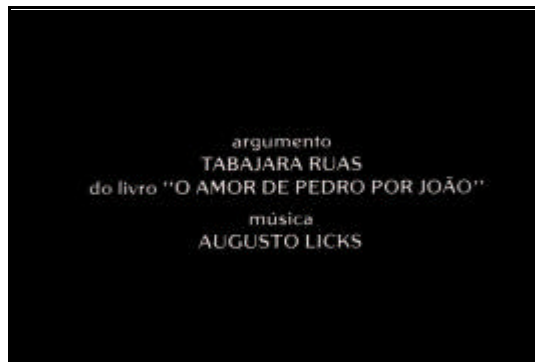


Figura 4 – Moldura de abertura de *Dorival*.



Figura 5 – Moldura de abertura de *Dorival*.

Quer dizer, a partir de apenas alguns momentos iniciais do filme já somos levados a todo um universo de possibilidades de relações que pode nos afetar diretamente sobre o modo como consumiremos essa obra em específico, as demais obras dessa caixa ou o próprio audiovisual em geral. Assim como um documento arqueológico, sozinhos, os créditos pouco ou nada revelam sobre o universo audiovisual. É o que ocorre com os hieróglifos quando

descobertos isoladamente. Para produzirem conhecimento, precisam ser decifrados e para que isso ocorra é necessário buscar relações entre eles e outros fatos. É desse estudo aprofundado a partir de relações – inter-relações – que se obtém base para que os créditos de uma obra sirvam como uma janela ao universo dos realizadores e, assim, se começa a produzir conhecimento.

Portanto, os créditos permitem visualizar, de certa forma, as estratégias de produção adotadas pela equipe, assim como entender as opções estéticas e técnicas dessa equipe quando certos profissionais conseguem associar seus nomes a uma marca de produção. Como exemplo, cito os roteiros dos irmãos Joel e Ethan Coen. Ao identificarmos um filme que conta com a assinatura dos dois roteiristas, saberemos, antes mesmo de consumirmos a obra, que a mesma é constituída por certas marcas que acompanham o trabalho dos irmãos Coen.

A Casa de Cinema também carrega consigo algumas marcas, as quais, conseqüentemente, são atualizadas nos créditos de cada obra. Quando um filme é assinado por Jorge Furtado, Carlos Gerbase ou Ana Luiza, carrega consigo as particularidades e as marcas de cada diretor. Por isso, ao longo da análise, também os créditos das obras da Casa serão analisados e trazidos para o texto sempre que se mostrarem importantes.

6.2 Outras histórias – Quilômetro Zero

Início a cartografia da caixa pelo dvd que considero o mais importante da coletânea. Justamente por ser o *Outras histórias*, o disco que reúne as obras realizadas por outros profissionais da Casa à exceção de Furtado, Gerbase ou Ana Luiza. A maior parte dessas obras está relacionada à primeira fase da Casa de Cinema e, por isso, nos permite perceber melhor essa fase da produtora gaúcha.

O dvd *Outras histórias* realmente aproxima a caixa da história da Casa de Cinema na forma como ela nasceu, uma cooperativa criada para produzir e distribuir os filmes das demais pequenas produtoras independentes que faziam parte do *pool* Casa de Cinema. Assim, tentando seguir uma ordem cronológica, embora para Bergson (2006a) a memória não seja engessada por cronologias – e, de fato, não é – começaremos pelo curta-metragem mais antigo desse dvd.

No amor, de 1982, é um filme de Nelson Nadotti, mesmo diretor que divide com Giba Assis Brasil a autoria de *Deu pra ti anos 70* – obra que não faz parte da caixa. Realizada pela

Seqüência Produtores Associados, o curta-metragem é uma adaptação de uma história do escritor gaúcho Moacyr Scliar e tem como produtores o próprio Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Sergio Lerrer, demonstrando a lógica de produção desses realizadores que consistia em uma espécie de mutirão. Assim, o diretor de um curta-metragem, aqui, virava o produtor de outro curta-metragem lá, que por sua vez rendia um longa-metragem co-dirigido acolá.

Por isso, acredito que *No amor* é uma obra que explicita a forma de organização de um determinado período ainda predecessor à Casa de Cinema que se estendeu por, pelo menos, quatro anos. Antes de nos aprofundamos na obra citada, acredito que seja necessário apontar uma linha de fuga que direciona a uma contextualização muito importante para compreender melhor esse grupo de realizadores, sua inicial filmografia e sua temática preferida. Sabe-se que nessa leva de projetos, iniciada com *Deu pra ti anos 70* (1981), surgem outros longas-metragens realizados em seqüência – ironicamente o nome da produtora por trás desse período se chamava Seqüência –, trabalhando sempre com os mesmos atores e técnicos, os quais, na verdade, eram todos amigos e tais produções exploravam a mesma temática referente ao universo jovem urbano em Porto Alegre.

Nessa onda, então, Gerbase realiza, em 1983, em super-8, o longa-metragem *Inverno* e, em 1984, em 35 mm, com Giba Assis Brasil, outro longa-metragem, o *Verdes anos*. Nenhum desses três filmes foi selecionado para fazer parte das obras contidas na caixa porque, segundo relato extra-oficial de Giba Assis Brasil, poderia gerar problemas quanto aos direitos sobre as trilhas sonoras utilizadas.

Contudo, são quatro obras que discutem as angústias, os sonhos e os projetos de uma geração influenciada pelos movimentos jovens que ocorreram no mundo todo desde os anos 1960 e que, em Porto Alegre, chegaram com muita força nos anos 1980, no Bairro Bom Fim – famoso reduto da intelectualidade e boemia porto alegreense desde a década de 40/50. É nesse o bairro que empresta suas ruas e casas para figurar como cenário de boa parte do filme de 1981, que se tem início toda essa epopéia cinematográfica gaúcha pós-Teixerinha. A importância do bairro é tamanha que, em uma entrevista realizada com Giba Assis Brasil para um projeto – ainda inédito – de um documentário sobre o Bom Fim, o realizador confidencia que, num primeiro momento, se pensou em filmar todo o *Deu pra ti anos 70* nas ruas do bairro e só num segundo momento se percebeu, em se tratando de um longa-metragem, que isso não seria possível e era necessário buscar outras locações e cenários.

Por isso, chamo a atenção para o fato de que é preciso pensar o período e o bairro como elementos fundamentais para o surgimento de toda essa geração de artistas que, de uma forma ou de outra, encontram-se reunidos nessa caixa. São atores, músicos, teatrólogos,

boêmios, cineastas e escritores que, direta ou indiretamente, aqui estão presentes. Ainda hoje, passados mais de vinte anos, a Casa de Cinema segue situada na Rua Miguel Tostes, no Bairro Bom Fim.

Percebo a importância que o bairro exerceu sobre a cultura urbana gaúcha, mas penso que, para aqueles que tiveram a oportunidade de viver esse período no Bom Fim, a importância ainda é maior. É no Bom Fim que está localizado o Bar Ocidente. Importante espaço cultural, cenário e ponto de encontro dessa geração, o bar é de propriedade de Fiappo Barth, principal diretor de arte dos filmes da Casa de Cinema e pai de Julia Barth, atriz que está presente também em várias obras da Casa como *Ilha das Flores*, *Trampolim* e *Sal de prata*. Ironicamente, percebe-se que a pequena grande Porto Alegre reflete-se também na produção cultural definindo, de certa forma, as cartas marcadas de um jogo interno e de difícil acesso. De qualquer forma, conforme já mencionado, as rígidas regras desse jogo de “turma” viabilizaram o desenvolvimento da produção audiovisual independente nessa cidade-capital perdida no extremo sul do Brasil.

Contracultura, crítica social, busca pela denúncia aos padrões econômicos, culturais e morais hegemônicos fazem parte das temáticas que esses cineastas abordam nesse período. Uma época carregada pelas conseqüências de uma ditadura militar forte, agressiva, intensa, mas que, felizmente, começava a dar sinais de enfraquecimento, o que permite, entre outras coisas, o retorno da juventude às decisões sociais. É nesse período que ocorre o *boom* das bandas de garagem como *Titãs*, *Cazuza e Barão Vermelho*, *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso* e, no Rio Grande do Sul, *Os Replicantes*, *Cascavelettes*, *Engenheiros do Havaí*, *TNT*, *Nenhum de Nós*. É o período das peças de teatro como *Bailei na curva*, escrita e dirigida por Júlio Conte, ator que também faz parte da mesma “turma” de Gerbase, Nadotti e Giba.

Toda essa história, inclusive, chama a atenção da academia que, nesse período, volta-se para o estudo da cultura jovem urbana. Em Porto Alegre, exemplo disso, é a dissertação *A Miséria do cotidiano*, do então jovem pesquisador Juremir Machado (1991), que estudou, orientado pelo antropólogo francês e um dos principais pesquisadores da pós-modernidade, Michael Mafessoli, o Bairro Bom Fim como portão de entrada da pós-modernidade no Rio Grande do Sul. Ou seja, é um período de retorno dos jovens à vida pública através das artes e, entre elas, estava o cinema de Gerbase, Nadotti e Giba Assis Brasil, preocupado em, justamente, falar sobre esse período, dar fim aos anos da inércia, os anos 70, explorar temas relacionados aos jovens, a sua música, os filmes preferidos, a literatura, e tudo isso na pequena grande Porto Alegre.

As relações que surgiram desse cenário mantêm-se ainda vivas e seguem se atualizando através dessa caixa audiovisual lançada pela produtora gaúcha. Dessa forma, o curta-metragem *No amor*², além de abordar uma temática cara aos realizadores e presente em outras obras desse período, nos mostra uma Porto Alegre que já não existe mais. Naquele momento, foi cenário dos primeiros filmes dessa geração, mas também foi cenário de suas próprias vidas como realizadores cinematográficos, como jovens estudantes, como adolescentes em uma capital brasileira nos anos 70/80.



Figura 6 – *No amor*. Década de 1980 – a Porto Alegre da geração *Deu pra ti*.

Rever *No amor* é atualizar um período histórico que resgata uma avalanche de memórias importantes para a história do Brasil, de Porto Alegre, mas, principalmente, para a história dos jovens que constituíram a Casa de Cinema e de suas realizações. Assistindo *No amor*, hoje, percebemos que essa geração mostrou que era possível fazer cinema jovem urbano no Rio Grande do Sul e que a forma como viabilizaram tudo isso se deu, justamente, “no amor”. Bela metáfora do processo de produção dessa geração. Só mesmo “no amor” para que boa parte das obras contidas nessa caixa existissem.

² A narrativa aborda a história de alguns jovens *hippies* que ganham a vida produzindo artigos de couro para vender no centro da cidade. Lá pelas tantas, um empresário agencia os jovens, oferecendo aos mesmos um sítio onde eles poderiam viver em contato com a natureza. Acontece que logo a situação se esclarece e percebe-se que a boa vontade do empresário é apenas manipulação para que os jovens produzam, gratuitamente, seus produtos artesanais que são exportados pelo empresário. O que seria uma oportunidade de viver em contato com a natureza, transforma-se numa quase escravidão onde os jovens *hippies* são treinados a trabalhar em ritmo “fordiano”. Ou seja, a produção passa a ser setorizada como em uma fábrica. Embora desconfiados e descontentes com a situação, é através da televisão, apenas, que os jovens descobrem o que de fato está acontecendo. Assim, opera-se aqui a metáfora da televisão como janela para o mundo que André Bazin aplicou ao cinema. Enquanto isolados no pequeno sítio, embora descontentes, os jovens seguiam praticando a lógica de produção ditada pelo empresário. Tudo muda somente a partir do contato com a televisão que, através de uma reportagem, fala sobre o sucesso do jovem empresário que exporta artigos de couro para todo o mundo. Na mesma reportagem, os jovens *hippies* ficam sabendo que o empresário também lançou um livro sobre o exótico contato e convivência dele com os *hippies*, explorando a estética e a cultura *hippie* como algo excêntrico. Ao final, os jovens se rebelam e elegem um líder entre eles que passa a se vestir com terno e gravata, ou seja, passa a jogar conforme as regras do inimigo para agenciar as exportações dos seus próprios produtos.

Conclusivamente, fica evidente aqui, através da análise superficial de um curta-metragem, que o mesmo carrega em si muito mais do que aquilo que é narrado. Ao atualizarmos *No amor*, atualizarmos todo um contexto que carrega consigo pessoas, fatos, memórias, casas, ruas, cheiros, inclusive. A primeira obra da caixa da Casa de Cinema, aqui trazida como platô, demonstra o quanto sua pretensa superficialidade tem força de atualizar um interminável fluxo de memória. E isso que em 1982, ano de produção de *No amor*, a Casa de Cinema de Porto Alegre ainda não existia oficialmente.

Assim, pensando numa cronológica de produção, nesse mesmo período estava surgindo o primeiro curta-metragem de Carlos Gerbase, que podemos encontrar na caixa. *Interlúdio*, de 1983, também realizado pela Sequência Produtores Associados, é feito em co-direção de Gerbase e Giba Assis Brasil. Fala sobre encontros e desencontros amorosos de um rapaz que, num supermercado, encontra duas moças e, por elas, se apaixona. É uma obra leve, que fala de amor, relacionamentos, cotidiano, e um espaço público-privado que pode, também, ser considerado um não-lugar ou um lugar desterritorializado: o supermercado. Lugar por onde transitamos cotidianamente, onde nos encontramos com milhares de pessoas que não conhecemos e que, de certa forma, caracterizam um pouco essa nossa sociedade contemporânea que consome embalagens, latas e garrafas na mesma velocidade que muda de paixão. Infelizmente, as paixões, muitas vezes, não são recicláveis.

Nesse contexto, é relevante que algumas marcas se fazem presentes e se destacam no curta de Gerbase e Giba como a citação direta de locais importantes para essa geração dos anos 1980, em Porto Alegre, como o trailer de lanches do Zé do Passaporte e o Cine Coral onde os personagens de *Interlúdio* foram assistir *Gente como a gente* (1980), de Robert Redford. A citação de espaços como a sala de cinema e a lancheria podem, inclusive, caracterizar uma espécie de merchandising. Contudo a citação do filme de Redford é uma sutil intertextualidade que visa demonstrar afinidade entre o filme americano e os realizadores de *Interlúdio* ou, quem sabe, demonstrar certa influência do diretor de *Gente como a gente* para com a geração de *Interlúdio*. Outra citação indireta que podemos perceber aqui é a presença dos próprios diretores de *Interlúdio*, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, como figurantes do filme. Tal prática é, de certa forma, corriqueira no cinema e tem em Alfred Hitchcock, talvez, seu mais conhecido adepto.



Figura 7 – *Interlúdio*. Figuração do diretor Gerbase ao fundo e Júlio Conte em primeiro plano.

Interlúdio é protagonizado por Marta Biavaschi que, embora seja uma atriz presente em várias obras desse período – como no já cartografado *No amor* –, hoje, dedica-se a direção de documentários e especiais de televisão para a RBS-TV. Também é protagonista o ator e diretor teatral Júlio Conte, que roteirizou e dirigiu *Bailei na curva*, a peça de teatro mais vista na história do Rio Grande do Sul³. Ironicamente, sua primeira montagem foi realizada no mesmo ano de produção de *Interlúdio*. *Bailei na curva* tem no enredo um grupo de jovens que vivenciou na infância o golpe de 64 e as inúmeras conseqüências que derivaram desse ato. “Queríamos falar para a nossa cidade, com a nossa língua, sobre a nossa vida. Contar a história do Brasil de 64-84 sob o ponto de vista de sete crianças e resgatando a memória daqueles anos” (CONTE, 1998, p. 7).



Figura 8 – Saída do cinema. Foram ver *Gente como a gente* (1980), de Robert Redford.

Percebo, ainda, em *Interlúdio*, a atmosfera muito bem construída dos anos 80 através das embalagens no supermercado, a preocupação com os preços dos produtos, caracterizada sutilmente pela consulta quase permanente do personagem de Conte aos preços ou,

³ Segundo livro *Bailei na curva* (CONTE, 1998) é, até hoje, encenada quase ininterruptamente desde sua estréia. Passando por diferentes montagens em várias cidades do Brasil, *Bailei na curva* atingiu um público aproximado de 250 mil pessoas e teve, no seu elenco original, os seguintes atores e atrizes: Fernando Severino, Hermes Mancilha, Márcia do Canto, Marcos Breda, Marley Danckwardt, Neneca Cavalheiro, Regina Goulart e o próprio Julio Conte.

diretamente, pela troca dos preços dos produtos por um funcionário do supermercado. Essas cenas trazem os sentidos do contexto da época, ou seja, da inflação, marca indelével dos nos 80 no Brasil.

Ocorre em *Interlúdio* uma co-influência entre os dois diretores, o que, de certa maneira, ameniza as características marcantes de cada um deles. Assim, é somente em 1987, com *Passageiros* – uma produção da In Vídeo – que começamos a identificar mais facilmente alguns elementos temáticos que passariam a ser mais presentes na obra de Carlos Gerbase. O fato de *Passageiros* também ser uma co-direção – desta vez com o hoje professor e pesquisador de cinema da PUCRS, Glênio Róvoas – não descaracteriza certas marcas de Gerbase, como a permanente crítica social que é inerente à sua filmografia. Em quase toda sua obra, o diretor busca discutir e refletir a sociedade e sua constituição moralizadora marcada através do campo político ou religioso. Para isso, Gerbase se utiliza muito da violência, das drogas e, principalmente, do sexo como ferramentas de impacto.

6.3 Carlos Gerbase – Rodoviária

Em *Passageiros* percebe-se o amadurecimento das temáticas que muito irão caracterizar o cinema de Gerbase ao longo dos anos, bem como sua relação próxima com a literatura. Literatura essa que será resgatada também em *Sexo e Beethoven* e que, no curta de 1987, aparece, imagetivamente, sob a forma de uma banca de revistas na Rodoviária de Porto Alegre.

Enquanto espera por algo, o personagem do ator Zé Adão Barbosa passa o tempo folhando livros como *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, *O dia do chacal*, de Frederick Forsyth, *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, *O fogo interior* e *Erva do diabo*, de Carlos Castañeda. É clara a intenção dos diretores em mostrar ao espectador tais referências, assim como é importante à narrativa a participação da imagem televisiva que reproduz um pronunciamento do Ministro da Justiça do Governo Sarney, Paulo Brossard, em cadeia nacional. Esse pronunciamento serve como moldura de abertura e encerramento do curta-metragem e dá significado à toda a ação dos personagens ao longo dos nove minutos de narrativa. Ao final do curta-metragem, o ex-ministro Paulo Brossard finaliza seu pronunciamento falando sobre “a confiança do Presidente Sarney quanto ao patriotismo e o discernimento dos brasileiros”.



Figura 9 – Livros na banca de revistas na Rodoviária de Porto Alegre.



Figura 10 – A televisão da banca de revistas reproduz o pronunciamento do ministro.

É a partir de *Passageiros* que Gerbase intensifica sua peregrinação pela cultura *pop* representada pela música d’*Os Replicantes* – banda em que Gerbase tocava bateria e foi vocalista – citações literárias e, sempre que possível, busca pelo híbrido entre cinema, fotografia *still* e vídeo.

Contudo, se para Furtado os limites entre tecnologias e formatos sempre foram uma temática a ser perseguida, para Gerbase isso tudo seria apenas consequência do seu foco na crítica social e na busca pela quebra da moral e dos bons costumes. Em *Passageiros* também não há nenhuma revolução narrativa, contudo, a hibridização de texturas como o vídeo, a televisão e o recém egresso computador são elementos relevantes utilizados na busca de realizar um curta-metragem com roteiro de longa, segundo as palavras do co-diretor Glênio Póvoas, em depoimento para o *making of* da produção⁴.

⁴ *Passageiros* conta com um *making of* no qual alguns realizadores falam sobre a produção. O co-diretor do curta-metragem, Glênio Póvoas, diz que *Passageiros* é uma tentativa de realizar um curta com estrutura narrativa de longa. Para ele, segundo seu depoimento, os curtas até então produzidos se caracterizavam por não ter início, meio e fim e era justamente isso que ele estava buscando ao realizar *Passageiros*.



Figura 11 – Textura videográfica.

Em 1986, um ano antes de *Passageiros*, portanto, Roberto Henkin, ex-sócio da Casa e frequente parceiro de Jorge Furtado, filmou *Obscenidades* – produzido pela Roda Filmes – outra obra que vai ao encontro dessa necessidade de discutir a sociedade moralista a partir da forma como essa mesma sociedade encara o sexo. Baseado no conto de Ignácio de Loyola Brandão, *Obscenidades* fala de uma dona de casa, classe média alta, que escreve cartas pornográficas endereçadas a si mesma para, dessa forma, preencher sua vida monótona e vazia.

O curta-metragem inicia com um plano fechado de Cid Moreira falando seu então tradicional “boa noite” ao encerrar o *Jornal Nacional*. A exemplo do que já ocorreu em *Passageiros*, estamos falando de uma citação, portanto, que traz um texto televisivo para dentro do cinema.

É, então, apresentada a família tradicional brasileira: mãe, pai, um menino e uma menina – nada mais classe média. A imagem de Cid Moreira apresentando o *Jornal Nacional*, aqui, é utilizada como um viés de agregação familiar. Enquanto o *Jornal Nacional* está no ar, a família brasileira está à mesa, reunida, jantando em harmonia. Contudo, assim como o *Jornal Nacional*, tal agregação é demasiadamente formal, institucional, distante.



Figura 12 – O tradicional “boa noite” do *Jornal Nacional*.

O *Jornal Nacional* é uma moldura tão forte que torna-se uma ethicidade televisiva. Ou seja, nos seus, hoje, quarenta e cinco anos de veiculação, o *Jornal Nacional* e, naquele momento, a imagem de Cid Moreira, são tão intensos que tornam-se fortes produtores de sentidos, carregando consigo memórias e meta-memórias que se servem de infinitas interpretações. O rosto de Cid Moreira, o seu “boa noite” e a entonação conhecida e reconhecida por mais de uma geração teve, nesse gênero televisivo, uma importante relação sócio-familiar.

O “boa noite” de Cid Moreira é tão iconicamente marcante que o diretor nem precisou usar o som, o simples movimento dos lábios do apresentador e o tradicional plano fechado utilizado para a despedida se mostraram suficientes para gerar identificação com os espectadores.

Sabemos que o ser humano pouco vive o presente. Ou está visualizando o futuro ou está imerso em memórias, resgatando do passado a nostalgia de um momento melhor. A televisão funciona assim, busca, justamente, criar laços emocionais com seus espectadores, saudosismos que são disparados por uma imagem, por um som e, dessa forma, tornam-se mecanismo de aproximação a toda essa nostalgia necessária. A atualização dessas memórias afetivas provoca uma avalanche de novas atualizações, um efeito dominó, que pode realizar uma varredura interminável a partir, simplesmente, de molduras como a da televisão, de Cid Moreira e, de seu “boa noite”. Assim, o *Jornal Nacional*, a imagem de Cid Moreira e seu “boa noite” serão atualizados regularmente, de tempos em tempos, nos corpos daquelas crianças que, com seus pais, jantavam em frente à televisão, felizes, em harmonia familiar. Mesmo que tal harmonia seja apenas ilusória.

Talvez pela mesma razão a personagem da mãe busca satisfazer seus desejos e preencher seu vazio sexual através do contato com a televisão. É nela que a mãe se vê livre da pressão moralizadora de um casamento tradicional e consegue, assim, atingir plenamente suas fantasias eróticas, carregadas de luxúria, volúpia e prazer. É se imaginando dentro da televisão que a personagem obtém, finalmente, alforria da sociedade conservadora e hipócrita e liberta sua sensualidade reprimida.



Figura 13 – Personagem se liberta através da televisão.

Contudo, é através da imagem reproduzida acima que percebemos a ironia de tal pensamento. O *frame* retirado do curta-metragem de Henkin desperta uma leitura um pouco mais complexa e dicotômica a respeito da relação dessa mulher com a televisão. Enquanto, narrativamente, percebemos, sim, essa personagem fugindo da sua “realidade” através do contato com televisão, como diagnosticado anteriormente, é na imagem congelada do filme de Henkin que notamos, por outro lado, o quanto a televisão é opressora. Afinal, embora na televisão a personagem possa liberar seus desejos sexuais, é também na televisão que a vemos recortada, enclausurada, delimitada pela moldura do enquadramento. Presa dentro de uma “caixa audiovisual” que é a televisão.

Obsenidades, como já foi dito acima, foi realizado um ano antes de *Passageiros*. Se no curta-metragem de Gerbase, Henkin aparece timidamente na lista dos “agradecimentos”, ao final do *roll* de créditos, na obra de Henkin, percebe-se a participação de Ana Luiza Azevedo como diretora assistente e de José Pedro Goulart como “vídeo”.

Através dos elementos que disponho, ou seja, a caixa e a cronologia de Giba Assis Brasil, percebo que Henkin poderia ser uma espécie de elo de ligação entre a turma da TVE-RS e a turma do super-8⁵. Afinal, a turma da TVE-RS participou da equipe de produção de seu curta-metragem, enquanto ele figura nos créditos do curta de Gerbase. Embora se saiba que tal constatação não pode ser considerada uma afirmação, eu gostaria de realizar, aqui, agora, um exercício de inter-relações perceptíveis através, apenas, das informações que nos são fornecidas pela caixa. Deixando de lado, inclusive, a cronologia de Giba Assis Brasil.

Em 1987, sabemos que Gerbase realiza *Passageiros* e que as filmagens ocorreram no início do ano. Tal informação nos é fornecida através do próprio curta-metragem, o qual, também, traz o nome de Henkin nos agradecimentos. Assim, através de informações contidas

⁵ A turma da Casa de Cinema é constituída a partir, basicamente, de duas turmas distintas que se aproximam. Na turma do super-8 tínhamos Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Luciana Tomasi. Na turma da TVE-RS tínhamos Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e José Pedro Goulart.

exclusivamente na caixa da Casa de Cinema, percebemos um primeiro elo de ligação entre a turma da TVE e a turma do super-8.

É interessante aqui perceber como se dá o processo de pesquisa. Há um lampejo que permite ir montando o complexo mapa rizomático da própria casa. Os rizomas começam a se revelar nas participações em filmes.

Ao aprofundarmos a cartografia dos créditos, percebemos, contudo, que antes de Henkin, Giba Assis Brasil já figurava como montador tanto nos créditos de *Temporal* (1984) como nos créditos de *Dorival* (1986), ambos realizado pela turma da TVE-RS. Ou seja, Henkin até pode ser parte desse processo de aproximação entre as duas turmas que compõem a Casa mas, segundo o que dá para perceber através da caixa da Casa de Cinema, é Giba o pioneiro dessa aproximação, inclusive ampliando sua participação nos curtas da Luz Produções. Se em *Temporal* ele aparece como montador, em *Dorival* seu nome é creditado também como roteirista, dividindo o mesmo com Ana Luiza, Jorge Furtado e Zé Pedro Goulart. Desses quatro, todos fazem parte da primeira formação da Casa de Cinema e três deles – com exceção, apenas, de Zé Pedro – são sócios da produtora até hoje.

É relevante perceber que tais conjunturas se estabelecem a partir da atualização das memórias contidas nessa caixa de coletânea e que, assim sendo, percebemos aos poucos potencialidades de reconstrução do passado a partir da lógica do colecionador. Tal potencialidade, como já foi dito em outras oportunidades ao longo dessa pesquisa, está nas possíveis relações rizomáticas que a coletânea audiovisual nos permite. Assim, acredito ser importante, aqui, destacar que essas percepções não ocorreram na primeira vez que me ative às obras de cada diretor, e sim quando realizei um retorno à caixa visualizando outra lógica de assistência: a cronológica.

As próximas duas obras cartografadas são *Aulas muito particulares* e *O corpo de Flávia*, ambas de Carlos Gerbase. Entretanto, conforme já explicitiei anteriormente, em virtude da extensão do texto, algumas obras foram deslocadas para os Apêndices dessa dissertação. Por isso, se for do interesse do leitor, a seqüência cronológica das obras aqui cartografadas pode ser lá encontrada. Aproveito para definir, ainda, que ocorrendo tal movimento este será, aqui, sempre registrado.

6.4 Jorge Furtado – Morro Santa Tereza

Passados mais de vinte anos das primeiras produções presentes na caixa, o contato com o dvd de Jorge Furtado permite visualizar as atualizações que o cineasta faz do audiovisual, mas também as virtualizações que decorrem desse processo. Deixando de lado a temática dos curtas-metragens e focando elementos que, por vezes, acabam justamente se escondendo por trás da “história” contada e dos diálogos apresentados, percebo possíveis associações rizomáticas – inclusive as que se dão entre os curtas da caixa, o Núcleo Guel Arraes na TV Globo, longas-metragens de Furtado e da história do próprio cinema. Diria o leitor, é óbvia tal percepção, trata-se apenas do desenvolvimento profissional e pessoal do próprio cineasta, sem dúvida. Contudo, quais são esses movimentos, como as audiovisuais se constituem nas obras em suas virtualidades, atualizações e memória? Como é possível associar o trabalho ainda incipiente de Furtado ao Núcleo de Arraes? O que os filmes de Jorge Furtado dizem a seu respeito, a respeito da caixa da Casa de Cinema e do audiovisual? Essa história toda tem início nos corredores da TVE-RS, no Morro Santa Tereza, em Porto Alegre.

Os dois primeiros curtas-metragens de Furtado, na caixa, *Temporal*, de 1984 e *O Dia em que Dorival encarou a guarda*, de 1986, têm direção assinada por Furtado e Zé Pedro Goulart, ou seja, apontam características do cineasta Furtado, mas, em virtude dessa parceria, dilui-se em ambas obras um pouco de cada profissional. De qualquer forma, uma pequena passagem construída com colagens dadaístas no encerramento de *Temporal*⁶ parece ser retomada e sofisticada ao longo dos anos por outras obras de Furtado como, por exemplo, *Ilha das Flores*, de 1989. Esse mesmo recurso de colagem que aqui parece ter sido testado, será, em *Ilha das Flores*, realizado com plena segurança de suas potencialidades narrativas.

⁶ Primeiro curta-metragem da Luz Produções, *Temporal* (1984) é adaptação de um conto de Luis Fernando Veríssimo, tem direção de Jorge Furtado e José Pedro Goulart. O curta-metragem aborda uma noite de temporal quando, em uma mesma casa, ocorre a reunião de uma sociedade secreta e uma festa à fantasia. Aos poucos, ambos universos vão se misturando e, com isso, os valores e crenças são questionados através desse choque que ocorre entre o pensamento hegemônico, representado pelos pais e seus amigos e o pensamento contestador, representado pela geração dos filhos da casa. A seqüência citada refere-se aos créditos do curta-metragem que iniciam com uma “chuva” de bustos recortados em que podemos perceber imagens de Santos Dummond, Charles Chaplin, Marx. Tal seqüência já nos lembra um recurso muito utilizado anos depois por Furtado e Arraes em programas realizados para a TV Globo.



Figura 14 – Recurso da colagem em *Temporal*.



Figura 15 – Recurso da colagem em *Temporal*.

A visível e gradativa sofisticação das linguagens desenvolvidas por Furtado se faz notar também em *Dorival*, que traz a intertextualidade e a textura vídeográfica para a obra cinematográfica caracterizando, a partir dessa última, o momento histórico da década de 1980 – que reflete a descoberta e as potencialidades da nova tecnologia eletrônica, que surgia com força no Brasil através do acesso aos equipamentos, propriamente ditos, e das experimentações realizadas em vídeo que já ocorriam, esporadicamente, deste os anos 1970. Esse movimento, conforme vemos em artigo de Fachine (in MACHADO, 2007a) para o livro *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*, organizado por Arlindo Machado, deu origem às primeiras experimentações de linguagem e narrativa audiovisual realizadas no país, as quais, mais tarde, seriam incorporadas pela televisão comercial. Desse movimento do vídeo surgiram profissionais como Fernando Meirelles, Tadeu Jungle, Marcelo Tas, Paulo Morelli, Sandra Kogut, entre outros que estavam, basicamente, divididos em três grupos que eram a Olhar Eletrônico, a TVDO, em São Paulo, e a TV Viva, em Olinda, Pernambuco.

No Brasil, o videocassete de uso doméstico, e suas pequenas câmeras com gravadores-reprodutores, só chega em 1982. Com mais acesso à tecnologia e maior convívio com a televisão, surge também nos anos 80 uma nova geração de jovens realizadores que já saía das universidades preocupada em explorar o vídeo para mostrar o que a TV *broadcasting* poderia ser como sistema expressivo e agente de

mudanças socioculturais (Machado, 1988: 81-82) Seu objetivo não é mais o circuito de exibição dos museus ou galerias, mas o acesso às próprias emissoras comerciais de televisão. Num primeiro momento, no entanto, seu destino não pode ser outro: a grande maioria acaba trabalhando nas chamadas produtoras independentes, que sobrevivem basicamente da publicidade e da produção para empresas (vídeos institucionais e de treinamento), mas que se constituem ainda no único espaço para a realização dos projetos pessoais ou coletivos de experimentação. (FECHINE in MACHADO, 2007a, p. 88, grifo nosso)

Para trazer Jorge Furtado à cartografia, realizo aqui um movimento de fuga cronológica, retornando ao ano de 1986, quando ocorre a produção de *O dia em que Dorival encarou a guarda*, pela Luz Produções.

Aqui, entender como operam as molduras é importante, e torna-se *Dorival* um bom modelo de aplicação. Estamos falando de um curta-metragem adaptado de um conto de Tabajara Ruas, escrito enquanto o autor estava em exílio forçado, em Copenhague, devido a situação ditatorial no Brasil. Contudo, através do estudo das molduras presentes na obra fílmica, não temos acesso a todas essas informações mas, temos sim, acesso à informação de que o curta-metragem é uma adaptação da obra literária de Tabajara Ruas. Uma vez citado o autor do conto nos créditos de abertura, atualizamos a sua própria história.

Além disso, podemos comentar também a importância do encarte que acompanha a caixa. Nesse encarte, que não deixa de ser uma outra moldura, encontramos informações acerca das obras editadas e presentes na caixa. Ou seja, conforme a relação do consumidor com o audiovisual e com a caixa por ele adquirida, há ainda outras molduras por onde o mesmo pode transitar e, conseqüentemente, ser afetado antes de ir, diretamente, ao filme. Por exemplo, nesse encarte há uma sinopse rápida sobre *Dorival* que diz o seguinte: “Numa prisão militar, numa noite de muito calor, o negro Dorival tem apenas uma vontade: tomar banho”. Esse encarte também expõe a ficha técnica de *Dorival* e os prêmios recebidos, com destaque para “Melhor curta-metragem no Festival de Havana, em 1986”. Quer dizer, tais molduras já operam sobre nossa relação com a obra e condicionam nossa assistência.

Assim, no caminho do espectador até a obra, o certo é que ele necessita transitar por inúmeras molduras que vão, gradativamente, re-significando a obra e o próprio espectador. Dessa forma, colhe percepções que diferem de outras tantas situações de assistência, às quais poderia, o filme de Furtado e Goulart, estar inserido, como o cinema, a televisão ou a internet, apenas para citar os mais aplicáveis.

Nessa perspectiva, poderíamos pensar então em um “estado de dvd”, ou seja, o espectador é afetado por uma lógica de assistência que está presente no consumo audiovisual através da mídia – ou suporte – dvd. Mas, ainda mais do que isso, estamos atrelados também

a uma segunda maneira de percebermos esse “estado de dvd” que diz respeito ao fato de o mesmo pertencer a uma coletânea. Tais molduras iniciais, sugeridas acima, fazem parte de um universo material, palpável, mas que produz signos, significantes e significados próprios, os quais vão, direta ou indiretamente, afetar o estado de assistência do filme de Furtado e Goulart.

As molduras e emoldurações não param por aí. Resgatando o fato deste filme ser uma adaptação de um conto do livro *O amor de Pedro por João*, do escritor Tabajara Ruas, percebemos novas implicações à obra de Furtado e Goulart. Primeiro, o filme atualiza a obra e as circunstâncias nas quais Tabajara Ruas escreveu o conto. Conhecendo o conto, o autor e a contextualização do momento histórico no qual o mesmo foi escrito, passamos a construir significados, ainda antes de adentrarmos ao filme.

Dorival aborda uma temática referente ao abuso de autoridade, à questão da ditadura militar e ao racismo. A figura de uma fechadura estilizada que compõe o título do filme, na abertura do curta-metragem, traz o conceito de cárcere. O mesmo ocorre com o plano de estabelecimento – recurso utilizado pelo cinema clássico para localizar o espectador na história – que serve para nos dizer: a história ocorre dentro de um quartel militar. Dessa forma, se o espectador não passar por nenhuma moldura anteriormente citada, será obrigado, caso obedeça o fluxo natural do curta-metragem, pelo menos, a perceber a moldura-título e a moldura-plano de estabelecimento, o que, por si só, cria significância suficiente para direcionar nossa percepção ao fato de: existe um Dorival. Esse Dorival está preso. Num certo dia ele encarou a guarda. E essa guarda é do Exército Brasileiro⁷.

⁷ O filme narra a história de Dorival, “um negrão desse tamanho”, que está preso em um quartel militar. É verão e há dez dias ele não toma banho. Há ordens para que ele não tome banho. Uma noite, contudo, Dorival decide solicitar ao soldado de plantão que este permita um banho de cinco minutos, “para se refrescar, não custa nada”. Porém, a burocracia e a hierarquização do exército fazem do simples pedido de um banho algo impossível. Dorival se exalta e, mesmo atrás das grades, faz com que o soldado chame o cabo, que acaba chamando o sargento e por fim, este chama o tenente, empurrando um ao outro a decisão sobre o direito ou não de Dorival tomar um banho. Por fim, descobre-se que a ordem dada, proibindo Dorival de ter acesso ao banho, já há dez dias, veio do carcereiro, pois este não gostava de Dorival. Mesmo assim, o preso consegue seu banho. Após enfrentar um a um, soldado, cabo, sargento e tenente, este último pede para que a cela seja aberta e o preso receba uma lição pela insubordinação. Sem antes, porém, chamar reforços. Três homens são o suficiente, na dúvida, quatro. Após apanhar violentamente, o tenente ordena que lavem o sangue do preso e assim, a última cena mostra Dorival deitado, debaixo do chuveiro, machucado, ensangüentado, mas feliz com o banho refrescante. Afinal, depois de tudo, conseguiu o que queria. Ao seu lado, em pé, o sargento – que não por acaso também é negro – acende um cigarro para ele e outro para Dorival, reconhecendo a conquista do preso.

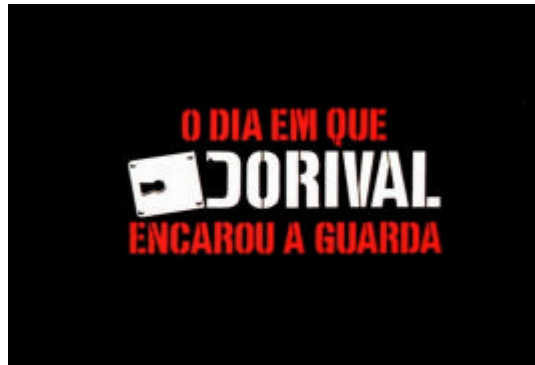


Figura 16 – Moldura-título em *Dorival*.

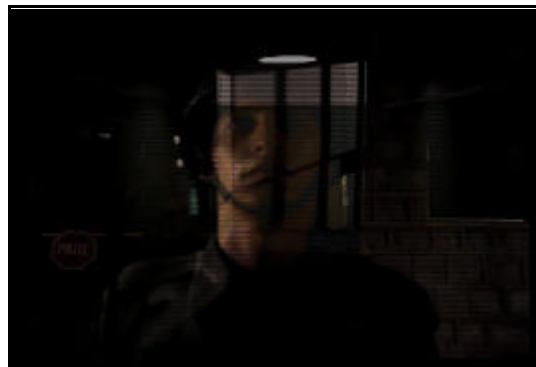


Figura 17 – Moldura-plano de estabelecimento em *Dorival*. O *frame* foi retirado da obra no exato momento que ocorre a transição – fusão – entre o plano de estabelecimento e o plano da cela.

Ao longo de todo esse processo, o recurso intertextual é utilizado para elaborar a personalidade de cada personagem envolvido na trama. Não há intervenção intertextual para que conheçamos melhor o personagem Dorival. O fato dele estar preso, ser uma noite de calor, ele estar há dez dias sem banho são informações suficientes para que a história se desenvolva.

Nessa perspectiva, a intertextualidade é um recurso valioso que, ao se valer de textos cinematográficos já existentes, permite uma associação – metafórica – mais direta com os efeitos de sentido produzidos para cada personagem. A intertextualidade é utilizada dentro da lógica da continuidade da montagem do curta-metragem, com o intuito de reforçar ou caracterizar a identidade dos personagens que se vêm frente à frente com Dorival. Estamos falando de novas molduras técnico-estéticas que permeiam o curta-metragem de Goulart/Furtado. O fato de se utilizar da intertextualidade dá a oportunidade aos diretores de desenvolverem as características pessoais de cada militar de forma sucinta sem que, para isso, precise ser superficial. Ao mesmo tempo, a atualização cinematográfica através do recurso da intertextualidade cria um leque complexo de possibilidades aos personagens, garantindo ao filme novas leituras a cada novo contato.

Assim, temos o cabo, o personagem mais simplório da hierarquia militar, que vê em Dorival a fúria de um King Kong. Um King Kong retirado de seu fluxo, um fragmento isolado do clássico filme metalingüístico dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Devido a textura da imagem no curta-metragem, o fragmento provavelmente foi filmado a partir de uma reprodução vhs em uma televisão, embora isso não seja explicitado pelos realizadores de *Dorival*.



Figura 18 – A intertextualidade a partir do King Kong em *O dia em que Dorival encarou a guarda...*



Figura 19 – ...é utilizado como metáfora para construção do personagem Dorival.

Se a intertextualidade é utilizada para exaltar a covardia ou amedrontamento do soldado, no caso do cabo, ela também especifica o universo cinematográfico americano. Como uma fantasia infantil, o mesmo cabo se diverte lendo a *Revista Tex* e se imagina um herói, forte, másculo e corajoso. Lutará contra o índio pele-vermelha e salvará a donzela indefesa, numa referência direta ao universo *western* do cinema americano. Porém, justamente no momento em que lutará com o índio, é acordado do seu transe pelo soldado amedrontado. Essa é a nova moldura que é construída a partir de um elemento gráfico – a

*Revista Tex*⁸ – e transferido ao universo audiovisual. Partindo de Bergson, poderíamos dizer que o cinema está presente na *Revista Tex* como devir. Mas também, a revista é rastro do cinema americano, uma vez que reproduz graficamente o universo do *western* americano atualizando-o através da revista e o próprio cinema é atualização dos quadrinhos. Todas essas atualizações deixam seus rastros no filme de Furtado e Goulart.



Figura 20 – Cabo lê *Revista Tex*...



Figura 21 – ...e traz universo *western* ao curta.

Já o sargento, mais realista, não visualiza King Kongs nem se imagina na pele de heróis, para ele tudo estaria resolvido se pudesse estar na sua escola de samba, ensaiando com a bateria e abraçando a namorada. Aqui, há uma sutil ironia levantada por meio da dicotomia entre a posição do sargento, como graduado do Exército Brasileiro. Em um momento de ditadura militar, a ala a qual está inserido na sua escola de samba se chama Revolução ou

⁸ A exemplo de outras alterações ocorridas na adaptação do conto para o cinema, vale informar que no conto de Ruas a história lida pelo cabo é sobre Conde Drácula e não sobre o universo *western*.

Renovação⁹, atualizadas pela “cor vermelha” para expressar choque quanto à situação do sargento como militar durante um período de ditadura.

Aprofundando o estudo das molduras, é possível considerar que os cineastas buscaram compreender o conto quando realizaram o movimento de atualização do mesmo, a partir do conhecimento prévio acerca, também, do escritor. E não somente da obra isoladamente.



Figura 22 – Sargento na caserna.



Figura 23 – Escola de samba.

Seguindo com a questão da função intertextual, por fim, temos no tenente a última e mais interessante citação do curta-metragem que merece, aqui, inclusive, ser dissecada. Se, no caso do soldado, a moldura televisiva foi ocultada da relação entre Dorival e King Kong, deixando transparecer apenas a citação direta ao filme de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, no caso do tenente, a televisão é o meio escolhido para realizar a função intertextual proposta pelos realizadores de *Dorival*.

⁹ Ao que tudo indica, a partir do processo de dissecação da seqüência, existem duas faixas e, em uma delas está escrito Revolução, enquanto na segunda, está Renovação. Contudo, é preciso citar o fato de que a leitura clara de ambas faixas está um pouco comprometida. Mesmo assim, ambos os termos remetem a palavras de ordem usadas contra a ditadura militar e são assinaladas pela cor vermelha das faixas – naquele momento histórico – diretamente relacionada à ideologia comunista, conseqüentemente, a oposição ao regime militar.

Enquanto espera o final do serviço, o tenente está em seu quarto, na caserna, assistindo televisão. O filme exibido é *Casablanca* – assim como *King Kong*, outro clássico do cinema americano. Vemos, junto com o tenente, uma cena deste filme em que ocorre um diálogo entre um personagem negro e um branco. São Dooley Wilson e Humphrey Bogard que, respectivamente, interpretam o pianista Sam e o protagonista, proprietário do bar onde ocorrem as principais cenas, Richard – ou Rick – Blane. Nessa seqüência, há um deslocamento do diálogo entre o sargento e Dorival para os personagens do filme. Em outras palavras, vemos os personagens de *Casablanca* enquanto ouvimos os personagens de *Dorival*. Ironicamente, as falas de Dorival são dubladas no personagem negro do filme – Sam – e as falas do sargento, embora também seja negro, são dubladas pelo personagem Rick Blane, constituindo uma nova moldura cultural, que apenas tem resposta na sua relação com o espectador.

A moldura racismo, explorada no conto de Tabajara e no filme de Furtado/Goulart é presente desde o fora-do-filme. Ou seja, já na sinopse que está no encarte da caixa, embora resumidamente, se evidencia tal temática ao dizer que Dorival é negro. Quer dizer, se Dorival fosse um preso branco, não seria necessário dizer “o branco Dorival tem apenas uma vontade: tomar banho”, porém, o oposto ocorre. Assim, sempre que oportuno, ao longo da narrativa, tal moldura que chama atenção para as questões racistas no Brasil – quase sempre escondidas sob um manto de hipocrisia – apresenta dois lados da questão: de um lado o negro bandido, preso, acusado de um crime e afastado da sociedade, de outro lado o negro que obteve certa posição no estrado social, ou seja, o sargento, que é superior ao soldado e ao cabo, mas não chega a ser um oficial, um tenente.

Dorival é um macaco. Tal associação é direta e realizada através do recurso intertextual de *King Kong*, a partir do olhar simplório e tímido do soldado “catarina”. Aliás, outra classificação pejorativa dada pelos gaúchos àqueles que nasceram no Estado de Santa Catarina. O autor do conto utiliza tal recurso para demonstrar a fragilidade das classificações racistas e pejorativas na sociedade brasileira. Se, para o soldado, Dorival é o King Kong, um macaco, forte, poderoso, assustador, mas ainda assim, um macaco; para Dorival, o cabo é um “catarina”, com toda a carga social e cultural que tal denominação carrega consigo.

Aliás, a questão racista é outra vez levantada através do imaginário do cabo que, ao ler a revista de *western, Tex*, se imagina na pele do herói que luta contra o índio do mal. E, novamente se utilizando de uma peculiar ironia, os realizadores, tanto do conto quanto do filme, trazem a questão do gênero cinematográfico ao debate. Demonstram que, mesmo em um universo essencialmente brasileiro que aborda uma temática referente ao racismo e à

ditadura militar, a influência cinematográfica norte-americana se faz presente, primeiro de forma gráfica – a revista – segundo de forma audiovisual – os filmes *King Kong* e *Casablanca*.

Emoldurada pelo calor, presente a todo momento, desde o mote inicial do filme, a narrativa se desenvolve entrelaçada. Uma cena não apenas está ligada à outra, mas, a exemplo de todos os demais recursos audiovisuais, se confundem constantemente. É o que ocorre com a inserção de *Casablanca* em *Dorival*.

Casablanca, produzido justamente durante o período histórico que representa o apogeu do império americano, durante a Segunda Guerra Mundial, conta a saga dos europeus que, cercados pelo exército nazista, buscam a fuga para a Terra da Liberdade – os Estados Unidos da América. Segundo o *making of* do curta-metragem – outra obra também presente na caixa e que afeta diretamente o consumo, também, das demais obras – a intenção de utilizar *Casablanca* é de criar uma espécie de erudição para o personagem do tenente, que é um oficial do Exército. De acordo com o depoimento de Goulart no *making of*, Tabajara Ruas utilizou, para esse fim, um livro sobre arte moderna, do qual o tenente está prestes a ler o capítulo sobre o pintor francês Eugène-Henri-Paul Gauguin. A questão principal para os diretores é que um livro não seria um bom recurso visual, por isso, os diretores optam por uma alternativa intertextual que é, justamente, o filme *Casablanca*. A explicação sobre a escolha do filme americano seria porque o mesmo significa, por si só, um clássico e, dessa forma, serviria ao propósito de dar ao personagem do tenente um diferencial condizente com o seu posto de oficial do exército. Ou seja, os diretores acreditavam, a partir da interpretação do conto de Ruas, que o tenente deveria se diferenciar dos demais personagens através de uma possível erudição. Dessa forma, acabam por atualizar, na sua obra, o filme americano.

Para isso, os diretores retiraram da seqüência original de *Casablanca* algumas cenas que foram re-editadas conforme a necessidade de *Dorival*. Ou seja, dissecando *Dorival e Casablanca* percebe-se esse deslocamento de diversos fragmentos do filme americano para compor uma seqüência no curta-metragem gaúcho. As cenas de *Casablanca* dizem respeito a três momentos distintos do filme que foram trazidos para *Dorival* e editados como se pertencessem a uma mesma seqüência.

Ocorre aqui o que Orson Welles – e tantos outros – já havia realizado anteriormente e que reflete a possível manipulação da “realidade” através das técnicas cinematográficas. A conversa plano-contraplano entre os dois personagens de *Casablanca* com as vozes de *Dorival* e do sargento, ocorrem somente no curta-metragem. No filme americano fazem parte, inclusive, de cenas que representam cidades diferentes; Sam está em Paris e Rick está em

Casablanca. Ou seja, os realizadores brincam com a própria atualização da técnica, assim como com a desconstrução da linguagem cinematográfica. Parente (1999) utiliza como exemplo a filmagem *Otelo* (1952), de Orson Welles, para demonstrar o quanto a noção de espaço e tempo pode ser deturpada a partir da manipulação cinematográfica:

O cinema também dispõe de inumeráveis dispositivos que fazem da imagem cinematográfica uma imagem virtual. Um deles é o campo/contracampo, dispositivo muito usado, principalmente nos diálogos e nas montagens alternadas dos filmes narrativos, e que produz no espectador a impressão de que o espaço do campo e do contracampo são contíguos. Ora, muitas vezes esse sentimento de contigüidade só existe no filme. No *Otello* de Welles, dois personagens dialogam fora do castelo. Para o espectador, eles estão em um mesmo espaço, as dependências externas do castelo, quando na verdade um foi filmado na Espanha e outro no Marrocos. (PARENTE, 1999, p. 17)

Essa desconstrução do processo fílmico proposto em *Dorival* é também aplicado à prática da dublagem imposta aos brasileiros através de decreto assinado pelo presidente Jânio Quadros, em 1962¹⁰.

Em *Dorival*, me parece que essa questão da dublagem está presente durante o diálogo entre Dorival e o sargento. Isso é possível através da moldura televisão, que nos é apresentada na seqüência em que surge o personagem do tenente. Historicamente, os primeiros aparelhos vídeo-cassetes, no Brasil, chegaram por volta de 1982. Embora *Dorival* – o filme – não explicita sua localização no tempo e no espaço, podemos deduzir que a trama se desenvolve durante o período militar no Brasil, que ocorre entre 1964 até 1985. Ou seja, o tenente não está assistindo a um filme retirado em uma locadora de vídeo, pois em 1985 – final da ditadura militar – ainda seria muito cedo para um militar ter, em seu quarto na caserna, um aparelho de vídeo cassete, recém lançado no país. Tal hipótese é reforçada pela precariedade do aparelho de televisão ao qual o tenente tem acesso em seu quarto. Além disso, e principal observação, o *Casablanca* em *Dorival* é dublado e, por isso mesmo, está no fluxo televisivo.

¹⁰ Tal decreto impulsionou o surgimento de grandes estúdios, como o AIC, atual BKS, que ficou famoso por dublar séries como *Flintstones*, *Perdidos no espaço* e *Viagem ao fundo do mar*. Contudo, a prática da dublagem, mais do que uma obrigação imposta por um decreto, consistiu na alternativa hollywoodiana de garantir sua participação no mercado global. No Brasil, a dublagem chega em 1938, com o filme *A Branca de Neve e os sete anões* e, em 1946, Herbert Richers cria um dos primeiros estúdios de dublagem totalmente nacional. Desde então, no cinema e, posteriormente, na televisão, passamos a assistir e a nos acostumar com a voz *off* que nos informava sobre a “versão brasileira, Herbert Richers”. Assim, a dublagem se tornou uma das principais molduras do cinema estrangeiro quando exibido no Brasil. O motivo, a exemplo de países como a Itália, outro poderoso império das dublagens, era o de preservar a língua nacional, ou seja, o português. Contudo, claramente, a moldura dublagem, no Brasil, nasce com fins econômicos. Já no cinema, quando, inicialmente, os filmes eram exibidos com legendas, originando um esvaziamento das salas por parte das camadas menos favorecidas e, posteriormente, e principalmente, na televisão, quando a abrangência às populações analfabetas se multiplica infinitamente, a dublagem significou a única alternativa de garantir o interesse para com os filmes estrangeiros.

Desse fato percebemos uma nova ironia sugerida pelos diretores do curta-metragem e que não está presente no conto de Tabajara Ruas. Dizem os diretores que *Casablanca* foi escolhido por ser um clássico do cinema mundial e, dessa forma, acrescentar uma erudição ao tenente. Como já foi dito anteriormente, no livro, Ruas se utiliza de outro recurso, um livro sobre arte moderna. Já no cinema, a intertextualidade fílmica funciona melhor e a sua escolha é, portanto, essencialmente técnica.

O que chama atenção, contudo, é que *Casablanca* fala da busca pela liberdade, assim como o personagem Dorival que, preso e passando calor, luta pela liberdade em um contexto histórico de opressão. Por outras palavras, em pleno período ditatorial, regrado pela censura sobre a produção e exibição cultural, um tenente do Exército Brasileiro está assistindo, na televisão aberta – na época nem existia TV fechada –, a um filme que, de certa forma, incita à luta pela liberdade. Propositamente ou não, tais molduras sócio-culturais nos fazem pensar sobre as diversas memórias imbricadas nesse processo de atualização, complexo em diversos níveis.

Tecnicamente, é relevante realizar uma dissecação da seqüência, que consiste na gravação de *Casablanca*, a partir da televisão, através de um sistema vhs, para posterior manipulação do filme americano por parte dos realizadores de *Dorival*. Percebemos aqui que há um cuidado para que o filme exibido na televisão do tenente seja um filme dublado, em sintonia com a verossimilhança necessária para a época. Além disso: o *Casablanca* exibido para o tenente, manipulado pela equipe e em sintonia com os aspectos técnicos referentes ao período histórico no qual se desenvolve a história, inevitavelmente, passou pela moldura televisão, de onde foi gravado pela equipe para, posteriormente, ser manipulado em prol do roteiro do curta-metragem. Outra ironia presente em sua atualização. Isso porque, se pensarmos na moldura televisão, lembraremos que as emissoras de TV, a exemplo da equipe de *Dorival*, também manipulam, distorcem, editam e excluem cenas – assim como os créditos finais – em função da adaptação do formato cinema para o formato televisão. Prática, inclusive, corriqueira durante os governos militares que se utilizavam de argumentos éticos e morais para justificarem a censura de obras artísticas e culturais ou de cortes específicos como cenas de sexo, violência e discussão social.

Dessa forma, o momento em que Sam canta “*my hair is curly...*”, é aproximado, através da manipulação dos realizadores, de um diálogo entre Rick Blane e o capitão Louis Renault, quando ambos conversam sobre o porquê de Rick ter ido para o Marrocos. Nesse momento, não temos mais acesso à imagem reproduzida na televisão do tenente e sim, somente, podemos perceber o som.

Abaixo a reprodução de parte do diálogo entre o sargento e Dorival, conforme a intervenção visual de *Casablanca*, vista através da televisão do tenente. Vale lembrar que a imagem de Rick Blane – de chapéu – diz respeito a uma cena representativa do Marrocos e a imagem de Sam – de terno preto – a uma cena que estaria sendo realizada em Paris. Tal diálogo, calcado no recurso do plano e contra-plano, inicia com uma provocação de Dorival para com o sargento:

Sargento: Olha crioulo, que eu posso te dar um pau.

Dorival: Então vem!

E culminará na cena em que o sargento vai até o quarto do tenente para lhe reportar o ocorrido:

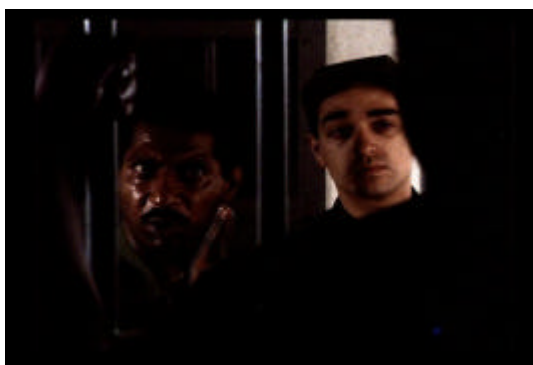


Figura 24 – Diálogo do filme *Dorival*.

Sargento: Sou um cara de paciência, moreno.

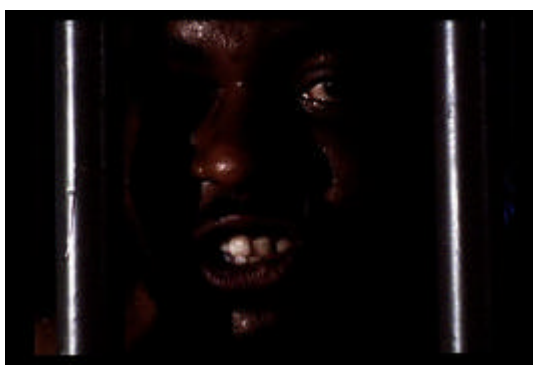


Figura 25 – Diálogo do filme *Dorival*.

Dorival: Por que não me deixa tomar banho?



Figura 26 – Diálogo do filme *Dorival*.

Sargento: Não pode.



Figura 27 – Diálogo do filme *Dorival*.

Dorival: Por que não?



Figura 28 – Diálogo do filme *Dorival*.

Sargento: Já disse.



Figura 29 – Diálogo do filme *Dorival*.

Dorival: E quem deu essa ordem?



Figura 30 – Diálogo do filme *Dorival*.

Sargento: Não é da tua conta.



Figura 31 – Diálogo do filme *Dorival*.

Dorival: Então vou começar a berrar aqui dentro.



Figura 32 – Diálogo do filme *Dorival*.

Sargento: Berra pra tu vê.



Figura 33 – Diálogo do filme *Dorival*.

Sam (cantando): *...oh, my hair is curly...*

Esse deslocamento de som e imagem significa dizer que novas molduras foram adicionadas ao *Casablanca*, ao *Dorival* e ao próprio cinema. A partir dessa atualização do filme americano em *O dia em que Dorival encarou a guarda*, para aqueles que viram o curta-metragem gaúcho, *Casablanca* não será mais o mesmo, remetendo à construção fílmica de Goulart e Furtado. O movimento proposto pelos diretores gaúchos, embora não signifique nenhuma revolução, propõe ou, pelo menos, ajuda a propor um pensar acerca do fazer cinematográfico. À parte de didatismo, a experiência de *Dorival* nos ajuda a perceber algumas técnicas cinematográficas, pois nos faz pensar sobre o processo de construção cinematográfico.

Se em *Temporal* e *Dorival* percebemos os devires do realizador Furtado e sua escolha pela intertextualidade e auto-referência, em *Barbosa*, de 1988, no qual Furtado divide a direção com Ana Luiza Azevedo, as estratégias de construção intertextual alcançam a complexidade das relações que, outrora, apareciam quase como apenas citações. Agora, mais

do que citações, ganham importância e se constituem num elemento necessário de ligação entre história, narrativa e técnica.

Para analisarmos *Barbosa*, acredito que primeiro seja necessário realizarmos uma linha de fuga para contextualizar um pouco do trabalho da co-diretora de Furtado, Ana Luiza Azevedo.

Dos três diretores da Casa de Cinema, Ana Luiza Azevedo é quem apresenta a menor filmografia na caixa. Isso, porém, não significa dizer que esteja ela atrás de seus dois colegas. Ana Luiza é diretora assistente de quase todos os filmes de Jorge Furtado. Embora no Brasil a função não seja reconhecida como deveria, a verdade é que um diretor assistente se envolve tanto quanto ou até mais que o próprio diretor nas produções de um longa-metragem. Além das tarefas que exigem organização, o diretor assistente também desempenha um papel criativo, discutindo opções com o diretor e colaborando para com o tratamento artístico da obra desde a pré-produção, quando se tem acesso ao roteiro. Ou seja, levando em conta a média de produções de Jorge Furtado, de uma obra audiovisual a cada dois anos, das quais a maioria contou com a assistência de Ana Luiza Azevedo, entende-se a baixa produção autoral dela como diretora.

Segundo a filmografia presente na caixa da Casa de Cinema, Ana inicia realizando *Barbosa*, em 1988, junto com Furtado. De acordo com relato da diretora, gravado para fazer parte dos “extras” do seu dvd, a ideia do grupo era montar uma produtora – que veio a ser a Luz Produções, já citada anteriormente – para fazer cinema. O combinado seria que esses curtas-metragens nasceriam de co-direções.

Esse grupo originário da televisão é muito influenciado pelo grupo que fez *Deu pra ti anos 70*, formado, entre outros, por Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. É engraçado percebermos que são dois grupos que trabalham com o audiovisual, mas iniciam suas trajetórias por caminhos diferentes: o primeiro a partir da televisão, enquanto o segundo a partir do super-8. Mesmo assim, lá na frente – como vimos, por volta de 1986/87 – acabaram constituindo a Casa de Cinema de Porto Alegre.

Reterritorializando Ana Luiza e o seu curta, é necessário destacarmos a presença da câmera de vídeo que, em *Barbosa*, é quase um personagem. Ao viajar no tempo, o personagem de Antônio Fagundes carrega consigo a câmera e, dessa forma, os diretores encontram uma alternativa para justificarem, diegéticamente, as diferentes texturas apresentadas pelas imagens de arquivo dos anos 1950, quando ocorre a final da Copa do Mundo. Apesar da presença da câmera de vídeo ser uma ótima solução do ponto de vista narrativo, a textura do vídeo, assim como sua presença como tecnologia, também serve para a

construção de inúmeros outros significados, que são produzidos a partir da aproximação entre vídeo e cinema, entre os gêneros ficção e documentário. Ou seja, o conflito entre opostos como o vídeo e o cinema – ainda hoje foco de polêmicas discussões tanto no mercado audiovisual quanto na academia – e a discussão entre os limites entre ficção e documentário fazem parte das estratégias do filme para fazer o espectador refletir acerca da construção audiovisual. É importante ressaltar que percebo isso muito mais como estratégia de Furtado, pois acredito que tal questão seja mais latente no diretor, tendo em vista que tal recurso é inúmeras vezes resgatado por ele.



Figura 34 – Imagem videográfica em *Barbosa*.

A exploração das potencialidades da nova tecnologia e suas texturas é preocupação, aliás, de toda a geração de realizadores audiovisuais na qual Furtado está inserido, embora apenas alguns poucos tenham obtido sucesso na sua utilização. Essas potencialidades foram realizadas de forma criativa e questionadora, também por Arnaldo Jabor em *Eu te amo* (1982), apenas para citar um exemplo. Para Furtado, trabalhar, desenvolver e aprofundar esses elementos significa, inclusive, o início de sua parceria com Guel Arraes, que segundo Yvana Fechine (2008), começa por volta de 1993 e é causa e consequência dessa sobrevivência de Furtado como realizador. Conforme a autora, Furtado encontra em Guel e na televisão a oportunidade de experimentar novos formatos que conciliam a paródia, a montagem expressiva, a auto-referencialidade, o processo como produto e a estética da inversão. Na caixa da Casa de Cinema, tal movimento é naturalmente percebido através das próprias obras do diretor.

Antes de falarmos sobre o próximo curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), faço nova linha de fuga para apresentar um pouco do pensamento de Fechine (2008) sobre a paródia, a montagem expressiva, a auto-referencialidade e o processo como produto. Com essa

abordagem busco elementos, a partir do pensamento da autora, para compreender melhor o audiovisual praticado por Furtado, sobretudo aquele que é encontrado na caixa.

6.5 Ponte aérea – Porto Alegre-Rio-Recife

Para a autora que estuda Guel Arraes é possível destacar certas recorrências na produção audiovisual do Núcleo da Rede Globo que leva o nome do diretor, e que tem a participação de Furtado. As obras caracterizam-se por ser um projeto ético-estético pautado

[...] por um lado, pela deliberação em reinterpretar a realidade social e a produção cultural do País a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. O Núcleo assume, por outro lado, a clara ambição de fazer do seu experimentalismo formal uma ‘marca’ da Rede Globo e, ao mesmo tempo, uma estratégia de legitimação do próprio grupo dentro da emissora. (FECHINE, 2008, p. 49)

Nos produtos audiovisuais realizados pelo Núcleo, como séries, quadros, episódios, há uma constante preocupação pela proposta de novos formatos, com alguma inovação em termos de linguagem e operando, quase sempre, dentro dos limites entre a ficção e a não-ficção. Fechine (2008) apontou quatro recorrências nas obras assinadas pelo Núcleo que serão explicitadas a seguir. Contudo, é importante ressaltar que essas recorrências já são observáveis na obra de Furtado antes que ele fosse convidado para trabalhar na Globo.

Fechine (2008) fala em “montagem expressiva” para designar os procedimentos e elementos utilizados na construção de uma imagem carregada de informação e que constrói o discurso segundo uma organização paradigmática (eixo “ou...ou”). Essa montagem se caracteriza não mais pela seqüencialidade (este é o discurso sintagmático, eixo do “e...e”) da informação, mas pela simultaneidade dos discursos. O máximo de informação no menor tempo possível se tornou tão importante para a televisão contemporânea que esse pensamento acabou influenciando o mais conservador dos gêneros televisivos: o telejornal. Segundo Fechine (2008, p. 50):

As inúmeras possibilidades de manipulação da imagem eletrônica e de intervenção no interior do quadro, levadas ao limite pelo processamento digital dos sinais de vídeo, resultaram, no que Arlindo Machado (1997) aponta como uma das principais formas expressivas da contemporaneidade: a multiplicidade. Na televisão, como no vídeo, essa multiplicidade está associada à concentração – ou mesmo excesso – de informações verbais, visuais e sonoras num mesmo espaço de representação, num mesmo momento de exibição.

A “auto-referencialidade” é apontada pela autora como outra recorrência na obra oriunda do Núcleo Guel Arraes. Como “auto-referencialidade”, basicamente, entendemos uma televisão que fala de si mesma, mas não simplesmente auto-referencial, pois isso a televisão já é, basta acompanhar a sua programação para ter certeza. Aqui, o conceito vai mais além, é tido quase como uma reflexão acerca da própria televisão. O Núcleo Guel Arraes faz isso, segundo Fechine (2008, p. 52), de duas formas:

A primeira descrição está associada, sobretudo, ao exercício da metalinguagem manifesta pelas menções que o produto televisual faz de si próprio ou a outros programas da TV. A segunda está associada ao que poderíamos considerar como uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV, muitas vezes parodiando seus tipos e estereótipos, seus formatos já institucionalizados.

Tal recorrência é perceptível ainda em *Armação Ilimitada* (1985-1988), primeiro trabalho de Guel Arraes no qual assume a responsabilidade de diretor. Antes disso, entre 1985 e 1981, Guel havia co-dirigido novelas, onde teve a oportunidade de aprender a trabalhar com o humor brasileiro. Mas, retornando ao *Armação Ilimitada* percebe-se claramente a recorrência não somente da *auto-referencialidade*, mas também da “montagem expressiva”. Embora latente, é possível também observar momentos nos quais Guel faz do “processo o produto”. Porém essa estratégia, assim como o “apelo à inversão”, começará a ficar mais claro – coincidentemente ou não – a partir da chegada de Jorge Furtado ao Núcleo Guel Arraes. Pensando dessa forma, o próximo projeto de Guel, ainda sem a participação de Jorge Furtado, que é *TV Pirata*, no ar entre 1988 a 1990, com um retorno rápido em 1992, embora inovador para os padrões da TV brasileira da época, surge como uma espécie de laboratório de todas as possibilidades experimentais do Núcleo.

A equipe de colaboradores de Guel é ponto forte do Núcleo. Estamos falando de pessoas como Luis Fernando Veríssimo, Marcelo Tas, Luis Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Pedro Cardoso, Cláudio Paiva, Hermano Vianna, Adriana e João Falcão, Regina Casé, entre tantos outros. Tais profissionais, oriundos de diversos setores culturais como teatro, literatura, cinema, jornalismo, antropologia, colaboraram para que o Núcleo Guel Arraes, especializado em experimentação de formatos e linguagens, se tornasse uma realidade e se firmasse como tal dentro da TV Globo.

Entretanto, ao falarmos do processo como produto, e ao compararmos o inventário da produção do Núcleo Guel Arraes dentro da TV Globo – conforme nos é apresentado por Fechine (2008) – e, por fim, o compararmos com a filmografia de Furtado – conforme nos é apresentada pela caixa da Casa de Cinema – é possível afirmar que tal recorrência, embora já

presente como devir na obra de Guel, é intensificada a medida que o trabalho de Furtado é mais solicitado pelo Núcleo. E a confirmação real desse processo, inclusive, se dá anos depois através da série *Cena aberta* (2003), com direção de Guel e Furtado. Essa obra é citada no livro como o ponto máximo dessa estratégia de se apresentar o “processo de produção” como a obra em si. Antes disso, porém, percebemos um processo de abordagem dessa temática que vai se intensificando e se aprofundando com o passar dos anos e tem início, em Furtado, com *Esta não é a sua vida* (1991), embora também aqui se perceba, em obras anteriores, devires desse caminho trilhado por Jorge Furtado.

Para Fechine (2008), o “processo como produto” consiste em um aprofundamento do simples exercício metalingüístico. É quando a TV “faz do próprio ato de enunciação aquilo mesmo que há para ser enunciado” (FECHINE, 2008, p. 55). De acordo com a autora, por trás de tal prática está a vontade ou necessidade de se voltar contra o modelo ilusionista criado pelo cinema clássico e herdado pela televisão. Ocultar o aparato de produção era a estratégia para se pensar uma obra capaz de criar o efeito ilusório de realidade, o qual o cinema clássico sempre perseguiu, seja ele ficção ou não-ficção. São histórias que buscam a imparcialidade da enunciação, histórias contadas por qualquer um para qualquer um, que encontram resistência em alguns períodos da história do audiovisual. O Cinema Verdade, o Cinema Direto, a Nouvelle Vague, o Cinema Novo e o movimento do vídeo se constituem como momentos de reflexão proporcionados, geralmente, por novos realizadores que questionaram o cinema clássico e, com isso, as estratégias de enunciação desse cinema. Apesar disso, quando a televisão propõe investimentos em teledramaturgia, opta por seguir o caminho hollywoodiano do cinema clássico. Por isso, ao propor novas possibilidades de formato, que giram em torno de uma metalinguagem mais aprofundada – que não significa apenas deixar aparecer em quadro equipamentos e equipe em um programa de auditório, prática, aliás, recorrente na televisão desde seu surgimento com os programas ao vivo – a TV Globo, através do Núcleo Guel Arraes, descobre, também, o interesse do espectador por essas novas possibilidades. Mais do que isso, a televisão passa a contar com algo até então inédito: os elogios da crítica especializada. É por isso que o Núcleo se legitima dentro da emissora e ganha cada vez mais espaço para experimentar, e é nessa perspectiva que o processo como produto é explorado à exaustão. E aí temos, citados pela própria autora, programas como o *Muvuca* e o *Cena aberta*.

Tudo que acontecia no casarão podia se transformar numa seqüência do programa, porque, nele, não havia, em rigor, ‘bastidores’. A *Muvuca* em Botafogo era comandada por Regina Case, a quem coube protagonizar também o *Cena Aberta*, um projeto movido, em outros termos, pela mesma deliberação de incorporar o

processo de produção do programa naquilo mesmo que ele oferta ao espectador. (FECHINE, 2008, p. 57, grifo da autora)

“Apelo à inversão” é a quarta recorrência percebida por Fechine (2008) na obra do Núcleo e, aqui, claramente identificável através da filmografia de Furtado disponível da caixa. Segundo a autora,

Como ‘apelo à inversão’, designamos as estratégias associadas aos programas e quadros cujas propostas temáticas privilegiam tudo que pode ser considerado deliberadamente como o ‘avesso’ daquilo que costumamos ver na tela da TV, seja porque abrem espaço para personagens anônimos ou para a produção regional, seja porque propõe a reinterpretação da realidade social e da produção cultural do Brasil, a partir da perspectiva do não-oficial, do popular e do periférico. (FECHINE, 2008, p. 58)

Fechine (2008) percebe como “apelo à inversão” propostas de trazer às telas temáticas que outrora não eram interessantes à Globo. Cito como exemplo o *Central da periferia* (2006), de Regina Casé, que explicita sua estratégia no próprio nome do programa, ou seja, consiste em transformar aquilo que antes era considerado periférico, como central. Tal inversão ganha espaço dentro do Núcleo sendo respaldado, inclusive, pela presença do antropólogo Hermano Vianna, que se preocupa com esse olhar mais social sobre as temáticas propostas pelo grupo de Arraes. Assim, nessa linha, temos a produção da série *Cidade dos homens* (2002-2005), originária do filme de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus* (2002), que colocou na televisão, em horário nobre, jovens da periferia apontando armas para a câmera – leia-se, espectador –, bem como fumando maconha e falando palavrões.

Vejo nessa recorrência assinalada por Fechine (2008) algo de semelhante à proposta de desconstrução de Derrida (2002). Para ele a desconstrução se dá a partir do momento que se inverte aquilo que é periférico com aquilo que é central. Ou seja, ao colocar negros, pobres, armados, se drogando e falando palavrões – nada mais periférico – no horário nobre da Rede Globo – nada mais central. Ao que parece, se tem na prática a proposta desconstrutiva de Derrida atualizada na televisão brasileira.

Além disso, vejo na obra de Arraes e Furtado uma proposta de desconstrução, conforme Derrida (2002), orquestrada de forma mais sutil. É quando Furtado, por exemplo, se utiliza de um tomate para falar sobre a humanidade, em *Ilha das Flores*; ou quando se utiliza da compra de um canhão pelo Exército Brasileiro para falar sobre Canudos, em *A matadeira*; ou quando Furtado e Henkin se utilizam de uma vassoura para falar sobre a memória política do brasileiro, em *Memória*; ou, ainda, quando Furtado e Arraes abordam a história do descobrimento do Brasil a partir da lenda de Caramuru, em *A invenção do Brasil*. Ou seja, o

“apelo à inversão” é uma estratégia praticada em diversos níveis e tem, em Furtado, um adepto fiel.

Isso posto, seguimos com a filmografia de Furtado. *Ilha das Flores* é o próximo curta-metragem a figurar na lista do diretor e, sobre essa obra, muito já se falou. Por isso, não pretendo aprofundar a análise do famoso curta de Furtado e, sim, apenas tentar interpretá-lo dentro de uma lógica de contextualização técnica, estética e histórica da Casa de Cinema.

6.6 Ilha dos Marinheiros

Segundo a cronologia oferecida pela caixa, temos agora *Ilha das Flores*, de 1989 e logo depois *Esta não é a sua vida*, de 1991. Novamente em *Ilha das Flores* Jorge Furtado vai trabalhar com a mixagem de elementos que constituem o documentário e a ficção, buscando, dessa forma, refletir sobre o poder do audiovisual na construção da realidade. Embora *Ilha das Flores* represente, tanto através de imagens como através de sua narrativa *off*, questões sérias e verídicas sobre as condições humanas em algumas cidades brasileiras, o diretor faz questão de desconstruir parte daquilo que tanto se empenhou por fazer parecer real.



Figura 35 – Colagem: experiência iniciada ao final do curta-metragem *Temporal...*



Figura 36 – ...aqui em *Ilha das Flores* dialogou perfeitamente bem com o texto de Furtado.

A moldura inicial de *Ilha das Flores* abre o curta-metragem com os seguintes dizeres: “Este não é um filme de ficção”, “Existe um lugar chamado Ilha das Flores” e “Deus não existe”. Tais afirmações direcionam o olhar para o gênero documental, afinal, se “este não é um filme de ficção”, por oposição, só poderá ser um documentário, não é?

Pois, após direcionar o olhar do espectador para que este acredite em tudo que está vendo e ouvindo, reforçando, inclusive, a moldura inicial transcrita acima, com a moldura *off* também conhecida como voz de Deus – mas Deus não existe – que, durante muitos anos, se caracterizou num recurso clássico do gênero documental, Furtado chega ao final do seu relato nos dizendo que praticamente, tudo era mentira, ou, melhor, uma construção.

Ao longo dos créditos finais do curta-metragem, Furtado insere diversas molduras transcritas abaixo:

“A última frase do texto na verdade é do *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles”, “Os temas musicais, na verdade, foram retirados de *O guarani*, de Carlos Gomes”, “Dona Anete na verdade é Ciça Reckziegel”, “Seus familiares na verdade são Douglas Trainini, Julia Barth, Igor Costa”, “Sua cliente na verdade é Irene Schmidt”, “Sr. Suzuki na verdade são Gosei Kitajima e Takehiro Suzuki”, “Ana Luiza Nunes na verdade é Luciane Azevedo”, “A casa de Dona Anete na verdade pertence a Mercedes e Gilberto Assis Brasil”, “A fábrica de perfume na verdade é o laboratório do Colégio Anchieta”, “Na verdade a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, município de Porto Alegre, a 2 quilômetros da Ilha das Flores”, mas que, felizmente, todo “O resto é verdade”.

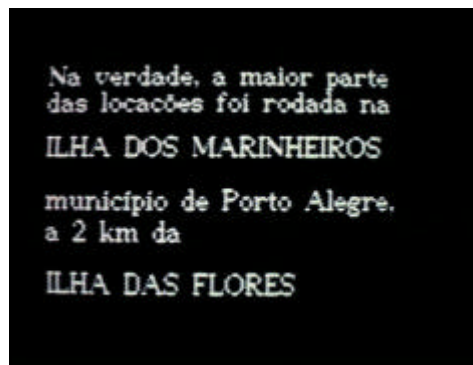


Figura 37 – Moldura-crédito em *Ilha das Flores...*

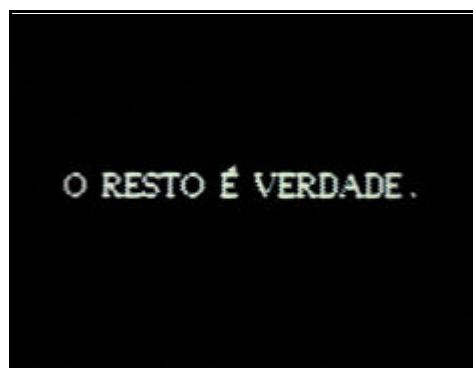


Figura 38 – ...questiona a própria obra.

Como vimos acima, Furtado conta toda uma história para, no final, ironicamente e acidamente, dizer ao espectador: “Tudo é verdade, mas veja bem, algumas coisas foram inventadas”.

Ao chegar em *Esta não é a sua vida* o diretor novamente trabalha com aquilo que Fechine (2008) denominou “apelo à inversão”. Isso porque, aqui, Furtado defende a ideia de que qualquer história, de qualquer pessoa, por mais anônima que seja, pode ser uma história interessante. Para mostrar isso, Furtado parece dizer: “Vou fazer um documentário para provar minha ideia”. Contudo, o próprio diretor – como já vimos em *Ilha das Flores* – defende que documentários não são confiáveis.

Percebo nesses dois filmes, de forma mais clara, as escolhas narrativas e estéticas que aproximaram Furtado e a Casa de Cinema da TV Globo. Furtado encontrou um formato audiovisual que soluciona vários problemas narrativos, facilitando a construção da mensagem audiovisual e, ao mesmo tempo, diminuindo custos de produção.

Colagens, hoje fáceis de resolver através de ferramentas como os softwares de composição e edição e através da internet, no início da década de 1990 ainda representavam um trabalho exaustivo de pesquisa, gravação e montagem que eram realizadas quase manualmente. Mas, mesmo assim, penso que ao utilizar a colagem, como o fez Furtado, foi

possível “contar uma história” sem, necessariamente, exigir deslocamento da equipe, o que, sempre, em produção audiovisual, representa altos custos¹¹.

Conhecendo o percurso profissional do cineasta, tenho por hipótese que a experiência da colagem, provavelmente, deve ter nascido nos corredores da TVE-RS. Acredito que a colagem e o uso do recurso do *cromakey* tenham nascido dessa necessidade cotidiana perante a insuficiência das verbas de produção da TVE. Para embasar minha observação, me utilizo das datas, da história, dos personagens e dos relatos perdidos no universo audiovisual gaúcho e das entrevistas com Furtado e Ana, as quais temos acesso a partir dos “extras” de cada diretor na caixa da Casa. Esses relatos contam que Furtado, Ana e Zé Pedro iniciaram suas carreiras na TVE, onde realizaram o *Quizumba*, um programa com uma linguagem revolucionária para a época, e que esse programa, justamente, brincava, com os limites da linguagem do documentário e da ficção.

Essa experiência iniciada na TVE, então, em 1989, é levada às últimas conseqüências em *Ilha das Flores*, garantindo o carimbo no passaporte dos profissionais da Casa para a Rede Globo de Televisão. Um dos primeiros relatos que temos dessa parceria é a minissérie *Agosto*, de 1993, dirigido pelo mesmo Paulo José que emprestou a voz para a narração *off* de *Ilha das Flores*. *Agosto* é roteirizada por Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase.

Esta não é a sua vida representou, internamente, à Casa de Cinema, um período de rupturas, tanto que a assinatura da Casa de Cinema como produtora do curta-metragem foi substituída por “Nora Goulart, Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e Channel Four”. O documentário sobre a vida de Noeli, uma pessoa qualquer no meio da multidão, inicia com o *off* escrito por Jorge Furtado: “Eu não sei quem você é, eu não tenho como saber quem você é, eu nunca saberei quem você é. Você está em casa, vendo TV ou você está numa sala de cinema, o seu anonimato é a sua segurança. Não se preocupe, esta não é a sua vida”.

Com tal introdução, Furtado levanta a questão do *voyeurismo*. “O cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar – em geral escuro – onde se pode espiar o outro, onde a pulsão do olhar encontra um terreno propício para a manifestação” (MACHADO, 2007b, p. 124). As pessoas se identificariam com o cinema e com a televisão pois estariam protegidas, em suas casas ou em salas escuras, e poderiam, dessa forma, acompanhar a vida das outras pessoas em segurança, como um *voyeur*.

¹¹ Imagino aqui o trabalho de produção para realizar quatro minutos de narrativa. A escolha das locações ou construção dos cenários, figurino, atores, ensaio, atuação, alimentação, deslocamento da equipe com equipamento de luz e câmera. Tudo isso foi resolvido criativamente através da colagem de imagens e uma locução em *off*.

Geralmente, quem se encontra na sala de casa, em frente à TV ou no cinema, em segurança, são justamente, as pessoas que, em tese, não teriam uma boa história para contar sobre suas vidas. Assim, Furtado segue com o seu *off*: “Este homem não come vidro”, enquanto, através de um movimento de *travelling*, vemos um homem, negro, em pé, na rua. “Na última quarta-feira, esta mulher não deu a luz a sêxtuplos”, enquanto vemos, também em *travelling*, uma mulher, branca, de pé em meio a um varal, estendendo um lençol. Sucedem-se, assim, vários *offs* com *travellings* mostrando pessoas comuns. Pessoas que estamos acostumados a ver todos os dias em nossas vidas, nas ruas por onde passamos, na vizinhança de nossas casas. Todos os personagens olham diretamente para a lente, acompanhando o movimento de câmera e quebrando o conceito de quarta parede. Essa seqüência de imagens termina com o *off*: “Gente comum, eles não tem nome”.



Figura 39 – Esta mulher é uma pessoa comum.

Em outra seqüência, o *off* retorna, agora sob a imagem de Noeli, para dizer que “uma pessoa é escolhida por acaso, qualquer pessoa”. Nesse exato momento, a textura cinematográfica dá lugar a uma imagem tracejada, suja, esbranquiçada, que lembra a imagem televisiva. É através dessa textura, reconhecidamente televisiva, que Noeli retorna às suas origens, na casa dos pais e os espectadores iniciamos uma viagem pelo mundo de Noeli – uma pessoa qualquer na multidão.

Noeli conta aos pais adotivos como isso aconteceu, ela, uma pessoa simples, ser seguida de perto por uma equipe de TV e cinema. Diz que estava em casa quando isso aconteceu. Enquanto Noeli narra o episódio, vemos imagens que ilustram a narrativa da personagem. São imagens documentais, realizadas quando a equipe está chegando à casa de Noeli. Ao se aproximar da câmera – e, conseqüentemente, da equipe – ouvimos também a voz de alguém – do diretor, Jorge Furtado – perguntando para Noeli: “A senhora já apareceu na televisão?”.



Figura 40 – Jorge Furtado para Noeli: A senhora já apareceu na televisão?

Com tal introdução sintetizada acima, Furtado traz a hipótese de que qualquer pessoa tem uma história que pode ser narrada e parecer interessante aos olhos dos espectadores, para isso, contudo, é preciso sair do anonimato, deixar de ser um número, dar vida ao personagem. O curta-metragem, financiado pelo Channel Four, da Inglaterra, a partir daí, conta a história dessa descendente de alemães, que ainda sente dificuldade em falar o português. Mesmo assim, abre sua vida para as câmeras de Furtado.

Com isso, o diretor busca na periferia¹² os elementos centrais para a história que ele quer contar e, dessa forma, consegue fazer com que o espectador pense sobre o que é central e o que é periférico. Essa estratégia da inversão, conforme explicitado por Fecine (2008), anos depois, será amplamente aplicada aos muitos programas que Furtado, Arraes, mais Regina Casé e outros tantos colaboradores, desenvolveriam no Núcleo Guel Arraes da TV Globo. O argumento de Furtado é tão interessante que a recorrente utilização da imagem videográfica, outrora importante elemento de análise, aqui, já perde importância perante a novidade “Noeli”.

Utilizar uma câmera de vídeo para gravar um depoimento longo como o de Noeli não significa nenhuma novidade, uma vez que, tecnicamente, justifica-se de várias formas. Com o vídeo é possível gravar mais por muito menos, o que possibilita, também, mais alternativas de construção narrativa a partir da montagem desses depoimentos. Além disso, naquele momento, em 1991, significou, também, uma interessante construção estética que contrapunha a imagem do vídeo à imagem cinematográfica.

¹² Pode-se pensar periferia como algo que é periférico ou não-central. Nesse caso, utilizar um tomate para falar da humanidade significa dizer que o tomate, periférico, é usado como artifício para falar do homem, central. Contudo, no caso de *Esta não é sua vida*, é possível afirmar, também, que periferia é a localização geográfica dentro de uma cidade, uma vez que foi lá, precisamente, que Furtado encontrou Noeli. E isso sem descredenciar o termo periférico para falar da estratégia de Furtado que, novamente, se utiliza de algo não central – uma senhora humilde do interior – para falar de algo central – a construção de uma história de interesse comum e a comprovação de uma hipótese.



Figura 41 – Noeli: imagem cinematográfica.



Figura 42 – Noeli: imagem videográfica.

É importante destacar, ainda, que Furtado insere no curta-metragem um depoimento de Noeli falando sobre a produção do próprio curta, em que ela expressa o que significa estar contando sua história para uma equipe de cinema e TV. Com isso, a inserção de imagens da equipe no próprio filme torna-se algo natural. Vemos então a câmera, no estúdio, com alguns técnicos de costas e Noeli sentada num sofá, de frente. Depois vemos fotografias de cena onde aparecem, num primeiro momento, somente o diretor, o diretor de fotografia e mais dois técnicos, para, num segundo momento, vemos uma segunda fotografia com toda a equipe. E aí percebemos que não é uma equipe pequena envolvida na produção de um curta-metragem como este que estamos assistindo.



Figura 43 – Noeli no estúdio com a claquete do próprio filme introduz...



Figura 44 – ...primeira fotografia da equipe, pequena...



Figura 45 – ...até a fotografia com toda a equipe, vários profissionais envolvidos para contar a história de Noeli.

Ao final retorna a locução em *off* do início do filme : “Eu não sei quem você é, eu não tenho como saber quem você é, eu nunca saberei quem você é. Não se preocupe, esta não é a sua vida”.

A desconstrução por meio da inversão, a partir de *Esta não é a sua vida*, passa a ser claramente percebida como a principal estratégia narrativa de Furtado – já tendo sido utilizada em *Ilha das Flores*, vamos ver também nos subseqüentes curtas de sua autoria, principalmente em *A matadeira*, de 1994 e em *Sanduíche*, de 2000. Essa estratégia é utilizada

à exaustão, ao longo dos anos 1990, principalmente, na obra televisiva de Furtado para o Núcleo Guel Arraes.

A partir da sua aproximação com a televisão também se percebe, na caixa – e não apenas na obra de Furtado, mas também na de Gerbase e de Ana Luiza – a participação, cada vez maior, dos atores globais que já vinham trabalhando com Guel Arraes. Sempre, porém, buscando uma mistura entre atores do centro do país e atores gaúchos. Pedro Cardoso, Camila Pitanga, Débora Bloch e Murilo Benício são alguns atores da Globo que, no cinema de Furtado e da Casa, dividem espaço com os gaúchos Lisa Becker, Zé Adão Barbosa, Nelson Diniz, Júlio Andrade e Zé Vitor Castiel, entre outros.

Antes de adentrarmos na próxima obra, informo que o texto sobre o curta-metragem *O amor nos anos 90*, realizado durante o primeiro curso “Introdução ao fazer cinema”, foi realocado nos Apêndices sob o título: *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.

6.7 São Geraldo/Navegantes

Em 1990, um ano após a produção de *Ilha das Flores*, Roberto Henkin filma o documentário *Memória*. Produzido pela Casa de Cinema e pela Invídeo, o documentário inicia com uma imagem de um homem e uma mulher fugindo daquilo que parece ser uma fogueira. Uma locução *off* dá um seguinte texto:

Segundo o antigo testamento, quando Deus ordenou a destruição de Sodoma e Gomorra, Ló e sua mulher foram instruídos a deixar a cidade sem olhar para trás. O passado deveria ser esquecido. A mulher de Ló, por desrespeitar a lei divina, é então transformada numa estátua de sal. O homem é o único ser no mundo que não se conforma com sua condição, porque é o único que tem consciência dela. Lembrar é ter consciência.

A passagem da bíblia e o comentário sobre o “homem consciente” serve de introdução para uma obra que fala sobre a memória, sobre a importância dela para a constituição e manutenção da vida. O filme, que tem roteiro de Henkin e Furtado, defende o cinema como o grande mantenedor da memória humana desde que foi criado, em 1895, na França. Uma tecnologia que permitiria enganar a própria morte uma vez que viabilizaria às pessoas

fotografarem seus entes queridos, com movimento corporal e palavra nos lábios e, com isso, a “morte deixaria de ser absoluta”¹³.

Produzido apenas um ano após *Ilha das Flores*, *Memória* tem uma estrutura narrativa muito similar ao do curta de 1989. Provavelmente, ambos roteiros foram escritos quase em paralelo e, por isso, tal associação torna-se natural. A frase “O homem é o único ser no mundo que não se conforma com sua condição, porque é o único que tem consciência dela”, poderia, tranquilamente, fazer parte da seqüência final de *Ilha das Flores* quando o texto, interpretado por Paulo José, diz:

[...] o ser humano se diferencia dos outros animais pelo telencéfalo altamente desenvolvido, pelo polegar opositor e por ser livre. Livre é o estado daquele que tem liberdade. Liberdade é uma palavra que o sonho humano acalenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.

A ironia que se revela sutilmente através do contraste das mensagens e a relação causa e efeito são marcas tanto do *Ilha* como do *Memória* e, ainda, facilmente identificável em várias outras obras. Vejamos, para ilustrar minha afirmação, a construção das sinopses de *Memória*, *Ilha das Flores*, *Esta não é a sua vida* e *Sanduíche*. Todas têm a mão de Jorge Furtado e todas se assemelham:

Memória: “Uma fábrica em São Paulo utiliza cópias de filmes antigos como matéria prima para confecção de vassouras. Um ex-presidente volta à vida pública. Há uma eleição próxima, mas ninguém lembra o que aconteceu da última vez”.

Ilha das Flores: “Um tomate é plantado, colhido, transportado e vendido num supermercado, mas apodrece e acaba no lixo, onde ainda pode servir de alimento para porcos ou seres humanos”.

Esta não é a sua vida: “Noeli Joner Cavalheiro tem 1m58cm e pesa 54 quilos. Noeli é dona de casa e tem dois filhos. Noeli é uma pessoa comum. Mas não existem pessoas comuns”.

Sanduíche: “Os últimos momentos de um casal: a hora da separação. Mas o fim de alguma coisa pode ser o começo de outra. Encontros, separações e um sanduíche”.

Independente de uma análise estrutural mais profunda, é fato que todas as quatro sinopses se parecem, por conterem em si certa aleatoriedade de afirmações. Nelas, encontramos sempre presente o uso da conjunção adversativa “mas”, construindo, assim, a já citada sutil ironia que é, justamente, o diferencial de Jorge Furtado, e que foi, por muitos

¹³ Palavras finais de uma citação de um texto publicado no *Le Monde*, de 30 de dezembro de 1895, à ocasião da primeira exibição do filme *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* e *L'Arrivée d'un train en gare de la ciotat*, dos irmãos Lumière e, presente em forma de locução *off*, no curta-metragem de Henkin.

anos, explorada tanto no cinema como na televisão. Por fim, é preciso chamar a atenção para o fato de que o primeiro curta, *Memória*, é de 1990 e é co-roteirizado por Furtado e Henkin, enquanto, os demais curtas são de 1989 (*Ilha das Flores*), 1991 (*Esta não é a sua vida*) e 2000 (*Sanduíche*).

Reterritorializando o curta-metragem *Memória* nesse contexto, podemos dizer que a reflexão sobre a memória é construída a partir da história de uma mulher cega que trabalha numa fábrica de vassouras e gosta de ir ao cinema. Essa mulher, sem saber, trabalha num segmento fabril que, por muito tempo, se utilizou da película cinematográfica para produzir vassouras. Tal dicotomia, associada a um povo que facilmente esquece em quem votou na última eleição, são os ingredientes para a construção narrativa que, aqui, assim como em *Ilha das Flores*, explora a ironia como elemento de impacto para a mensagem.

Assim, conta-se a história do presidente Jânio Quadros, que renunciou, inexplicavelmente, apenas sete meses após assumir o mandato. Dessa forma, o presidente que – percebe a ironia – utilizava como símbolo de campanha a vassoura – deixa como legado de sua rápida passagem pela presidência apenas algumas frases desconexas, a lei que proibia o uso de biquíni nas praias e o caminho aberto para que os militares tomassem o poder.

A deficiência educacional no Brasil, entre outros fatores, colabora para com a constituição de um povo que vê o velho como algo a ser substituído pelo novo. Dessa forma, fica fácil destruir a memória de um país, colocar fogo em rolos e mais rolos de filmes e apagar o passado. Sem um passado onde se agarrar, onde buscar embasamento para suas escolhas, o brasileiro assume e faz jus à fama de um povo sem memória.

Henkin se utiliza, aqui, de material de arquivo que contém velhas entrevistas com Jânio Quadros, em diferentes fases da sua vida. Assim, reconstrói a imagem de um político e, a partir disso, atualiza a discussão sobre sua pessoa pública. As imagens de arquivo, atualizadas em *Memória*, transmitem uma mensagem verbal – as opiniões de Jânio Quadros – mas também, e principalmente, uma mensagem icônica. O cinema é necessário à humanidade e à manutenção da sua memória coletiva. Se essas imagens de arquivo tivessem sido queimadas ou transformadas em vassouras, como vimos numa seqüência anterior, as novas gerações não teriam acesso aos depoimentos de Jânio Quadros. Apenas cegos poderiam considerar a possibilidade de queimar imagens que nos ajudam a contar nossa própria história. Apenas cegos voltam a votar em presidentes como Jânio Quadros, que traem a confiança e o voto do povo. Apenas cegos, não necessariamente deficientes visuais.



Figura 46 – Jânio Quadros atualizado em *Memória*.

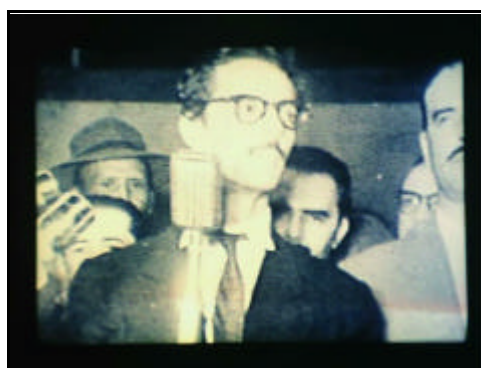


Figura 47 – Jânio Quadros atualizado em *Memória*.

Ao longo do filme de Henkin são reproduzidas também imagens de arquivo que contém entrevistas com o povo, perguntando ao povo o que o povo pensa de Jânio Quadros. Como se espera de um povo sem memória, muitos acreditam que Jânio foi um injustiçado, foi um grande político e, um dia, voltará para acabar com a corrupção do país, para limpar o Brasil.

O que não se esperava, contudo, era descobrir, já nos créditos finais do curta-metragem, que alguns depoimentos, editados como se estivessem opinando sobre Jânio Quadros, estavam, na realidade, falando sobre Fernando Collor de Mello, o mesmo presidente que se elegeu afirmando ser o caçador de marajás, mas foi cassado por corrupção após, dentre outras coisas, extinguir a Embrafilmes e, assim, relegar o cinema brasileiro a, pelo menos, dois anos de produção zero.



Figura 48 – Fernando Collor atualizado em *Memória*.

Dessa forma, percebo, nessa intrincada estrutura que Henkin e Furtado nos apresentam, inúmeras possibilidades de análise e compreensão a partir de seus enunciados, como os que seguem. O presidente que tinha como símbolo a vassoura. A vassoura que é feita a partir da reciclagem da película cinematográfica. Uma mulher, cega, que ama o cinema e trabalha numa fábrica vassouras no distrito industrial de Porto Alegre, localizado no Bairro São Geraldo. Um povo sem memória que vota no presidente que, em um “canetaço”, acaba com a produção cinematográfica de um país. A atualização de uma memória coletiva que apenas foi possível porque o suporte – película – que carregava em si tais imagens não virou vassoura pelas mãos de uma mulher cega que ama cinema, a mesma vassoura símbolo de um presidente que decepcionou um país renunciando e abrindo as portas para a ditadura militar.

Reproduzindo um elemento presente em *Ilha das Flores*, *Memória* também termina com dois cartões que aqui funcionam como molduras para explicar que:

A queima de filmes é prática corriqueira, uma vez expirado o certificado de censura. A utilização de filme na fabricação de vassouras, embora seja uma técnica ultrapassada, subsiste ainda em algumas indústrias semi-artesanais. Devido a sua grande habilidade manual, os cegos são muito requisitados nesse tipo de fábrica. Quarenta e cinco milhões de brasileiros não votaram em Fernando Collor. As empresas Oderich e Record não utilizam película na fabricação de seus produtos.

Após *Memória*, tínhamos as seguintes obras distribuídas, em ordem, nesse texto: *A coisa mais importante da vida*, *Batalha naval*, *A morte no Edifício Império*, *O Zeppelin passou por aqui*, *Veja bem*, *Ventre livre*, *Estrada* e *Ângelo anda sumido*. Todas essas obras encontram-se a disposição do leitor nos Apêndices dessa dissertação. Agora, sigamos com *Deus ex-máquina*, de Carlos Gerbase.

6.8 Outros caminhos, mesmos destinos

Enquanto Furtado tem uma invejável média de um curta-metragem a cada dois anos, Gerbase, na caixa, leva cinco anos para realizar seu segundo filme. Numa linha de fuga que se baseia no recontar dos fatos entre os realizadores de audiovisual, esse intervalo ocorre porque, para aqueles que conhecem a obra d'*Os Replicantes* (banda da qual Gerbase fez parte), os anos entre 1985 e 1995 foram o principal período do rock gaúcho, e do sucesso dos discos *O Futuro é Vórtex* (1986), *Histórias de sexo e violência* (1987) e *Papel de mau* (1989). *Os Replicantes*, em alusão aos andróides do filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, inclusive, lançam o primeiro vídeo da música brasileira em locadoras: a fita *Os Replicantes em Vórtex*, com videoclipes e *shows* da época. É relevante observar que, enquanto o videoclipe estava apenas engatinhando no Brasil, a proximidade dos integrantes da banda com o universo do cinema gaúcho fez com que iniciativas audiovisuais inéditas, como esta, surgissem em Porto Alegre – é uma pena, aliás, um desses clipes não fazer parte do dvd de Gerbase, na caixa.

Logo, os compromissos e viagens – interior do Estado e fora do Rio Grande do Sul – de Gerbase com a banda, as aulas de fotografia na PUCRS e a presidência da Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos (APTC) – entre 1991 e 1993, provavelmente colaboraram para que a filmografia do diretor não contasse com a constância desejada nesse período.

Assim, apenas em 1995 Gerbase volta a filmar, pelo menos é o que a caixa nos diz. Contudo, os cinco anos dispensados à música, à política e às aulas, fizeram bem ao diretor. *Deus ex-machina*, produzido pela Casa de Cinema, é um curta-metragem que regressa ao mundo suburbano que Gerbase gosta de retratar. O diretor, que também é o roteirista, faz isso montando um quebra-cabeças carregado de inter-relações entre os personagens e a narrativa, que conta com situações limites e exploração da técnica cinematográficas do plano e contra-plano, como se verá mais adiante.

O filme é dividido em pequenas seqüências que abordam o dia de cada personagem. Assim, *Deus ex-machina* trabalha com molduras que indicam sob qual ponto de vista a história estará sendo contada. Cada seqüência traz ao espectador mais informações, que são liberadas aos poucos, fornecendo pistas para que o público – assim como um detetive – consiga montar o quebra-cabeça.

A primeira moldura traz um título; se chama “o dia de Otávio”. Otávio é um detetive contratado por Dolores para investigar o relacionamento extra-conjugal de seu marido Inácio, um ex-padre que a trai com uma prostituta. Mas, alguma coisa está mal contada pois, por algum motivo, Inácio não consegue se relacionar sexualmente com essa prostituta chamada Alice.

A segunda moldura é “o dia de Inácio”. Nela conhecemos um pouco mais sobre o ex-padre. A informação mais importante é saber que Inácio conheceu Dolores no confessionário, descobriu, com ela, o sexo, e largou a batina.

A terceira moldura, “o dia de Alice”, fornece a informação de que ela, a prostituta que não é prostituta, procurou Inácio a mando de Dolores. As duas se conheceram no hospital quando Dolores sofreu o acidente que a deixou incapacitada de andar. Descobrimos, também, que Alice estava no hospital porque fora violentada.



Figura 49 – Modelo de moldura utilizada por Gerbase para designar a história de cada personagem.

A última moldura é “o dia de Dolores”. Aqui é resolvida a trama. Ficamos sabendo que o acidente ocorreu porque Inácio estava beijando Dolores enquanto ela dirigia. Distraindo-se, Dolores passou o sinal vermelho ocasionando o acidente no qual apenas ela se machucou.

Enquanto Otávio, o detetive, bebe em um bar, reflete sobre o trabalho que considera ter finalizado. Em *off* ouvimos seu pensamento:

Se o mundo fosse justo, esses donos de fábrica de cerveja iam parar tudo na cadeia. Se o mundo fosse justo, uma menina bonita não ia se apaixonar por um ex-padre filho-da-puta e maluco. E uma mulher como aquela não ia ficar presa numa cama sem poder fazer nada, dependendo de um ex-rato, burro e bêbado. Se o mundo fosse justo, não precisava ter padre nem polícia.

Nesse momento Inácio entra no bar, senta numa mesa e pede uma cerveja. Logo, uma terceira mulher chega, o beija e eles saem abraçados. O detetive, mesmo tendo finalizado seu

serviço, decide seguir Inácio até um motel onde descobre que o ex-padre não é impotente como fingia ser com Alice. Assim, o detetive corre para a casa de Dolores – onde está, também, Alice – para contar sua descoberta. Nesse momento, toda a história é repassada e descobrimos que o quarto de Dolores estava grampeado, ou seja, Inácio sabia de tudo, o tempo todo e, por isso, fingia não conseguir se relacionar com Alice. Com isso, Dolores, finalmente, tem a desculpa para matar o marido.

Nesse curta, Gerbase volta a falar sobre sexo, traição e relacionamentos. A novidade está na articulação narrativa que trabalha com o espaço e o tempo através das possibilidades de manipulação do cinema e a utilização da textura do vídeo como recurso para o *flashback*.

Gerbase, busca – e consegue – envolver o espectador no universo confuso da trama, deixando-o sem referências palpáveis. Isso muito se dá pela desconstrução espacial proposta pela montagem de Giba Assis Brasil. Ressalto, contudo, que falo de uma desconstrução narrativa, e não técnica, embora, de alguma forma, tal desconstrução evidencie alguns aspectos da montagem tradicional.

Os diálogos ocorrem seguindo a lógica do plano e contra-plano, mas em espaços reconhecidamente diferentes. Assim, as conversas se entrecruzam, ficando a sensação de que Inácio fala com Dolores, mas na verdade, Dolores está falando com Otávio, enquanto Inácio está falando com Alice. Embora estejam conversando sobre coisas diferentes, o roteiro de Gerbase permite que um complemente o outro, transformando o caos em uma segunda ordem.

A seguir, a reprodução de uma parte desse diálogo acompanhada dos respectivos *frames*, indicando as técnicas de montagem que me refiro. Pela decupagem de cena e pelo diálogo estabelecido, parece que Alice está falando com Dolores. Na verdade, Alice fala com um psicólogo que mal aparece no filme enquanto Dolores fala, na realidade, com o detetive Otávio. Vejamos abaixo como Gerbase mistura tudo:



Figura 50 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Otávio: Esse cara é loco.

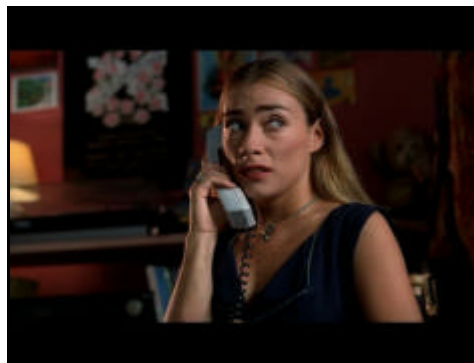


Figura 51 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Alice: Aí eu liguei pra Dolores e contei tudo.



Figura 52 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Dolores: Ele disse que não quer mais te ver?

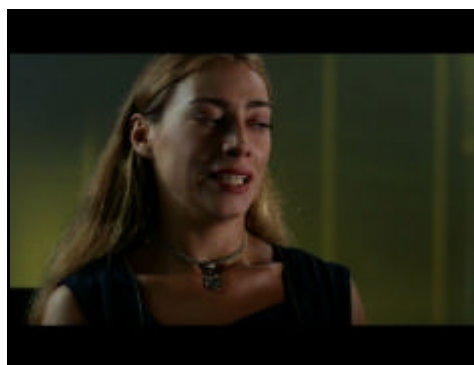


Figura 53 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Alice: Disse... e falou sério.

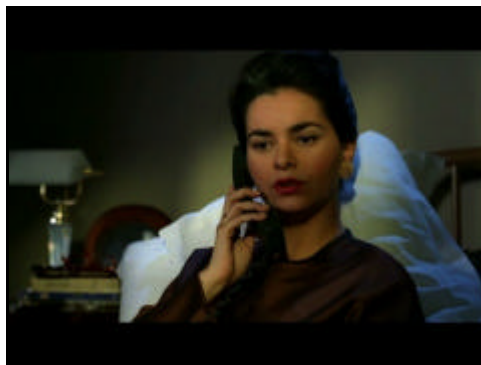


Figura 54 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Dolores: Então acabou tudo. Amanhã eu deposito algum dinheiro na tua conta.

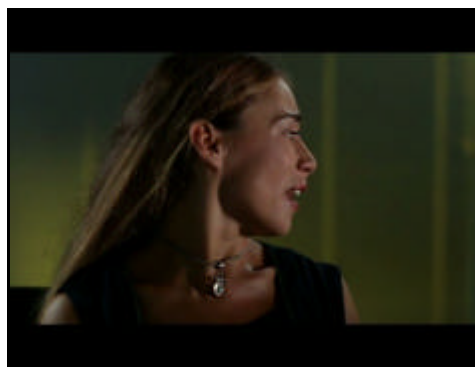


Figura 55 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Alice: Eu me senti uma prostituta. Então eu vim correndo pra cá, eu tinha que falar com alguém.

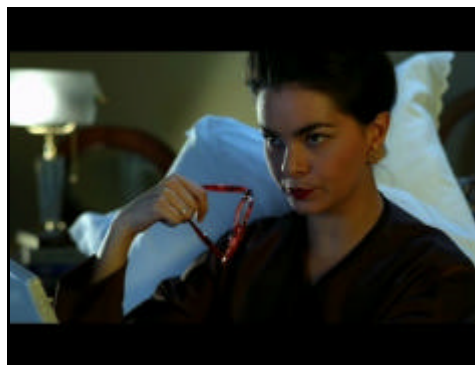


Figura 56 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Dolores: Eu não tenho muito tempo.

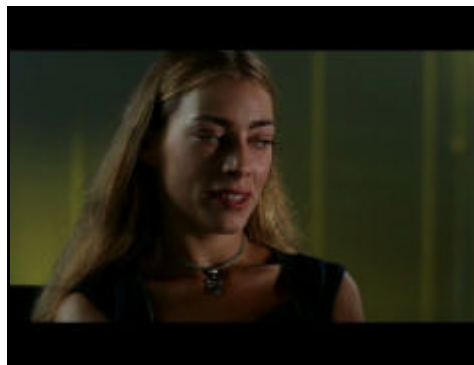


Figura 57 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Alice: Ainda bem que tu sempre tem tempo pra mim.



Figura 58 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Otávio: Eu pensei que a senhora queria ouvir logo a fita.

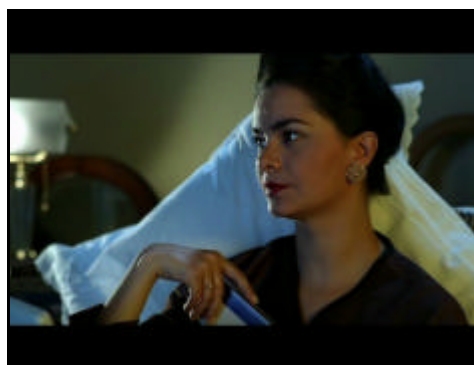


Figura 59 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Dolores: Eu vou ouvir. Como foi hoje?



Figura 60 – Diálogo do filme *Deus ex-machina*.

Otávio: Ela tentou de novo, mas ele só quis conversar. A senhora me desculpe, mas seu marido é meio louco.

Apenas aos poucos, e conforme deseja o diretor, é que o espectador se localiza na trama. Com a técnica do plano e contra-plano, o diretor insere seus personagens numa espécie de roleta russa em que não se sabe quem-fala-o-que-para-quem-e-quando. Percebe-se, aqui, a primeira tentativa de Gerbase de ousar na construção narrativa de um de seus filmes. Contudo, pode-se notar, também, que entre as produções do diretor apresentadas pela caixa, explorar as possibilidades de desconstrução do cinema não é o caminho preferido do realizador. Gerbase gosta mesmo é do caminho da crítica e da afronta aos valores morais da sociedade através de narrativas geralmente lineares, que dialoguem com o cinema clássico.

Percebe-se, é bem verdade, lampejos incipientes que buscam quebrar essa preferência do realizador, como em *Deus ex-máquina*. Contudo, rapidamente, Gerbase retorna ao seu universo clássico que aposta num roteiro simples, porém bem estruturado, numa direção sóbria, sem exageros, e numa atuação realista dos atores que por ele são dirigidos. Inclusive, vale lembrar que Gerbase é autor de um elogiado livro sobre direção de atores: *Direção de atores – antes de rodar, rodando, depois de rodar*. Assim, sob tais constatações, nos parece que a raiva, o inconformismo e a rebeldia do diretor – um tanto adolescente, ainda, embora esteja perto dos seus cinquenta anos –, tudo isso é canalizado para as temáticas recorrentes que abordam a violência, o sexo, a traição e as drogas.

Como *Passageiros* – a primeira obra de Gerbase a participar da caixa –, *Deus ex-máquina* conta com um *making of* nos “extras” do dvd. Infelizmente o *making of* tem duração de apenas dois minutos e aborda somente imagens da filmagem da cena do assassinato de Inácio por Dolores. O que, na verdade, não diz muito sobre o diretor, a obra ou o processo de filmagem.

Assim, segue-se a próxima obra de Gerbase do ponto de vista cronológico. Regravação de um curta dirigido por ele e por Nelson Nadotti em 1979, *Sexo e Beethoven – o reencontro*, de 1997, fala sobre dois jovens intelectuais, Peter e Tigrão, que chamam duas prostitutas, Dora Paraíso e Ivete, ao seu apartamento. O filme é carregado de citações literárias que se misturam às sacanagens e palavrões também evocados pelos dois jovens – bem ao estilo do diretor. O interessante aqui é a atualização do filme de 1979, ao final do curta de 1997.

Quando as prostitutas vão embora e os dois jovens encontram-se novamente sozinhos na casa, tem início uma conversa nostálgica sobre um mundo mais ingênuo e romântico, quando as prostitutas não eram “tão profissionais e frias”. Nesse momento, por meio do diálogo dos personagens, Gerbase recupera algumas seqüências do primeiro *Sexo e Beethoven*, que realizou com Nadotti em 1979. Abaixo, o diálogo entre os atores Pedro Santos – o Peter – e Marco Antônio Sorio – o Tigrão.



Figura 61 – Diálogo do filme *Sexo e Beethoven*.

Tigrão: Putas quase sempre são gente fina, gostei das duas.

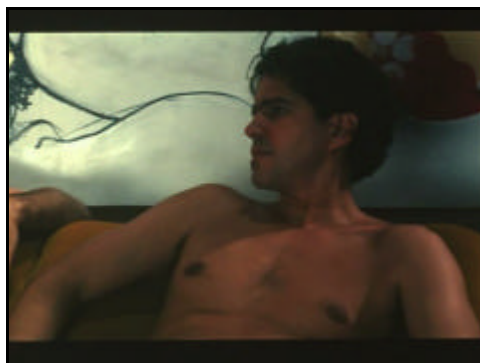


Figura 62 – Diálogo do filme *Sexo e Beethoven*.

Peter: Eu achei as duas tão frias, tão profissionais. Há dez anos atrás tudo era diferente.

Nesse momento, entram imagens, em super-8, do curta de 1979. Ao longo das seqüências notamos a mesma formação de elenco do curta de 1997, ou seja, dois atores e duas atrizes. Logo, percebemos que um dos atores é o mesmo Pedro Santos que agora está rememorando o passado.



Figura 63 – Imagens do curta-metragem em super-8.

Peter: Eu lembro que uma vez uma puta me mostrou uma foto do noivo dela...

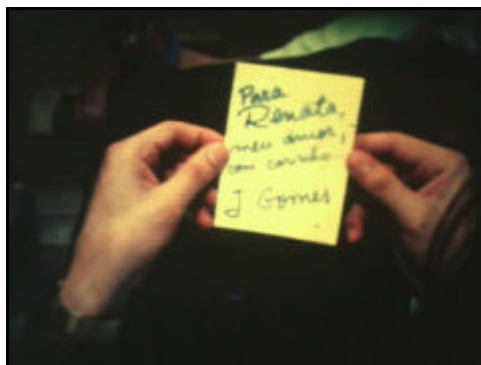


Figura 64 – Imagens do curta-metragem em super-8.

Peter: ...e o nome do noivo era J. Gomes.



Figura 65 – Imagens do curta-metragem em super-8.

Peter: Depois de trepar, a gente tomou champanhe e aí ela me disse que tava apaixonada por mim.

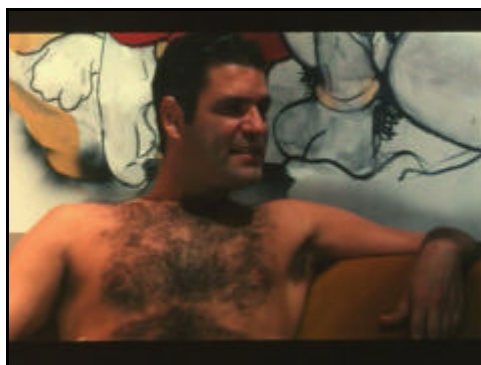


Figura 66 – Diálogo do filme *Sexo e Beethoven*.

Tigrão: Tem certeza que isso aconteceu mesmo? Não é algum conto do Rubem Fonseca?

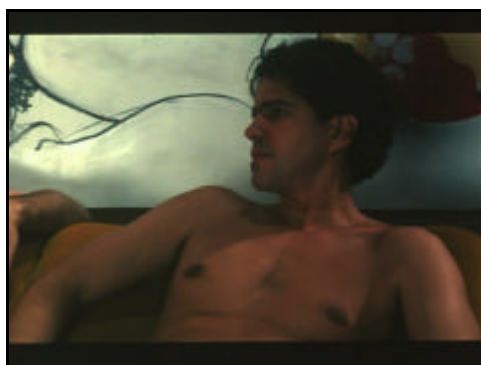


Figura 67 – Diálogo do filme *Sexo e Beethoven*.

Peter: Não, foi verdade, o mundo todo era mais romântico. As pessoas acreditavam mais umas nas outras. Agora, tudo virou um comércio sujo.

E o diálogo continua ora obedecendo a lógica do plano e contra-plano, ora trabalhando com plano aberto como ocorre na Figura 61:

Tigrão: Tu é um grande reacionário, Peter.

Peter: Sou, sempre fui. Agora que eu percebo isso.

Tigrão: As pessoas precisam evoluir muito para perceber o quanto estão atrasadas.

Peter: Cara, eu posso ser reacionário, mas tu bate o recorde em citações bagaceiras.

Tigrão: Eu prefiro citar do que repetir eternamente minhas próprias palavras. Falando nisso, sabe quem é o autor preferido da Ivete?

Peter: Acho que ela tem cara de quem lê Bruna Lombardi.

Tigrão: Quase, Paulo Coelho. Ela disse que às vezes chora nas passagens mais tristes.

Peter: Sério? Eu vou pedir ela em casamento.

Tigrão: Sabe que ia ser bom pra ti. Casar, ter filhos...

O filme termina, e gradativamente desaparecem imagem e som em *fade* e entra, em uma tela preta, um texto explicativo. Uma moldura que visa situar o espectador ou, ainda, ressaltar a intertextualidade presente no curta-metragem. O texto é o seguinte:

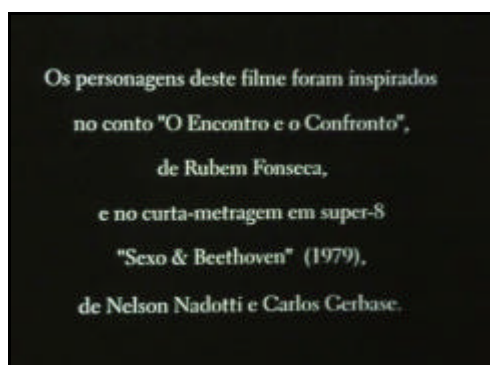


Figura 68 – Moldura final situando o espectador acerca da obra recém vista.

A história que Peter conta a Tigrão no filme *Sexo e Beethoven – o reencontro*, e que um dia foi o curta-metragem *Sexo e Beethoven*, de Gerbase e Nadotti, realmente é inspirado em um conto de Rubem Fonseca. Ambos são atualizados em 1997, através da filmagem dessa nova obra, e novamente atualizados com o lançamento da caixa.

Segundo Bergson (2006a), resgatamos o passado para lidar com o presente, com aquilo que ele chama de devires. Percebo no filme de 1997 de Gerbase três situações de atualização:

- 1) uma atualização interna ao filme, da ordem do diegético. É a situação do roteiro que faz com que os personagens resgatem o seu passado como personagens do filme de 1979. Atualizam seu passado como personagens – quando o mundo era mais ingênuo e as pessoas mais honestas – em contraste com a situação recém vivida por eles;
- 2) percebo a atualização do realizador, ou seja, de Carlos Gerbase, que decide atualizar uma temática explorada por ele e Nadotti em 1979. Por algum motivo Gerbase foi levado a atualizar tal filme em 1997. Pode ter achado necessário retornar à reflexão que tal temática traz. Pode ter achado interessante re-filmar, em qualidade melhor, um curta que muito significou a ele quando da sua primeira filmagem, dando, assim, uma nova chance a *Sexo e Beethoven*. Pode, simplesmente, ter encontrado nessa situação – a filmagem de uma variação do curta de 1979 – uma oportunidade de resgatar, atualizar e re-significar – como o faz o colecionador de Benjamin – trechos do filme em super-8;
- 3) por fim, há uma atualização por parte do espectador que resgata de alguma forma a obra de 1979 na obra de 1997, ou é, a ela, apresentada – por não saber que um dia existiu um curta-metragem em super-8 chamado *Sexo e Beethoven*. Nesse caso, a obra de 1979 é atualizada em pelo menos dois momentos: quando ocorre o lançamento de *Sexo e Beethoven – o reencontro* e quando ocorre o lançamento da caixa da Casa de Cinema com *Sexo e Beethoven – o reencontro* selecionado como parte da coletânea.

É interessante, contudo, pensar acerca da autoria, porque tanto um diretor quanto o outro – Gerbase e Nadotti – bem como Rubem Fonseca, são atualizados sempre que *Sexo e Beethoven – o reencontro* é re-assistido a partir da caixa, a qual, certamente, facilitou a assistência do mesmo uma vez que o disponibilizou, em dvd.

Outro detalhe intertextual – a título de curiosidade – que quase passa despercebido, mesmo numa situação de assistência cronológica e seqüencial, é o ator Marco Antonio Sorio, que em *Sexo e Beethoven* (1997) se apresenta às prostitutas como “Tigrão”. O mesmo ator retorna em *Faustina*, de 2002, como um apresentador de televisão ao estilo Bibó Nunes, numa participação especial nessa obra, sendo que o nome do programa é justamente “Tigrão no 20”. Essa é uma alusão direta também ao Canal 20 da NET, conhecido, no Rio Grande do Sul, por sua programação de baixa qualidade técnica, estética e conteudística.

6.9 Shopping centers – novas gerações, novos cenários

Um homem sério, de 1996, dirigido por Dainara Toffoli e Diego de Godoy¹⁴ é interessante por vários motivos. Primeiro, porque mais uma vez a Casa de Cinema produz uma obra que se aproxima do teatro, a exemplo de *A importância do currículo na carreira artística* (2001), de Ana Luiza Azevedo. Segundo, por se tratar de mais uma obra intertextual e metalingüística, na qual se aborda o cinema brasileiro através de analogias, como a história de Hilário Pestana, um comediante que “queria ser sério”. Terceiro, porque é uma das primeiras obras de relevância, na caixa, que percebemos a nova geração assumindo a direção. Os diretores desse filme, Diego de Godoy e Dainara Toffoli – juntamente com outros realizadores como Márcio Schoenardie e Rodrigo Pesavento –, que nos últimos curtas-metragens da caixa também já vinham aparecendo nos créditos como assistentes de produção ou direção, agora começam a figurar em “letras garrafais”, ou seja, como realizadores.

Numa rápida busca pela internet, através do Google, atestamos que todos eles seguem produzindo. Uns mais, outros menos, uns com mais destaque, outros com menos destaque, uns trabalhando com projetos autorais, outros se dedicando a publicidade e a televisão, mas todos seguem atuando na área audiovisual. Interessante que, ao traçar essa linha de fuga para descobrir alguma informação sobre esses jovens realizadores, percebo que suplantei os limites da caixa da mesma forma que seus nomes também trilharam caminhos além das obras contidas nessa coletânea da Casa de Cinema.

Continuando com as linhas de fuga, Diego de Godoy, que divide a direção de *Um homem sério* com Dainara Toffoli, foi diretor de cena da Zeppelin Filmes – produtora que, durante muitos anos, teve como sócio – e fundador – José Pedro Goulart, colega de Furtado na TVE-RS e na Luz Produções. Não foi difícil descobrir que Godoy tem, no *site* Porta Curtas¹⁵, um curta-metragem que é, na verdade, adaptação do conto *Vera Lúcia*, de Carlos Gerbase. Esse conto encontra-se – junto com *A importância do currículo na carreira artística*, que foi adaptado por Ana Luiza Azevedo para a RBS-TV e, como sabemos, também está presente na caixa – no livro *Contos cinematográficos* (2000), no qual Gerbase apresenta,

¹⁴ Tanto Dainara, como Diego, figuram nos créditos das obras mais recentes da Casa como assistentes de direção e de produção. Aos poucos vão se destacando, como veremos adiante, e realizam *Um homem sério*, que é encontrado no dvd *Outras histórias*.

¹⁵ PORTA Curtas Petrobrás. Disponível em: <<http://www.portacurtas.com.br/buscaficha.asp?Diret=966#>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

em forma literária, alguns roteiros os quais, como ele mesmo diz, “não saíram da gaveta”, ou seja, não viraram filme.

Dainara Toffoli, no *site* IMDb¹⁶ é creditada como diretora de um episódio da série *Antônia* (2007) realizado para a TV Globo. O episódio, com o título *Sábado, às 4*, tem roteiro de Jorge Furtado e seu filho, Pedro Furtado.

Marcio Schoenardie mantém, ainda hoje, uma relação próxima com a Casa de Cinema. Ao procurar pelo nome do diretor na internet, encontramos vários trabalhos à disposição do público no *site* Porta Curtas onde consta a participação, em seus filmes, de várias pessoas ligadas à Casa de Cinema. Além disso, Schoenardie realiza trabalhos freqüentes para a RBS-TV. Recentemente – maio e junho de 2009 –, inclusive, dirigiu quatro episódios da *Família Brasil*¹⁷ e roteirizou outros quatro episódios da série *Fantasia de uma dona de casa*¹⁸, junto com Pedro Furtado, para o Núcleo de Especiais da RBS-TV, com produção da Casa de Cinema.

Já sobre Rodrigo Pesavento as pesquisas na internet permitem saber que é um dos diretores de publicidade mais bem pagos no Brasil. Tornou-se um dos sócios da Zeppelin Filmes e dirige comerciais para Brahma, Citroen C3, entre outros.

Dessa forma, percebe-se que a caixa transcende suas paredes virtuais e atualiza-se rizomaticamente de diversas formas no universo audiovisual gaúcho e brasileiro. É interessante pensar que um diretor de publicidade renomado, como Rodrigo Pesavento, iniciou sua carreira como assistente de produção em alguns curtas-metragens da Casa de Cinema. Quem sabe, futuramente, a caixa da Casa não seja atualizada através de uma coletânea com os trabalhos publicitários da Zeppelin Filmes? Ou uma caixa que reúna os trabalhos realizados na RBS-TV por diversos diretores, entre eles, possivelmente, Marcio Schoenardie?

Realizada tal desterritorialização, vem a reterritorialização mais evidente. Depois da geração super-8 e TVE, depois da geração dos cursos *Introdução ao fazer cinematográfico*, realizados pela Casa e pela UFRGS, temos uma nova geração – experiente já – mas que também foi formada nos rizomas da Casa de Cinema.

Voltemos agora à caixa e ao curta-metragem de Godoy e Toffoli.

¹⁶ IMDb. The Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 31 jan. 2008.

¹⁷ Adaptação das charges da *Família Brasil*, criadas pelo escritor gaúcho Luis Fernando Veríssimo e veiculadas no *Jornal Zero Hora*, de Porto Alegre, aos domingos.

¹⁸ Com direção de Ana Luiza Azevedo, está no seu segundo ano de produção. A série, que é realizada em quatro episódios para ir ao ar nos sábados à tarde, às 12h20min, horário tradicional da grade de programação da RBS-TV/Globo que é preenchido pelas produções do Núcleo de Especiais da TV gaúcha, é inspirado em uma obra que faz parte dessa caixa audiovisual. Também com direção de Ana Luiza, *O bochecha*, que foi ao ar em 2002, também através da RBS-TV, deu origem a essa série intitulada *Fantasia de uma dona de casa*.

Um homem sério, que é produzido pela Casa de Cinema, é uma adaptação do conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis. Construído como um falso documentário sobre a vida e carreira de um comediante chamado propositalmente de Hilário Pestana. O filme se utiliza dos elementos do cinema documental como a locução em *off*, entrevistas e encenação, para contar a história fictícia de um comediante que não queria mais fazer comédias. Num dos caminhos de interpretação, pode-se entender que a obra funciona quase como uma metáfora do Brasil, um país que tenta ser sério mas não consegue. A história do cinema brasileiro é representada, de diversas formas narrativas, a partir da carreira de Pestana. O filme começa com o enterro de Hilário Pestana. A partir do cortejo, ocorre um *flashback* que mostra o personagem encenando a peça *Édipo rei*, de Sófocles. Ao contrário de emocionar as pessoas no teatro, a atuação de Hilário leva os espectadores ao riso. Assim, Hilário é descoberto como um ator talentoso para a comédia e inicia sua carreira no cinema. Inicialmente, pela chanchada. Então, texto, interpretação, textura, decupagem de cena, tudo no curta é construído conforme os elementos da chanchada.



Figura 69 – *Um homem sério* re-visita a chanchada a partir da história de vida de Hilário Pestana.

Na busca por fazer filmes sérios, Pestana cria os “Estúdios Terra de Santa Cruz”. Com isso, o filme constrói uma relação direta com a experiência paulista, nos anos 1950, da constituição dos Estúdios Vera Cruz, que primava pela excelência técnica e conteudística de suas produções, embora, infelizmente, tal experiência tenha naufragado por falta de preparo administrativo ao realizar produções caras sem planejamento de distribuição.

A exemplo dos idealizadores dos Estúdios Vera Cruz, Pestana também perde dinheiro e se obriga a voltar para o cinema de comédia para pagar suas contas. Assim, visitamos o período da pornochanchada com suas piadas de apelo erótico e sexual.



Figura 70 – A pornochanchada vista a partir de *Um homem sério*.

Mas Pestana ainda não desistiu de ser um “homem sério” e, novamente, decide produzir um filme autoral. Dessa vez, nos aproximamos das experimentações dos filmes de arte ou presentes no Cinema Marginal produzido em São Paulo nos anos 1970.



Figura 71 – Cinema de arte.

Assim, todos principais movimentos do cinema nacional, desde a chanchada, são revisitados pelo curta-metragem de Godoy e Toffoli. Com ironia e humor os diretores reconstróem técnica, estética e narrativamente os períodos em questão. Por isso, a chanchada é filmada em preto e branco, utiliza uma decupagem de cena constituída, basicamente, por um plano aberto – teatro filmado – e os diálogos são ligeiramente eróticos, construídos a partir de jargões populares e calcados no duplo sentido de palavras como “banana”, ou frase como “se eu pegar essa rua, vou dar aonde?”.

O mesmo ocorre com os demais períodos, que são representados aqui, sempre, referenciados pelas linguagens audiovisuais praticadas em casa época. Tudo é cuidadosamente construído para que cada visita a determinado momento da história do cinema brasileiro, seja verossímil às técnicas e estéticas cinematográficas inerentes aos períodos sugeridos. Dentro de *Um homem sério*, então, temos vários filmes. Temos, inclusive,

um *making of* sobre o filme dentro do filme. Ou seja, um *making of* que conta a história do primeiro fracasso de Pestana com os “Estúdios Terra de Santa Cruz”.

Além disso, Godoy e Toffoli brincam com o rádio e a televisão, atualizando a linguagem do rádio dos anos 50 e os programas de entrevista e fofocas presentes, ainda hoje, na televisão contemporânea. Aqui, os diretores se utilizam da *persona* Tânia Carvalho, conhecida jornalista e apresentadora da RBS-TV para criar elementos de referencialidade, operando diferentes níveis de leitura de uma mesma mensagem. Tânia Carvalho interpreta, no filme, uma personagem que faz referência ao seu próprio trabalho na TVCOM. Tânia apresenta, na emissora de TV gaúcha, que faz parte do Grupo RBS, um programa semelhante ao da apresentadora Hebe Camargo, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).



Figura 72 – Imagem videográfica: Tânia Carvalho representa seu próprio personagem em *Um homem sério*.

O platô mais interessante desse curta, porém, é uma reflexão, a partir de Eisenstein, sobre o fora-do-filme. Faço, então, uma linha de fuga para explicitar, sucintamente, esse fora-do-filme. Para o teórico russo, o filme montado, aquele que chamamos de “corte final”, ou corte comercial, estaria impregnado pelo filme não montado. Ou seja, o filme que o espectador vê está atravessado pelas inúmeras seqüências que não foram utilizadas para contar a história final e que, por vários motivos de ordem narrativa, não fizeram parte do “corte final”. Essas seqüências estão presentes como virtualidades que cedo ou tarde se atualizarão de alguma forma.

Sobre isso, basta lembrar que uma prática comum do mercado, para aumentar a vida comercial de um filme, é re-lançar o mesmo com o chamado “corte do diretor”. O corte comercial do filme, que foi aos cinemas e fez carreira, muitas vezes tem sobre ele o poder de decisão do produtor, principalmente no padrão norte-americano de produção cinematográfica. Em alguns casos, os diretores têm a permissão dos estúdios de oferecer ao público uma segunda versão do mesmo filme, que é chamada “corte ou versão do diretor”. O que isso

significa? Significa dizer que muitas dessas seqüências não aproveitadas podem, nesse “corte do diretor”, serem re-editadas e passam, assim, a fazer parte do corte final atualizando o fora-do-filme.

No caso de *Um homem sério*, temos outra forma de atualização do fora-do-filme que lembra um pouco o papel do colecionador de Benjamin. Seqüências não aproveitadas pelos diretores nos seus filmes acabam por se tornar arquivos raros que ajudam a contar a história daquela produção, daquele diretor ou até do seu período de produção. Isso se torna relevante em filmes mais antigos que não foram bem preservados ou se perderam no tempo. Nesses casos, quase sempre há um assistente de montagem que guarda, como recordação, uma seqüência do filme não utilizada na montagem, retirando, assim, tal seqüência da sua utilidade inicial para, futuramente, virar item de colecionador. Como vimos em Benjamin, ao fazer isso, o colecionador re-significa o objeto colecionado. A película cinematográfica que contém impressa uma seqüência do filme não aproveitada no “corte final” acaba por se transformar em um objeto que re-interpreta a si mesmo.

Recentemente, para ser preciso, na última edição da série *Histórias extraordinárias*, também produzida pelo Núcleo de Especiais da RBS-TV, o diretor Claudinho Pereira realizou um episódio que tratava de um assassinato ocorrido nos banhados do Taim – hoje reserva ecológica localizada no sul do Rio Grande do Sul – em 1912. O mesmo crime – que vitimara pai, mãe e seis filhos – servira também de inspiração para um dos primeiros filmes reconstituindo casos policiais no Rio Grande do Sul. O filme que veio a se chamar *O crime dos banhados* (1913), foi dirigido por Francisco Santos e produzido pela Guarani Filmes, um grande estúdio localizado na cidade de Pelotas, que fez parte do chamado ciclo de cinema de Pelotas, nos anos 1920. *O crime dos banhados* lotou os cinemas de todo estado mas nenhuma cópia dele foi preservada, apenas um fotograma. Esse único fotograma, que corria o risco de também se perder para sempre, foi atualizado através do curta-metragem de Claudinho Pereira, que contou não somente a história do crime, como também a produção do filme de 1912. O fotograma, agora, “descansa” a salvo na obra de Pereira e pode, inclusive, ser acessado via rede através do *site* da RBS-TV¹⁹.

¹⁹ VÍDEOS Clic RBS. Histórias extraordinárias: *O crime dos banhados*. Disponível em: <<http://mediacenter.clicrbs.com.br/templates/player.aspx?uf=1&contentID=62636&channel=41>>. Acesso em: 12 jul. 2008.

6.9.1 Centro Antigo – Mercado Público de Porto Alegre

Continuidade, Trampolim e Três minutos são outras três obras aqui cartografadas, porém transferidas para os Apêndices dessa dissertação. Mesmo tendo realizado esse movimento de deslocamento de parte do texto para os Apêndices, algumas obras, lá cartografadas, são importantes para a compreensão de outras que permanecem no texto principal. Por exemplo, a questão referente à *persona*, trazida ao texto a partir do curta-metragem de Godoy e Toffoli para falar da participação de Tânia Carvalho como apresentadora que entrevista Hilário Pestana, pode ser aprofundada, nos Apêndices, quando realizo a cartografia de *O amor nos anos 90*, ao falar do jornalista Bira Valdez. Nesse caso, o pensamento acerca do conceito de *persona*, segundo Kilpp (2008), está mais bem desenvolvido nos Apêndices e pode, rizomaticamente, contribuir para o entendimento de *Um homem sério*.

Realizada tal desterritorialização, podemos retornar ao texto principal para pensarmos as molduras a partir do curta-metragem de Jorge Furtado, *O sanduíche*.

Produção da Casa de Cinema de 2000, *O sanduíche* é um retorno de Furtado à temática que mais o seduz. O processo como produto e a desconstrução do próprio processo voltam a ser utilizados como ferramenta para que o diretor brinque – e, para Furtado, brincar sempre significa, também, refletir – com a ficção dentro da ficção. Mais uma vez, Furtado se aproveita de elementos aparentemente irrelevantes – como um sanduíche e um diálogo, repetido várias vezes – para levar o espectador a um interminável questionamento sobre a ficção e a não-ficção no audiovisual. É importante relatar o desenvolvimento do filme para que se possa entender as molduras que, nele, se sobrepõem.

Uma mulher – Ela – bebe um chá, sentada em um sofá, numa sala de uma casa ou de um apartamento. Por trás da personagem, surge um homem – Ele – carregando livros e uma mochila. Na primeira moldura, o cenário de uma sala de estar e um diálogo inicial permite entender que eles formam um casal que está se separando, mas quando ele erra a fala, compreendemos que eles estão ensaiando um texto.

Nova moldura. O enquadramento mostra que ao invés de estarem em um apartamento, estão num teatro, assim pensamos pois há uma plateia, vemos a plateia.



Figura 73 – Ao fundo, a plateia.

Então haveria um público para assistir a um ensaio de uma peça? Ou a peça é sobre um ensaio? É provável que o espectador acredite nessa última possibilidade. Eles, então, retomam o ensaio e falam sobre o final do casamento:

Ele: Eu não acho que acabou.

Ela: Mas acabou, até pode começar outra vez, de outro jeito.

Ele: Seria ótimo.

Ela: Seria.

É o momento do beijo, mas eles não se beijam, não precisam. É só um ensaio. Nova moldura, percebemos que, embora o espectador tenha visto uma plateia, não se trata de um palco de teatro. No teatro não há cozinhas, aqui há. Há cozinha, há uma geladeira, cheia, com ingredientes para um sanduíche. Percebemos que a decupagem de cena muda também. Se antes o diretor priorizou o plano aberto, fixo, e se os planos foram se alternando lentamente, deixando a dúvida se estávamos assistindo a uma peça de teatro ou a um filme, aqui, agora, na cozinha, a linguagem é essencialmente cinematográfica. O plano aberto e fixo dá lugar a um jogo de plano e contra-plano marcado, por planos abertos, planos médio e, inclusive, closes:

Ele: O que mais tem aqui? Peito de peru, mostarda...

Ela: ...rúcula, tomate e o resto eu não digo... um tempero secreto.

O diálogo não é mais intimista como antes, quando estavam ensaiando. Agora, a conversa varia em torno de suas vidas pessoais e tem um ar de sedução. Eles não estão mais interpretando e sim conversando, como dois atores amigos fazem após o ensaio. Aos poucos o clima muda, parece que estão voltando ao texto e à interpretação mais intimista do início do filme.

Ele: Alguém que faz sanduíches bons assim não fica muito tempo sozinha.

Ela: Não é todo mundo que prova do meu sanduíche.

Ele: Espero que seja uma série de muitos – Enquanto se aproxima dela para beijá-la.

Ela: Seria ótimo.

Ele: Seria.

Eles se beijam.



Figura 74 – E alguém grita: corta!

Nova moldura. O plano abre, percebemos que é um estúdio. Há uma equipe, equipamento, luzes, uma câmera de cinema e um diretor. Por outras palavras, presenciamos um *set* de filmagem, conseqüentemente, há aqui um filme dentro de outro filme, que fala sobre dois atores que ensaiam para uma peça de teatro.



Figura 75 – Nova moldura: *set* de filmagem.

Os atores se despedem, agora sim, terminaram as gravações. Eles combinam de trocar um texto, pensando em viabilizar uma peça juntos. Ela o convida para ir ao teatro ver a peça que ela está fazendo, ele diz que sim, se conseguir.

Ele: Se der eu vou, senão te ligo, a gente marca de almoçar junto.

Ela: Seria ótimo.

Ele: É, seria.

Os dois se olham em silêncio. A namorada dele percebe o clima e o chama para ir embora. Ele sai com a namorada, a atriz também vai embora, se despedindo do diretor que

está sentado, no sofá, realizando algumas últimas anotações no roteiro. O sanduíche está sobre uma mesinha de canto. Distraído o diretor pega o sanduíche de cena e morde. Faz cara de nojo, o sanduíche é péssimo, ele cospe o mesmo num papel, embrulha e deixa de lado. Levanta do sofá e também vai embora. Ouvimos outra voz gritando:

Vai Grua!

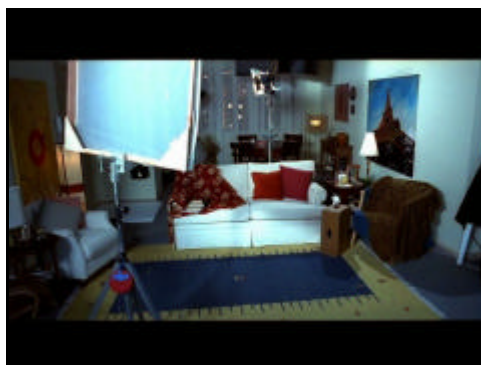


Figura 76 – Início movimento de grua.

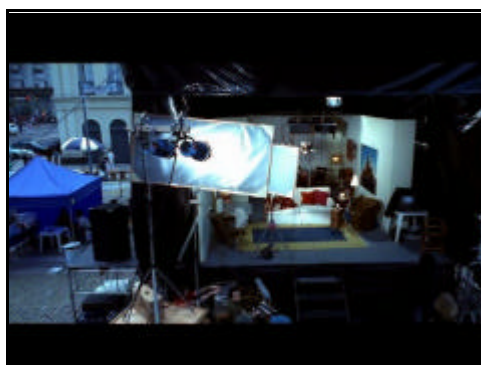


Figura 77 – Movimento vai revelando...

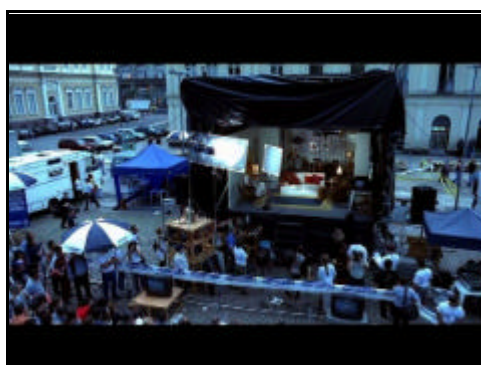


Figura 78 – ...se tratar não de um teatro ou estúdio...



Figura 79 – ...mas sim um caminhão-baú.

O movimento de grua ocorre e a câmera vai revelando todo o cenário que está montado dentro de um caminhão baú, que por sua vez está estacionado em frente ao Mercado Público de Porto Alegre, no centro da capital. Em frente ao caminhão há uma arquibancada com uma plateia assistindo as gravações do curta-metragem.

Enquanto a câmera abre e revela o cenário, ouvimos, em *off*, a opinião da plateia sobre a gravação, embora ainda não saibamos que se trata da plateia. O diretor grita “corta” e apresenta os atores, como se fosse uma peça de teatro. Todos são aplaudidos.

Nova moldura. O ensaio, que virou um curta-metragem sobre um ensaio, que se transformou na gravação de uma cena sobre dois atores os quais ensaiavam uma cena dentro de um filme que ainda está sendo feito vira, agora, uma reportagem que o próprio diretor, Jorge Furtado, faz sobre o processo de filmagem e a plateia, em frente ao caminha baú, é entrevistada:

Jorge Furtado: O que vocês estão achando da filmagem?

Mulher na plateia: Eu gostei, acho que deveria ter isso todo o dia.

Homem na plateia: Seria ótimo.

Mulher na plateia: É, seria.



Figura 80 – Primeiro casal entrevistado.

Outra mulher na plateia: Deveria ter todo o dia, gostei.

Outro homem na plateia: É, deveria, muito bom.

Jorge Furtado: Não, tu tem que falar, seria ótimo, e tu, seria.



Figura 81 – Último casal entrevistado. O diretor dirige a “falsa” entrevista.

A última moldura é apresentada. Jorge Furtado estava dirigindo, também, as entrevistas com a plateia.

Vejo aqui, nesse curta de Furtado, um trabalho que se utiliza de várias molduras sobrepostas para criar essa reflexão acerca da construção audiovisual e do enfrentamento entre a ficção e não-ficção. Nesse processo, o diretor constrói uma ficção sobre a não-ficção. A primeira moldura que vemos, dentro da obra, é a moldura-ficção. Estamos assistindo a um filme que nos diz, até aquele momento, que um casal de aproximadamente trinta anos está se separando. De repente, a moldura-ficção dá lugar a outra moldura-ficção-dentro-da-ficção. É quando o ator erra o texto e a atriz, sentada, o corrige, dizendo que, nesse momento, ele poderia largar a mala no chão, como sinal de que está em dúvida se realmente deveria deixar a casa ou não. Explicitando, dessa forma, a construção da cena conforme o texto interpretado.

Não se trata de intervenções na imagem mas sim de um trabalho de delimitação da imagem, um trabalho de recorte e seleção do campo a ser filmado e o que deve ser evitado para que o espectador seja conduzido ao final do curta-metragem e, conseqüentemente, à reflexão proposta pelo diretor. Kilpp (2003) nos fala sobre isso quando define as possibilidades de molduras que podem existir na relação entre a imagem sintética e a imagem analítica, entre a imagem construída e a imagem consumida.

Assim, graças a essa orquestração de Furtado sobre as molduras, percebemos se tratar de um filme – ficção ainda – que fala sobre dois atores que estão ensaiando um texto. O texto vai se desenvolvendo e parece que agora sim a moldura-ficção-dentro-da-ficção foi desfeita e não haverá mais surpresas. Vamos nos envolvendo com o diálogo, a atuação e a atmosfera

construída pelos atores até percebermos, mais uma vez, que fomos “enganados”. A câmera abre e vemos um caminhão baú. E assim, descobrimos que Jorge Furtado estava no comando de todas essas transformações, inclusive sobre a participação da própria plateia que assiste à filmagem. São vários níveis de significações construídos a partir da sobreposição de molduras que constituem a narrativa. O que pode ou não aparecer em cena é fundamental para que se instalem eficientemente outras molduras.

É um trabalho fascinante de construção de molduras sobre molduras. O processo de significação se configura nos limites das imagens, dos enquadramentos, dos cortes/montagem instaurando uma reflexão sobre o processo de construção da narrativa cinematográfica. A proposta de Furtado – de utilizar o processo como produto para que o espectador se inquiete, conjecture, pondere – chega ao extremo quando ele traz um público para dentro do curta como plateia da gravação de um filme. Ou seja, aqueles que lá estavam, para apreciar e até aprender sobre a construção audiovisual, são inseridos ao curta-metragem e, conseqüentemente, o espectador que, em casa, em frente à sua televisão, se considera seguro.

O espectador, de certa forma, passa a fazer parte da obra audiovisual assistida porque, afinal de contas, essa apenas existe para ele – sendo que, no processo de sobreposição construído por Furtado, este espectador poderia ser parte da próxima moldura. Furtado faz, então, cair a última moldura quando, finalmente, percebemos que ele tem o controle sobre toda a situação, sobre todas as molduras que ele mesmo, como diretor, criou e manipulou ao seu bel prazer.

Vale lembrar que o título, *Sanduíche*, remete à fórmula da própria construção ficcional do curta-metragem. Ou seja, a receita do sanduíche que conta com peito de peru, queijo, mostarda, orégano e um segredo – vinagre balsâmico, azeite de oliva e páprica, se desejarem experimentar em casa... – é a metáfora para a construção audiovisual. Uma metáfora da própria caixa de coletânea que também é construída por molduras. Molduras sobre molduras esperando para que seus colecionadores – e espectadores – as desconstruam uma a uma e, assim, compreendam um pouco melhor o universo audiovisual. A princípio, parece que desconstruir molduras visando a construção de novas é a brincadeira preferida de Jorge Furtado. O diretor é como uma criança que desmonta seus brinquedos para descobrir como os mesmos são fabricados. Resta saber se o espectador percebe tal lógica. De qualquer forma, iniciativas como estas de Furtado e Guel Arraes contribuem para, no mínimo, enriquecer a produção audiovisual brasileira, o que já bom. Mais do que isso? Seria ótimo, não seria?

O *Sanduíche* leva a uma linha de fuga. O processo como produto, a tentativa de desconstrução da construção audiovisual, a busca pelos limites entre ficção e realidade ou,

quem sabe, ficção e sua própria construção, será levada ao extremo, por Furtado e Arraes em outro momento: em *Cena aberta*, exibido pela Globo em 2003. A fórmula é a mesma do curta metragem: molduras e emolduramentos que são desconstruídos ao longo dos episódios.

6.9.2 Último passeio

Como é perceptível ao longo dessa pesquisa, a Casa de Cinema tem uma relação próxima com o Núcleo de Especiais da RBS-TV e do Núcleo Guel Arraes da Rede Globo de Televisão. Dessa forma, a Casa de Cinema produz para as duas empresas que são, também, parceiras no setor de comunicações. Na caixa, tal relação está explicitada através de várias obras que foram realizadas exclusivamente para a TV. Sabemos, entretanto, que há mais obras desse tipo além daquelas que estão contidas na caixa, mas as obras que, nela, foram inseridas, são as que a Casa obteve os direitos de comercialização.

Uma vez cartografadas, essas obras, a exemplo do que já ocorreu anteriormente, foram transferidas para os Apêndices dessa dissertação visando, dessa forma, concisão no texto e foco nas produções que mais se destacaram a partir da cartografia produzida.

Assim, as duas últimas obras, em ordem cronológica, presentes na caixa são dois curtas-metragens de autoria de Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado respectivamente. Tanto *Dona Cristina perdeu a memória* (2002), como *Oscar Boz* (2004) exploram, direta e indiretamente, a temática da memória.

Sensível como as demais obras da diretora, *Dona Cristina* relata o embate de gerações a partir do contado entre uma velha senhora – Dona Cristina – e um menino – Antônio – que, ao se conhecerem e construírem paulatinamente uma amizade, nos trazem elementos para refletirmos sobre a memória. No curta-metragem a diretora traz diversas metáforas para refletir sobre o tempo, entre elas um relógio, relíquias e o ato de construir e desmontar uma cerca de madeira.

É interessante, porém, que em suas brincadeiras, o menino constrói um circuito com obstáculos, desenhado com pedras, para percorrer com seu triciclo. A dificuldade encontrada por Antônio é transpor uma valeta utilizando, para isso, uma pequena ponte feita de tábuas. Repetidas vezes o menino não consegue vencer o obstáculo, quebrando as frágeis madeiras que dão sustentação ao seu empreendimento. Antônio apenas obtém sucesso quando Dona Cristina empresta para ele uma tábua retirada de sua cerca. Dessa forma, ele finalmente

consegue “construir” uma ponte sólida o suficiente, que resista ao seu peso. Porém, tão importante quanto a tábua cedida por Dona Cristina, é o fato dela ter dado a Antônio todas as suas relíquias para que ele as guarde a fim de preservar a sua memória. O menino, então, as conserva em uma velha caixa de lata que amarra sobre sua bicicleta. É nesse momento, amparado pela tábua e pela memória de Dona Cristina, que o jovem Antônio vence o obstáculo, transpõe a ponte e, assim, completa o seu circuito.



Figura 82 – “Memória material”, as relíquias de Dona Cristina.

É nesse momento, também, que nós, espectadores, pela primeira vez, percebemos que o circuito desenhado pelo menino é um círculo. Esse pode ser relacionado com a simbologia da figura geométrica que aparece frequentemente na história da humanidade assumindo diversos significados, entre os quais a totalidade e o eterno retorno, atualização da memória. Metaforicamente, a cena pode ser associada à bola de neve bergsoniana, que acumula conhecimento através da permanente atualização da memória.



Figura 83 – O circuito de Antônio.

A universalidade de tal temática é tamanha que não há como tratá-la sem se aproximar da atualização. A memória, aliás, não está presente apenas nesse curta-metragem de Ana Luiza *Barbosa*, de Ana e Furtado, trata da memória coletiva de todo um país; *A matadeira*,

de Furtado, tenta desconstruir a memória de um povo acerca de um personagem e fato histórico. Há, inclusive, como já vimos, um curta-metragem na caixa, realizado por Roberto Henkin, com roteiro dele e de Furtado, que se chama *Memória. Oscar Boz*, de Furtado, também transita pela mesma temática, nesse caso, especificamente sobre a memória do cinema.

A relevância da memória se destaca nas abordagens de diversas obras presentes na caixa da Casa de Cinema. Um dos motivos pode ser encontrado em Bergson (2006a), que diz que a memória está presente na nossa vida e serve, justamente, para fazer com que a vida flua em permanente aprendizado. Acredito, inclusive, que a arte cinematográfica é uma arte propícia para levantar e discutir a tal temática. Como já vimos na própria caixa, uma passagem de um texto escrito para o *Le Monde* visualizava no cinema a potencialidade de mantenedor da memória. Se pensarmos essa arte que, desde sempre, serviu e se serviu da – e para – memória como atributo quase inerente a sua condição existencial, hoje em dia, em um momento de transformações e questionamentos sobre o futuro do cinema e da televisão, tal relação torna-se, não apenas mais forte, mas carente de um aprofundamento reflexivo.

Mais do que argumento para uma obra audiovisual, a memória é a própria caixa que atualiza, através de suas obras – estejam elas tratando da memória ou não – a memória audiovisual de toda uma geração, provavelmente de toda a história audiovisual. Assim como o circuito do personagem Antônio, que nunca se encerra, a vida segue sua permanente atualização da memória coletiva por diversas formas, entre elas a atualização da memória no audiovisual.

Para encerrar essa cartografia, *Oscar Boz* (2004), de Furtado, cronologicamente é a última obra de curta-metragem oferecida ao público na caixa da Casa de Cinema. É um documentário que resgata a história audiovisual do senhor Boz. Na verdade, não ficamos sabendo com precisão quem seria esse homem, pois o mais importante não é saber quem ele foi, mas o que ele fez. Oscar Boz foi um apaixonado pelo cinema e, como tal, decidiu filmar situações cotidianas e familiares com uma câmera super-8. Não contente apenas em registrar acontecimentos ocorridos por volta de 1950 e 1960 no interior do Rio Grande do Sul, Boz explorou também as potencialidades do cinema através de trucagens que remetem ao próprio nascimento da linguagem cinematográfica, quando Meliès e outros tantos “curiosos” realizavam tais experimentações com a câmera cinematográfica.

Furtado, não contente em registrar as experiências de Boz, faz com que ele interaja com as possibilidades técnicas empregadas à construção cinematográfica hoje. Dessa forma, Furtado e seu montador, Alfredo Barros, realizam intervenções nas imagens captadas por

Oscar Boz. O que parece uma brincadeira, na verdade se traduz como um potente choque dialético entre o arcaico e o novo, conforme imaginava Benjamin, pois atualiza os primórdios do cinema e o força a dialogar com presente.



Figura 84 – Passado e presente audiovisual sob o olhar “sorridente” de Oscar Boz.

Mas não sejamos ingênuos, nos dizem, nas entrelinhas do curta-metragem, Furtado e Oscar Boz. Sabemos o quão fácil é editar e manipular imagens pós-produzidas, inclusive inserir áudios, construir efeitos especiais de som e imagem, acelerar movimentos ou corrigir cor e aplicar novas texturas. Enfim, hoje, digitalmente, quase tudo é possível quando falamos em audiovisual.

Sabidamente, essa enorme possibilidade de manipulação da imagem ainda não existia no nos anos 1950/60, quando Boz comprou sua câmera de filmar. Entretanto e, inclusive, ainda mais interessante, é a presença de espírito desse amante do cinema que, sozinho, numa pequena cidade do Rio Grande do Sul, pesquisou e descobriu alternativas para gerar pequenos efeitos narrativos nas suas filmagens.

O documentário de Jorge Furtado fala sobre isso e destaca algumas dessas aventuras cinematográficas de Oscar Boz. Entre elas, trago aqui para o texto uma experiência realizada por Boz acerca do plano e contra-plano.

Em um determinado momento, vemos imagens em preto e branco de uma exibição de alguns equilibristas no centro de Caxias do Sul. A população da então pequena cidade serrana está impressionada com o espetáculo. Boz, igualmente maravilhado, filma a apresentação mas, com apenas uma câmera, postado no alto de um edifício em construção, não consegue descer a tempo para registrar a plateia. A solução pensada por Boz para criar cinematograficamente o suspense desejado, já após a apresentação, foi pedir para que os filhos, em casa, olhassem para cima e aplaudissem. O resultado está ilustrado abaixo através dos fotogramas retirados da obra de Jorge Furtado.



Figura 85 – Do alto de um prédio, Boz filma dos equilibristas...



Figura 86 – ...e a multidão lá embaixo.

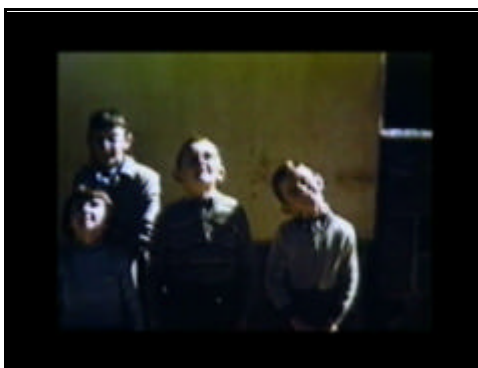


Figura 87 – Em casa, posteriormente, realiza as filmagens dos planos fechados da “multidão” utilizando como figurantes seus próprios filhos.

Assim, uma das mais importantes trucagens do cinema, o plano e contra-plano, utilizados na construção espacial e narrativa de uma obra audiovisual é aqui evidenciado, nesse documentário, através da inteligência emocional desse homem que, longe de ser um técnico ou realizador cinematográfico, apenas o amava, como amava a própria família.

A título de curiosidade, gostaria de registrar nessa pesquisa que o neto de Oscar Boz, vim a descobrir isso recentemente é, hoje, diretor de fotografia em Porto Alegre.

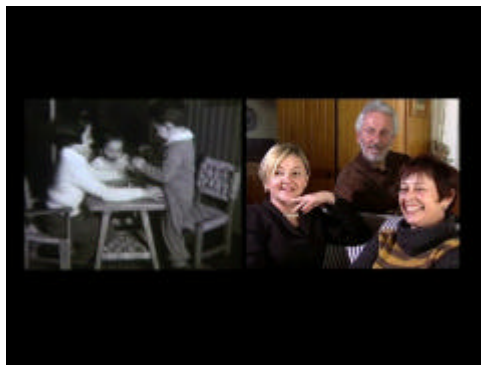


Figura 88 – Passado e presente: os filhos de Oscar Boz.



Figura 89 – Oscar Boz e as imagens de uma Caxias do Sul que não existe mais.

Nessa perspectiva, a memória audiovisual contida nessa caixa permite associações, aproximações, bem como aprofundamentos acerca da história e dos personagens do desenvolvimento do audiovisual brasileiro. É importante perceber que o passeio pela caixa permitiu passearmos pelas virtualidades do cinema e da televisão. Através das atualizações propiciadas por Furtado, Gerbase, Ana Luiza Azevedo e todos os demais diretores presentes na caixa, foi possível realizar o caminho inverso e compreender melhor o próprio audiovisual.

7 O CAMINHO DE VOLTA

Conclusões

Até o momento, o estudo realizado – conforme os caminhos teórico-metodológicos aqui apontados – me permitiu algumas constatações. Entre as principais está a importância da auto-referencialidade, da metalinguagem e da intertextualidade na obra de quase todos os realizadores que se encontram reunidos nessa caixa.

Percebe-se, num amplo estudo de aproximação e reflexão sobre as obras contidas na caixa, que tais elementos (auto-referencialidade, metalinguagem e intertextualidade) são inerentes e praticamente presentes em todas as obras audiovisuais aqui estudadas. Inclusive, em obras contidas no dvd *Outras histórias*, que mesmo não sendo de autoria exclusiva de um dos três principais diretores da Casa, apresentam, também, a preocupação em aproximar formatos, trabalhar a desconstrução das estruturas narrativas e técnicas e operar possibilidades híbridas entre linguagens, técnicas e formatos.

Acredito que esses três primeiros elementos percebidos ao longo da cartografia da caixa sejam as respostas para os meus principais problemas de pesquisa.

Ficou claro, a mim, que a Casa de Cinema contida na caixa de coletânea aqui estudada é reflexo de um contexto sócio-histórico-cultural no qual seus principais personagens estavam inseridos. E esses três elementos, que caminham juntos na obra dos diretores da Casa, são características presentes na obra de um outro movimento, que antecede a Casa e a eles influencia. A Nouvelle Vague surgiu, na França, a partir da necessidade que alguns críticos de cinema sentiram em realizar seus próprios filmes. Assim, pessoas que estudavam o cinema passaram a realizar filmes.

Conseqüência disso foi o fato de que diretores como Godard, Truffaut e Resnais imprimiram em seus filmes histórias quase auto-biográficas, recheadas de auto-referencialidades, que citavam o universo cinematográfico contemporâneo a eles, visando, em alguns casos, a desconstrução dos processos.

O mesmo ocorre com a Casa de Cinema. Seus diretores – e aqui cito principalmente Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil – além de serem realizadores, são, também, estudiosos e, em alguns casos, críticos de cinema. A própria turma do super-8, segundo Luiz Carlos Merten (2002), deve muito a iniciativa de Nelson Nadotti em criar o cine-club

Humberto Mauro, que durou pouco mais de um ano mas configurou-se como base para muitos futuros realizadores daquele período.

Soma-se a isso o movimento do vídeo que se proliferava em nível nacional a partir das experiências, principalmente, da Olhar Eletrônico, de Fernando Meirelles e Marcelo Tas e a aproximação dessa geração da própria tecnologia do vídeo. Tudo isso foi definindo, aos poucos, uma linha estética a qual a Casa, naturalmente, se filiou. A possibilidade de utilizar a estrutura da TVE-RS como uma espécie de laboratório, para parte desses jovens, também viabilizou suas experimentações e, ao se aproximar a turma do super-8 da turma da TVE-RS, chegamos ao misto audiovisual praticado por esses profissionais nos seus primeiros anos de produção, reunidos, finalmente, em uma coletânea que aqui foi estudada.

Auto-referencialidade, intertextualidade e metalinguagem são os principais elementos mapeados nessa cartografia da caixa, e tal constatação, associada também a outras aproximações, me leva a entender duas coisas: 1) essa busca descrita acima é característica não de um ou dois realizadores, mas sim de uma geração; 2) isso ajuda a formular a hipótese de que a Casa de Cinema, nos moldes anteriores à constituição atual, quando abrigava sob o teto da casa alugada no Bairro Petrópolis, na capital gaúcha, uma turma de doze sócios, traz indícios de um movimento cultural. Vejamos isso a partir dos três principais diretores da Casa.

Jorge Furtado é, claramente, o diretor que mais buscou – através das obras que pude cartografar – refletir sobre as estratégias de construção da obra audiovisual. Ao longo da sua filmografia é facilmente reconhecível o aprofundamento desse desejo de questionar o fazer cinema. Inclusive, ao aproximar as obras presentes na caixa, percebe-se que Furtado é o diretor que mais tem um estilo definido e marcado. Isso fica evidente não somente por meio das obras contidas em seu dvd, como também em obras que estão em todos os outros dvds da caixa e que contam com sua colaboração, seja como roteirista ou como co-diretor. Seu estilo é tão marcante que, àqueles que o conhecem, fica fácil reconhecê-lo, inclusive, em ambientes estranhos à Casa de Cinema.

Carlos Gerbase é emocional. Percebemos em sua obra uma necessidade em denunciar, criticar e discutir questões que lhe causam desconforto como a falsa moral, os costumes, a politicagem, e, principalmente, o sexo. A reflexão sobre a produção audiovisual, que a Furtado é tão cara, em Gerbase é mais perceptível quando o diretor se aproxima dos seus colegas, como em *O comprador de fazendas*, que roteiriza junto com Furtado, *A importância do currículo na carreira artística*, originalmente um conto seu adaptado por Glênio Póvoas, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil, e *Anchietanos* que, novamente, co-roteiriza com

Furtado e Giba. Por outras palavras, percebo, em Gerbase, que trabalhar a metalinguagem é um interesse que foi, aos poucos, crescendo, acompanhando sua trajetória como pesquisador acadêmico. Tal constatação é reforçada se avançarmos para além das paredes da caixa e buscarmos referência no seu longa-metragem *Sal de prata*, já citado aqui. O Gerbase músico, punk, baterista e vocalista d’*Os Replicantes* é facilmente reconhecível em suas obras audiovisuais, assim como o seu gosto pela literatura. Esta sim, desde o início da carreira citada, de diversas formas através de seus personagens. Outra percepção em Gerbase é que o mesmo parece ser o diretor mais auto-biográfico da caixa. Isso é notado em seus contos adaptados por outros diretores, na caixa, e em suas próprias obras, uma particularidade, inclusive, possivelmente herdada dos tempos de *Deu pra ti anos 70*.

Ana Luiza Azevedo, por sua vez, demonstra sensibilidade para abordar temáticas relacionadas com o universo feminino. Porém, ela também trabalha com recursos intertextuais, auto-referenciais, auto-biográficos e metalingüísticos. Acredito que seja possível identificar relativa influência do trabalho de Furtado em sua obra. Isso se justifica porque a amizade e parceria com o diretor data dos tempos da TVE-RS. A discussão acerca da memória, temática cara à diretora de *Dona Cristina perdeu a memória*, demonstra ser uma preocupação constante presente nas obras encontradas na caixa. Aliás, como já havia identificado anteriormente, a memória faz parte das principais reflexões que a Casa levanta através de suas obras audiovisuais.

Ao aproximar os diretores da Casa de Cinema, inclusive aqueles presentes no dvd *Outras histórias*, fica evidente que essa produtora, antes de sua constituição atual, como empresa, foi além de uma simples cooperativa que visava produzir novos filmes e distribuir outros já realizados. A Casa de Cinema constituiu, sim, um movimento cinematográfico que durou, pelo menos, de 1987 a 1992/93. Esse movimento, que fez parte de um movimento jovem-urbano maior, é reflexo das experiências cinematográficas iniciadas por volta de 1978 com a turma de Nelson Nadotti e o cine-clubes Humberto Mauro.

Nessa perspectiva, a Casa não foi apenas uma empresa, e estava certo Giba Assis Brasil quando disse, em reunião, que se a iniciativa de criação da Casa de Cinema durasse, pelo menos, dois anos, teriam feito a coisa mais importante de suas vidas.

Assim, a Casa pode ser entendida como um movimento, salvo as devidas proporções, que se assemelha, em parte, com a Nouvelle Vague. Um movimento imerso em um contexto histórico que igualmente gerou um movimento sócio-político e cultural, que podemos chamar – na falta de termos mais apropriados – de *Diretas já*. Afirmo isso não pela participação de seus integrantes na campanha das diretas, mas por terem feito parte do mesmo período que

“libertou” a juventude das amarras da ditadura e, com isso, detonou iniciativas culturais da juventude brasileira, que gerou, entre outros, o movimento das experimentações videográficas e do rock de garagem. Esse movimento deve ser entendido também no contexto de uma evolução tecnológica que proporcionou aos membros da Casa de Cinema a testagem de formatos, de hibridizações entre vídeo e cinema, de experiências metalingüísticas, de experiências audiovisuais coletivas e auto-biográficas que se realizaram a partir de um grupo conciso de técnicos e artistas que, por eles, é chamado de “turma”.

A Casa está inserida, em nível regional, nos reflexos desses movimentos nacionais e globais, que se intensificaram internacionalmente a partir do final dos anos 1960 e que ecoaram nas ruas do Bairro Bom Fim, na cidade de Porto Alegre. Um movimento periférico que nem por isso deixa de ser global, e que representa, segundo Juremir Machado da Silva (1991), a porta de entrada da pós-modernidade em Porto Alegre, e conseqüentemente, no Rio Grande do Sul. Assim, pode-se entender a Casa como um movimento dentro de outros movimentos, que se processou ao longo dos anos, os quais, também, marcaram a re-democratização no Brasil.

Contudo, mais do que isso, a Casa é um movimento, uma vez que produziu uma seqüência filmográfica identificada com certos elementos, como os já apontados no início dessa seção, os quais, por sua vez, não são tentativas isoladas de produção audiovisual, mas estão, sim, presentes em várias obras, de diferentes realizadores, constituindo-se como uma trajetória cheia de multiplicidades, mas que, ao mesmo tempo, traz marcas bem características e deixa inúmeros rastros disso na obras realizadas.

A Casa é um movimento, pois gerou herdeiros, alguns explicitados nessa pesquisa, os quais, hoje, constituem uma espécie de mercado audiovisual que é denominado regionalmente como “cinema gaúcho”, ou, ainda, que é bastante apoiado pelo Núcleo de Especiais da RBS-TV – onde, inclusive, encontramos, em postos de diretoria, remanescentes desse período de desenvolvimento da Casa de Cinema.

Por fim, a Casa foi um movimento e não apenas uma iniciativa pessoal de um pequeno grupo de jovens afoitos por produzir cinema. A Casa se preocupou – como forma de sobreviver, inclusive – em qualificar as novas gerações que estavam surgindo no cenário gaúcho do cinema e em qualificar o mercado gaúcho a partir das produções nacionais para a TV Globo, que trouxeram – e continuam trazendo – para serem realizadas aqui no Rio Grande do Sul. A Casa foi um movimento, pois agregou em torno de si um grupo de realizadores que transitaram por diversas instâncias da produção audiovisual brasileira buscando, dessa forma, viabilizar os diversos projetos das turmas da TVE-RS e do Super 8.

A Casa se qualifica como um movimento do cinema gaúcho, pelo fato de sua história e suas obras, durante o período citado, se configurarem como marcantes para a produção cultural gaúcha e brasileira. Felizmente, para aqueles que seguiram com a Casa de Cinema, o movimento não se limitou ao período, mas sim se espalhou como empresa jurídica e como produtora audiovisual para além de Porto Alegre e para além do próprio cinema.

De fato, a caixa permite um aprofundamento acerca do audiovisual atualizado por aqueles que se encontram na coletânea. Graças à reunião dessas obras e à possibilidade de cartografá-las nesse estudo, a Casa de Cinema foi desmembrada, desencantada, despida, virada de ponta cabeça. Isso ocorreu, justamente, através do confronto que a lógica da caixa nos permite realizar: aproximar as técnicas de cada diretor ou aquelas presentes em cada obra; cruzar as datas de produção e os nomes dos diretores, do elenco, dos roteiristas e as informações contidos no *roll* final de cada filme. Tudo isso se justifica como um importante recurso de reconhecimento não apenas das atualizações do audiovisual, mas também das memórias, em diversos níveis ali presentes e atualizáveis.

Aqui, enfim, justifico a importância da lógica do colecionador de Benjamin e das caixas de coletâneas audiovisuais. Pois pude, a partir da caixa da Casa de Cinema, chegar a tal nível de aprofundamento sobre a produtora gaúcha, o que me leva a deduzir que o mesmo seria possível se transferisse o exercício de assistência da caixa da Casa para outras tantas caixas audiovisuais que se mostram a nossa disposição em locadoras, lojas e *sites*.

As caixas de coletânea são, inclusive, uma bela metáfora não somente do processo de pesquisa, mas das metodologias que buscam embasamento na cartografia. Isso porque as caixas, assim como a cartografia, também se revelam a partir do desconhecido. Perder-se na caixa da Casa de Cinema foi a melhor forma para descobri-la e desvendá-la, identificando, assim, através da cartografia, as imagens que reluzem, as estrelas que mais se destacam, os platôs. Assim como se dá num rizoma, adentramos a caixa de diversas formas, e por diversas entradas, busquei territorializá-la através do aprofundamento teórico-metodológico, mas desterritorializá-la em busca das linhas de fuga, em busca nas relações extra-caixa.

Isso permitiu aproximações com o movimento do vídeo que ocorreu nos anos 1980, no centro do país, com a Nouvelle Vague e o Cinema Verdade, ocorrido na França, duas décadas antes e com o cinema clássico e a televisão comercial. Movimentos que, conseqüentemente, levaram a pensar a experiência da Casa – mas principalmente de Furtado – na sua relação com o Núcleo Guel Arraes. Percebida a obra da Casa, a partir da caixa, e, uma vez reconhecida a obra do Núcleo de Guel Arraes na Globo, tem-se a certeza de que tal aproximação seria mesmo inevitável. A comunicação entre as obras de Furtado, entre o que

ele e Ana Luiza já praticavam na TVE-RS através do programa *Quizumba* – embora tal experiência esteja apenas no nível do relato informal – deflagra uma sintonia (em termos técnicos, estéticos e culturais) com os anseios de Guel Arraes – constatação que também se encontra na obra de Figueirôa e Fechine (2008), a qual justifica tal aproximação Porto Alegre-Recife que se dá, justamente, no meio do caminho, no Rio de Janeiro, na TV Globo.

Jorge Furtado, aliás, é o diretor da caixa que mais se renova. Ironicamente – mas também sabiamente – Furtado faz isso preservando suas marcas e seu estilo. É bem verdade que sua obra já era conhecida de antemão, mas aprofundar o “universo de Jorge” revelou especificidades e sutilezas que fazem dele não apenas um diretor, mas um pensador audiovisual. É o diretor que mais chamou a atenção ao longo da cartografia e, conseqüentemente, suas obras na caixa são aquelas que mais permitem aprofundarmos a reflexão audiovisual.

Quanto à metodologia, percebi que o estudo da caixa se mostrou um processo de idas e vindas que é melhor realizado quando se busca uma atitude um tanto caótica. Esse caos permitiu uma organização refletida num texto “quase-cronológico”, porque foi por essa via que se revelaram os platôs mais significativos da Casa – e não pela via de seus diretores. A estruturação do texto do relatório de pesquisa como um todo, a partir do contato desordenado com a caixa, se mostrou viável quando organizado como um roteiro. Um roteiro que fornece as informações de forma gradativa, apenas as suficientes para se ir adiante na compreensão da parte seguinte da análise. Um roteiro escrito conforme o fluxo de pensamento, entre idas e vindas, entre passeios internos e externos à caixa. Por fim, um roteiro que também procura respeitar o leitor, buscando uma organização do pensamento de tal forma que seja apreensível. Realmente, estudar a caixa da forma como a cartografia nos convida a fazer foi como passear pelas ruas de uma cidade desconhecida.

Curiosamente, ao final do processo de pesquisa, realizei uma viagem ao Recife. No centro antigo – Recife Antiga – da cidade pernambucana, pela primeira vez por mim visitado, busquei praticar o pensamento cartográfico, pensando na minha pesquisa, pensando em Benjamin, pensando no rizoma e pensando que Porto Alegre tem relações muito próximas com a capital de Pernambuco. Perdido em Recife, me achei, por muitas vezes, em outros lugares. Acredito que a metáfora benjaminiana que diz que se perder numa cidade é a melhor forma de descobri-la, seja sim aplicável à lógica da pesquisa rizomática. Comigo foi assim. Embora afetado pela obra da Casa de Cinema desde jovem, tentei fechar os olhos e me jogar para dentro da caixa como fiz ao visitar o Recife, ou seja, abrir mão de mapas e informações específicas, buscando me guiar, basicamente, através do tato e do instinto.

Na caixa, busquei identificar seus rizomas, suas linhas de fuga, seu platô, conforme Deleuze e Guattari (1995) propõem. Não sei até onde isso foi possível, mas certamente, a mim, um realizador audiovisual, o processo de pesquisa representou mais que o estudo do objeto propriamente dito. A mim, todo conceito era novo, todo procedimento era estranho, todo processo era uma descoberta. E foi essa meta-pesquisa, justamente, o que se mostrou interessante a mim e, espero, seja perceptível nesse texto. O processo de pesquisa se apresentou como uma verdadeira janela para o mundo – novamente, perdoem-me pela analogia – um mundo que se mostrou maior que o cinema em si, que se aproximou da televisão, do vídeo, e nela descobriu o audiovisual como um todo. Percebo isso na caixa, vejo e ouço tudo isso impresso nas obras contidas da coletânea. A importância do processo, a aproximação entre o cinema e a televisão, as atualizações do audiovisual, a metáfora da pesquisa, a metáfora da descoberta, um pouco da memória, tudo isso, espero que esteja presente nessa dissertação. Assim como ocorre no audiovisual de Furtado, essa pesquisa e esse estudo da caixa se mostraram uma desconstrução: das obras, da Casa de Cinema, do audiovisual e, principalmente, do pesquisador.

Embora eu tenha percebido na caixa os devires televisivos presentes na obra cinematográfica da Casa de Cinema, pelo estudo da coletânea não posso afirmar que a Casa de Cinema seja, na verdade, uma Casa de Televisão. Até poderia chegar a isso se minha pesquisa suplantasse a caixa e fosse sobre a Casa de Cinema como produtora audiovisual, afinal, é reconhecida a atuação da Casa em projetos ligados à televisão e, também, ao cinema digital. Mas, ao estudar a caixa da Casa de Cinema, e através da análise que esse objeto me permitiu realizar, posso afirmar que a Casa de Cinema de fato se reconhece – novamente, a partir da caixa – no âmbito cinematográfico. É no cinema e para o cinema que as principais obras contidas na caixa se configuram, embora isso tudo apenas sirva para justificar que a Casa de Cinema sempre buscou ir além do cinema, num constante tensionamento das fronteiras da produção audiovisual. Isso justificaria os devires que estão e são facilmente associados à produção televisiva que hoje é creditada à Casa de Cinema. Mas, na caixa, o que há de melhor, é, justamente, o cinema em toda a sua linguagem, sua textura, sua lógica de produção e, sobretudo, as rupturas com o próprio cinema.

A mim parece que toda a memória que se atualiza na caixa transmuta-se em meta-memórias, que nascem das inter-relações, da intertextualidade e dos novos significantes de memória que se constituem a partir da caixa. Memórias que geram novas memórias e, com isso, re-significam tais atualizações. Apesar de mostrar-se como um elemento relevante de pesquisa, aos poucos, a memória foi perdendo espaço para inúmeras outras questões, e por

esse motivo não me detenho aqui. Mesmo assim, considero importante destacar a importância da memória na construção audiovisual da Casa de Cinema. É por isso que a caixa transcende a ela mesma de diversas formas e, lá adiante, segue atualizando o audiovisual. Para perceber isso, é preciso que o leitor, como passageiro, acompanhe os movimentos propostos nessa dissertação, ou seja, siga penetrando no universo da caixa da Casa de Cinema através deste texto, atualizando as memórias audiovisuais daquela geração e descortinando as molduras técnicas e estéticas desse *sanduíche*. Afinal, de alguma forma, *esta é a sua vida*.

8 CARTAS E MAPAS

Referências

ACERVO Digital Veja. Disponível em: <<http://www.veja.com.br/acervodigital>>. Acesso em: 1 maio 2008.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme – a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ARROS, V. T. O.; BARAÚNA, A.; MAGER, G. B.; GARGIONI, I.; KRÜCKEN-PEREIRA, L.; ALENCAR, M. C. B.; MARTINS, Rosane Fonseca de Freitas. Percepção visual de embalagens de biscoito – um estudo de caso. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, V, 2002, Brasília. *Anais do P&D Design*. Brasília: AEnD-BR/Estudos em Design, 2002.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. 2007. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brazil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007a.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

CASA de Cinema de Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/>>. Acesso em: 11 maio 2009.

CARRILO, Lislei do Carmo Tavares. *A cultura regional no cinema do Rio Grande do Sul – filmografia de 1981 a 2001*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2006.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

CONTE, Júlio. *Bailei na curva*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro Cinema. 2006. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. *Comunicação audiovisual – gênero e formatos*. Porto Alegre: Meridional Ltda., 2007.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.

FECHINE, Yvana. Grupo ou Núcleo? Guel Arraes como referência. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO – NP COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL, 8, 29 agosto a 2 setembro 2007, Santos. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 2007.

_____. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brazil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007a.

_____. *Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil*. 2008. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. *Guel Arraes. Um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. *Guel Arraes. Um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: CEPE, 2008.

FISCHER, Martina Eva. O cartógrafo e sua bagagem. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins (Orgs.). *Perspectivas metodológicas em comunicação* – desafios na prática investigativa. João Pessoa: UFPB, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume, 2002.

FONSECA, Tânia Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes. *Cartografia e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

GERBASE, Carlos. *Contos cinematográficos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

IMDb. The Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 31 jan. 2008.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KILPP, Suzana. *Ethicalidades televisivas – sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. “Panoramas especulares”. *Unirevista*, v. 1, n. 3, jul. 2006. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Kilpp.PDF>. Acesso em: 30 nov. 2007.

_____. Novas figuras do tempo na televisão. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 34, dez 2007.

_____. *Audiovisualidades do voyeurismo televisivo – apontamentos sobre televisão*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

KIRST, P. G.; GIACOMEL, A. E.; RIBEIRO, C. J. S.; COSTA, L. A.; ANDREOLI, G. S. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, T. M.; KIRST P. G. (Orgs.). *Cartografia e devires – a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

LABAKI, Amir. Ilha das Flores eleito o mais importante curta brasileiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 2002. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-not%C3%ADcias/ilha-das-flores-eleito-o-mais-importante-curta-brasileiro/>>. Acesso em: 8 maio 2008.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papius, 1997.

_____. *A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. (Org.). *Made in Brazil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007a.

_____. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007b.

MACHADO DA SILVA, Juremir. *A miséria do cotidiano – energias utópicas em um espaço urbano moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins (Orgs.). *Perspectivas metodológicas em comunicação – desafios na prática investigativa*. João Pessoa: UFPB, 2008.

ROSÁRIO, Nísia Martins do . Mito e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani A.; ROSÁRIO, Nísia Martins. (Org.). *Perspectivas metodológica em comunicação: desafios na prática investigativa*. 1 ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008, v. , p. 195-220.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O escavador de silêncio*. São Paulo: Paulus, 2004.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 21 abr. 2008.

MERTEN, Luiz Carlos. *A aventura do cinema gaúcho*. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MULLER, Mariana. *Voyeurismo no cinema – a questão do espectador e do personagem em Janela indiscreta*. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.

NOSTALGIA.BR. Disponível em: <<http://www.nostalgiabr.com/historia/sonoro.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

PARENTE, André. *O virtual e o hipertexto*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PORTA Curtas Petrobrás. Disponível em: <<http://www.portacurtas.com.br/buscaficha.asp?Diret=966#>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema – pós-estruturalismo e filosofia analítica*. v. I. São Paulo: SENAC, 2005.

REZENDE, Augusto. Cinema e televisão – heterotopias e heterocronias. In: Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Org.). *Estudos de Cinema II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.

ROSSINI, Mirian de Souza. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. *Comunicação audiovisual – gênero e formatos*. Porto Alegre: Meridional Ltda., 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

VÍDEOS Clic RBS. Histórias extraordinárias: *O crime dos banhados*. Disponível em: <<http://mediacenter.clicrbs.com.br/templates/player.aspx?uf=1&contentID=62636&channel=41>>. Acesso em: 12 jul. 2008.

YOUTUBE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/>>. Acesso em: 15 set. 2008.

ZERO Hora. Ciranda de amores e talentos. 1 jun. 2009, n. 15987, *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2529401.xml&template=3898.dwt&edition=12428§ion=999>>. Acesso em: 1 jun. 2009.

9 APÊNDICES

9.1 Avenida Farrapos

*Aulas muito particulares*¹, de 1988, produzido pela In Vídeo e *O corpo de Flávia*², de 1990, também produzido pela In Vídeo, mas apresentado pela Casa de Cinema, são, a meu ver, as duas principais obras do diretor Carlos Gerbase nesse período, justamente por aprofundarem a temática do sexo e da violência, tão caras a ele.

Aulas muito particulares gira em torno da iniciação sexual de um jovem por duas mulheres – uma delas, inclusive, é a diretora de produção Luciana Tomasi – que mostram, passo a passo, os segredos de uma relação heterossexual. *O corpo de Flávia* também traz o sexo para o centro da trama, mas aproveita para fazer uma crítica à violência contra a mulher, ao mesmo tempo que explora a beleza do corpo feminino por meio da relação de um dos personagens com a fotografia.

São duas obras importantes na cronologia do diretor, que fazem parte dos primeiros anos da Casa de Cinema e, principalmente, servem de parâmetro entre as obras de Gerbase e dos outros dois realizadores da Casa que estão na Caixa: Furtado e Ana Luiza Azevedo. Afirimo isso, pois, independente das temáticas abordadas, percebo na obra dos três realizadores o início da maturidade como profissionais justamente entre os anos de 1986 e 1990. Coincidência ou não, é o período em que eles todos se aproximam, provavelmente passam a trocar experiências e, também, são os primeiros anos da Casa de Cinema criada em 1987, como vimos anteriormente.

¹ Segundo sinopse presente no encarte que acompanha a caixa: “Um garoto de 18 anos é obrigado a freqüentar um curso para receber a herança de seu pai. Na primeira lição, um beijo. Na segunda, um corpo de mulher”.

² Segundo sinopse presente no encarte que acompanha a caixa: “Uma adolescente é espancada pelo seu pai e busca abrigo na casa de uma amiga, onde conhece o pai dela”.



Figura 90 – *Aulas muito particulares.*

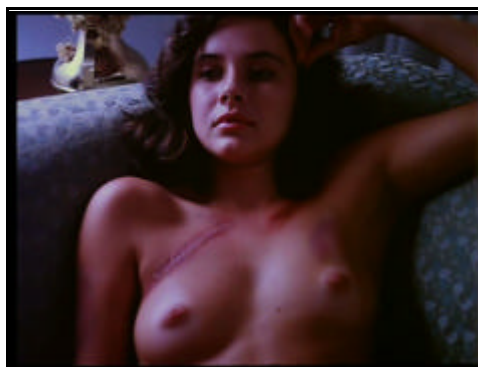


Figura 91 – *O corpo de Flávia.*

9.2 Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O amor nos anos 90, de 1989, escrito e dirigido coletivamente durante o primeiro curso de “Introdução ao fazer cinema”, como sabemos, ministrado pela Casa de Cinema de Porto Alegre em associação com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o qual teve como coordenadores Ana Luiza Azevedo, Angel Palomero, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado, Zé Pedro Goulart, Luciana Tomasi, Mônica Schmiedt, Roberto Henkin, Sergio Amon e Werner Schünemann.

Aqui, também, diálogo entre cinema e vídeo é, sempre que possível, realizado. Diversos devem ser os motivos para que essa geração busque, na imagem videográfica, uma forma de oxigenar a textura cinematográfica. Dentre esses motivos, o fato da televisão e principalmente a tecnologia do vídeo passar a fazer parte da vida das pessoas a partir dos anos 1980, justamente quando essa geração estava iniciando suas experiências audiovisuais.



Figura 92 – Novamente, a TV no cinema.

Também acredito que a aproximação cinema e TV ou cinema e vídeo tenha caracterizado um encontro passível de multiplicidades de sentidos. É possível que as motivações também ocorram em função da estética videográfica ser caracterizada por uma imagem “suja” que em muito colaborava com a narrativa de várias obras dessa geração, assim como, ainda, também posso sugerir a intertextualidade com a televisão. Ou seja, usar uma matéria do *Jornal Nacional* em determinado momento de um curta-metragem, pode dizer muito mais que um diálogo de duas páginas de roteiro.

Assim, por tudo isso, percebo que a memória audiovisual dessa geração é atualizada constantemente através da obra de seus alunos que, nesse primeiro trabalho intitulado *O amor nos anos 90*, não apenas trabalha com técnicas de edição que o aproximam do videoclipe, não apenas busca referências no dadaísmo pela técnica da colagem, mas também se utiliza dessa aproximação entre TV, vídeo e cinema. Elabora-se, assim, uma forma interessante de narrativa. Isso pode ser exemplificado pela seqüência em que os realizadores se utilizam da figura televisiva do jornalista Bira Valdez para validar a notícia de que fora descoberta a vacina contra a AIDS. Quer dizer, a imagem e voz do apresentador do *Jornal do Almoço* e *Jornal da RBS* que, durante doze anos entrava nas casas de todos os gaúchos, é levada para dentro do curta-metragem com o intuito de causar o efeito de veracidade do noticiário.



Figura 93 – O ator Bira Valdez interpreta o apresentador de telejornal.

A *persona* Pedro Bial, a *persona* Cid Moreira, a *persona* Bira Valdez, todas citadas pelo filme, representam a manutenção do hábito televisivo através do jogo audiovisual do qual participam. Kilpp (2008, p. 83-84) fala que *personas* televisivas são molduras:

Apresentadores de TV são uma moldura importante dos programas que apresentam, participando decisivamente dos sentidos identitários ali enunciados a um sem-números de ethnicidades. Eles podem ser mestres de cerimônia, maestros, âncoras ou entrevistadores, e sempre são porta-vozes das emissoras, aqueles que se dirigem ao telespectador a um rosto e voz, e a uma certa forma de adentrar nossas casas: são corpos eletrônicos daquelas *personas*; são corpos e máscaras quase sempre em primeiro plano (*visus*) de um personagem televisivo dele mesmo; são os corpos em torno dos quais visivelmente gravitam permanentemente os visíveis (ou não) corpos da equipe de produção, e os corpos mais efêmeros e transitórios de entrevistados, convidados, jogadores, plateia etc.

9.3 Perimetral – via expressa

O próximo curta-metragem em ordem cronológica é *A coisa mais importante da vida*. Também de 1990, é apresentado pela Casa de Cinema e UFRGS, escrito e dirigido coletivamente pelos alunos do segundo curso de “Introdução ao fazer cinema” e com argumento de Carlos Gerbase. É uma reflexão sobre a coisa mais importante na vida de algumas pessoas. Enquanto para o marido rico, porém traído, a coisa mais importante é a honra, para um delegado de polícia a coisa mais importante é o prazer, enquanto que um assassino contratado tem no dinheiro a coisa mais importante da vida.

A exemplo do primeiro curta-metragem realizado pelo curso ministrado pela Casa de Cinema, esse curta também busca na imagem videográfica um elemento de construção narrativa. O filme inicia com imagens de uma televisão: vemos o marido rico e traído de uma atriz de teatro – Isadora Freitas – que está prestes a estrear seu novo espetáculo que chama-se,

justamente, *A coisa mais importante da vida*. Esse marido assiste, na televisão, a reprodução de cenas que mostram Isadora e ele felizes, se divertindo em frente à câmera, naquilo que parece ser uma viagem de turismo.

O marido atualiza, assim, as memórias que lhe são caras. Imagens que fazem parte da vida dele e de sua esposa e que, graças à tecnologia do vídeo, podem ser resgatadas em seu movimento e som. Estas memórias videográficas servem para “deixar que a morte seja absoluta”, a exemplo do que dizia a locução do curta-metragem *Memória*, quando este resgatava o texto publicado no *Le Monde*, em 1895. Contudo, é justamente para lhe dar coragem de mandar matar a esposa, que o marido atualiza sua memória, recorrendo à reprodução através do videocassete.

A coisa mais importante é um curta-metragem interessante, bem construído, bem realizado tecnicamente e que, novamente, explicita a reprodução e manutenção de um estilo que carrega em si estratégias de narrativa próprias dos cineastas da Casa de Cinema. É um curta-metragem bastante maduro, se pensarmos que foi realizado durante um curso de formação cinematográfica. Isso demonstra, inclusive, que a turma da Casa de Cinema realmente obteve sucesso ao difundir o fazer audiovisual para essas novas gerações de realizadores. Contudo, nos faz pensar sobre os limites entre o trabalho dos alunos e a participação dos professores. De qualquer forma e independente disso, como já falamos anteriormente, muitos desses alunos seguiram atuando no campo do audiovisual e, hoje, são importantes produtores e realizadores.

Batalha naval, de 1992, produzido pela Invídeo e dirigido por Liliana Sulzbach é um híbrido que mistura elementos da ficção, do documentário, da reportagem e da vídeo-arte. Trabalha com texturas da película, do vídeo e da fotografia e é estruturado a partir de um raciocínio linear: uma ponte cai, se chama uma balsa em caráter emergencial para realizar a transposição dos veículos, mas a ponte não é reconstruída, pois o Governo Estadual diz que é um problema federal. O Governo Federal diz que a Prefeitura não encaminhou o projeto e o prefeito diz que o Ibama não deixou. Com isso, a verba é encaminhada para a construção de outra ponte, na Região Nordeste, em Caetés, porque, segundo o político com forte sotaque nordestino, o “Sul é rico, lá tem muita ponte”.

A balsa, que até então era uma alternativa temporária, se constitui em oficial. Surge um pequeno comércio de ambulantes, que dá lugar a um barraco, que dá lugar a um bar estruturado, que fornece refeição e comercializa produtos do Paraguai e, onde é instalado um telefone público da extinta Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT). A ponte continua caída, assim como tantas outras no Brasil, e o dono da balsa enriquece. Enriquece

tanto que sua esposa pergunta: porque não comprar um helicóptero? Provavelmente para evitar o congestionamento na transposição da balsa.

Se *Batalha naval* lembra um pouco a vídeo-arte, *A morte no Edifício Império*, de 1993, produzido pela Prisma Produções e com direção de Beto Souza, é experimental em sua essência. Junto com *Veja bem*, de Furtado, são, provavelmente, as duas obras, na caixa, que mais apostam numa narrativa não-tradicional. Por isso, achei melhor não aprofundar a análise dessas obras pois corria o risco de seguir por caminhos que poderiam me desviar do foco dessa pesquisa. É importante ressaltar, contudo, que são obras ímpares na filmografia tanto de Furtado, como Souza.

Trabalhando com recortes de textos de Érico Veríssimo, Dyonélio Machado, Saint-Hilaire e Souza Brandão, o diretor cria uma narrativa que aborda o patrimônio arquitetônico de Porto Alegre. Resgata, dessa forma, o imaginário coletivo sobre alguns dos principais prédios da cidade, assim como textos que falam sobre esses prédios na época das suas construções, carregando consigo, logo, o entusiasmo acerca do período de modernização da capital gaúcha a partir de um vocabulário próprio da época de cada escritor. É uma espécie de mosaico sobre a cidade. É um filme sobre a memória de uma cidade, seu patrimônio cultural e arquitetônico.

De 1993, há, ainda *O Zeppelin passou por aqui*, de Sérgio Silva, produzido pela Filmes do Guaíba. O curta-metragem, que tem em seu elenco Werner Schünemann e Bira Valdez, é uma espécie de resgate temporal de uma Porto Alegre provinciana que tem sua rotina alterada devido a passagem do Zeppelin alemão que se dirigia à Montevideu em 1934.

De 1994, temos o curta-metragem de Jorge Furtado *Veja bem*, no qual o cineasta mistura texturas, colagens, animação, imagens produzidas, vídeo, música e poesia em busca de uma obra mais reflexiva. O curta é dividido em dois momentos: “lado de fora” – construído a partir de colagens e com um *off* que reproduz o poema *Jornal de serviço*, de Carlos Drummond de Andrade –; e “lado de dentro” – construído por imagens captadas em vídeo, que vão se deteriorando enquanto ouvimos, em *off Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto. É um curta-metragem produzido pela Casa de Cinema para a mostra “Arte cidade”, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, ou seja, pensado como vídeo-arte, para uma mostra de arte.



Figura 94 – *Batalha naval*.



Figura 95 – *Morte no Edifício Império*.

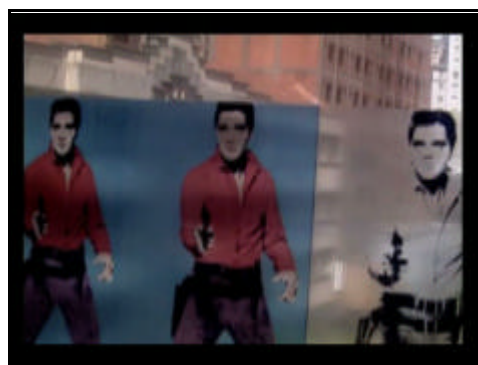


Figura 96 – *Veja bem*.

9.4 Ana Luiza Azevedo – escadarias da Igreja das Dores

Segundo a filmografia presente na caixa da Casa de Cinema, Ana Luiza inicia realizando *Barbosa*, em 1988, o qual foi co-dirigindo por Furtado. Contudo, é apenas em 1994, com o documentário *Ventre livre*, que começamos a perceber as características da diretora. A sensibilidade em abordar temáticas referentes ao universo feminino e a

possibilidade de reflexão a partir de suas obras acaba por se tornar uma das principais marcas de Ana Luiza. Assim é *Ventre livre*, produzido pela Casa de Cinema e financiado pela John T. and Catherine D. MacArthur Foundation. O filme aborda questões referentes ao direito de reprodução das mulheres num Brasil desigual e injusto. A partir do controle da natalidade, principalmente nos estados da Região Nordeste do Brasil – o documentário foi gravado em Pernambuco, São Paulo, além de Porto Alegre – Ana Luiza traça um cenário contundente de um país que libertou, em 1871, através da Lei do Ventre Livre, lei nº 2040, os filhos dos escravos, mas não os seus pais, dando assim, início ao problema dos menores abandonados nas ruas das grandes cidades brasileiras.



Figura 97 – As escadarias da Igreja das Dores e as mulheres que fizeram ligadura. Através de efeito de montagem, a diretora multiplica as mulheres sobre a escadaria.

O roteiro de Ana Luiza, Giba Assis Brasil e Rosângela Cortinhas constrói uma narrativa que busca questionar o espectador a partir do choque de ideias. Assim, fala-se do Brasil como o país do futuro, o celeiro do mundo, o quinto maior país em território, a décima economia do planeta, ao mesmo tempo que se questiona o fato de o país ostentar os maiores índices de desigualdade e distribuição de renda entre todos os países do mundo. Um pergunta, quase ao final do documentário resume essa obra de Ana Luiza Azevedo. “Que país é esse que faz do aborto um crime e da esterilização uma benção?”.



Figuras 98 e 99 – Trabalhando o contraste para falar de um país de contrastes.

Para realizar tal crítica social, a diretora trabalha constantemente com o choque de ideias, dados e histórias humanas e o confronto estético. A montagem paralela, em muitos momentos, evidencia dois ou mais pontos de vista sobre o controle de natalidade quase que imposto por algumas autoridades políticas do Brasil. Se, por um lado, é necessário o controle de natalidade para que pessoas de baixa renda evitem complicações sociais por causa de famílias numerosas, por outro lado, é direito dessas mulheres optarem pela gravidez quando e como desejarem.

Em 1994, o tema era central em quase todas as discussões acerca dos problemas sociais no Brasil. Tal questão perdeu importância ao longo dos anos, mas, ao lançar a caixa com essa obra selecionada, o tema foi atualizado e, novamente, pode ser posto à discussão.

Entrando em 1995, temos *Estrada* (1995), de Jorge Furtado, um episódio que faz parte do longa-metragem *Felicidade é...*, talvez o menos inventivo dos curtas apresentados na caixa. *Ângelo anda sumido*, também de Furtado, de 1997, segue pelo mesmo caminho da narrativa convencional mas, aqui, tal estrutura é utilizada para construir uma crítica vezes irônica, vezes ácida, acerca da violência na sociedade contemporânea.

De 1997, temos o curta-metragem *Continuidade*, produzido pela No Hay Plata, No Hay Película Producciones, e dirigido coletivamente por Rodrigo Portela, Márcio Schoenardie e Daniel Merel. O curta é uma brincadeira com o próprio cinema através do fundamento da continuidade que é inerente ao cinema clássico. Para esse movimento, é a continuidade das cenas que colabora para com o efeito de veracidade das histórias. Uma vez quebrada a continuidade, o espectador desperta de seu “transe” e retorna à sua realidade de espectador. Por isso, aqui, os diretores realizam um filme de apenas quatro minutos que brinca com os erros de continuidade como se estes fossem “pegadinhas” aplicadas ao ator. Assim, vale tudo, desde visualizar a claquete em cena, a voz do diretor dando o “ação”, até a queda da quarta parede quando o ator percebe que algo está errado.

Ao longo dos quatro minutos, por exemplo, o ator veste um calção e, ao abrir a porta, está de terno; do cenário, corta-se para outro ângulo que permite visualizar o estúdio para, num terceiro momento, o ator estar num parque público de Porto Alegre. Ao vermos o ator, através do monitor utilizado pelo diretor para acompanhar a cena enquanto a mesma é gravada, percebemos que não há mais equipe. Tudo sem explicação, apenas com o aparente intuito de desorientar o ator – e o espectador.



Figura 100 – *Continuidade*: o estúdio vazio...

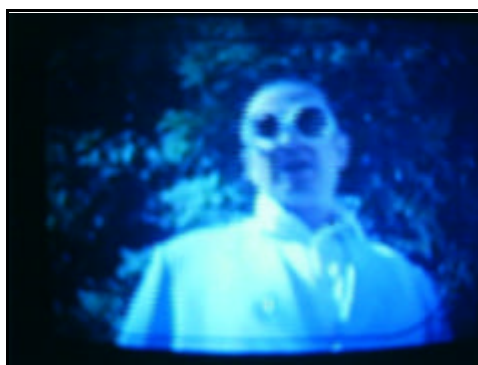


Figura 101 – ...e no detalhe, o ator no monitor.

Trampolim, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, de 1998, é o mais recente dos curtas-metragens presentes no dvd *Outras histórias*. *Trampolim* é a história, segundo a sinopse encontrada no encarte da caixa, de “Uma adolescente que se identifica com os suicidas que pulavam de um antigo viaduto de Porto Alegre”. É uma das poucas obras que não explora a hibridização cinema-vídeo, porém, ao final do mesmo, depois de passarmos por todos os curtas-metragens presentes na caixa, temos a clara impressão de que os demais curtas estão todos inseridos em *Trampolim*. Isso porque todos os atores e atrizes – e inclusive alguns diretores – que ajudaram a construir essa filmografia estão reunidos, como figurantes, em volta da personagem principal de *Trampolim*, Júlia Barth, quando esta simula um suicídio pulando do viaduto da Avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre. Assim, o curta-

metragem de Fiippo Barth – pai de Júlia e um dos diretores de arte que mais trabalha com a Casa de Cinema, além de ser um dos proprietários do já citado Bar Ocidente, no Bairro Bom Fim – parece ser uma espécie de reunião de amigos em torno de um mesmo objetivo: ajudar o amigo a realizar um filme.

A importância da turma, onde todos colaboram com o projeto do amigo, é a experiência praticada pela Casa de Cinema desde seu início. Assim, acredito que na última cena de *Trampolim*, quando reconhecemos entre os figurantes muitos dos atores e atrizes de outros curtas-metragens já analisados, reunidos ali, temos uma espécie de síntese do que é essa caixa da Casa de Cinema. Em apenas uma cena está sintetizada a história da Casa de Cinema; realizar um cinema coletivo e, a partir da coletividade, permitir que o cinema aconteça.



Figura 102 – Lá embaixo o círculo de curiosos...



Figura 103 – ...formado, entre outros, pelo diretor Diego de Godoy em primeiro plano...



Figura 104 – ...e os atores Sérgio Lulkin e Lisa Becker – cinema de turma.

Em 1999, Ana Luiza realiza *Três minutos*. Com roteiro de Jorge Furtado, o curta novamente aborda a temática feminina, mas, nesse caso, fala da frustração de uma mulher do interior que optou por construir sua vida ao lado de um artista de circo. Por isso, vive em um trailer estacionado no meio de um parque, enquanto gostaria de ter uma vida normal, numa casa de alvenaria com um jardim em frente, isso faz com que ela tome a decisão de abandonar o trailer e o marido. Mais forte que a história de resignação da mulher que abandona o interior e sua família para viver um sonho que não deu certo, aqui, é a discussão que o curta realiza com o próprio tempo cinematográfico. O que é possível realizar em três minutos? Correr uma prova nas Olimpíadas, cozinhar um ovo, decidir o rumo da sua vida?

Nesse curta, novamente, percebemos como é cara aos realizadores da Casa de Cinema a informação intertextual construída através do vídeo e da televisão. Isso porque, talvez, mais do que a informação transmitida, o aparelho de TV e a textura videográfica têm condições de criar, por si só, outros significados que extrapolam a própria mensagem. Aqui, a televisão é utilizada como metáfora do tempo. Enquanto vemos a largada de uma corrida de revezamento, na televisão, sobre o fogão é cozido um ovo. Três minutos é o tempo para a corrida chegar ao fim, três minutos é o tempo para o ovo ficar pronto e três minutos é o tempo para a mulher resignar-se e retornar à sua vida no trailer.



Figura 105 – *Três minutos*.

9.5 Rua Rádio e TV Gaúcha

Para a Rede Globo, *Anchietanos* (1997) foi o episódio número dezenove da série *Comédia da vida privada*. Com cinquenta minutos, a obra permitiu aprofundar a discussão sobre a produção televisiva, a publicidade e o contraste entre os anseios revolucionários de uma geração que cresceu sob o manto da ditadura militar no Brasil, mas acabou por se curvar ao realismo da vida prática, produzindo propaganda partidária para o candidato da situação. Assim como em *A importância do currículo na carreira artística*, essa produção de Furtado também é um retrato um tanto auto-biográfico dessa geração. Os sócios da Casa de Cinema envolvidos com a produção de *Anchietanos* também conviveram com a ditadura militar, também optaram por trabalhar com televisão e cinema e também produziram propaganda partidária, nesse caso, porém, para o Partido dos Trabalhadores. *Anchietanos*, embora dirigido por Furtado, tem roteiro assinado coletivamente por Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase.

A importância do currículo na carreira artística, de 2001, produzido pela Casa de Cinema e realizado para a RBS-TV, é adaptação de um conto de Carlos Gerbase, que também está presente no livro *Contos cinematográficos*. O curta-metragem para a televisão, dirigido por Ana Luiza Azevedo, muito se assemelha com o episódio *Anchietanos*, que Jorge Furtado fez para a Globo, em 1997. Ambos são episódios metalingüísticos que abordam a produção audiovisual a partir da experiência de vida dos personagens principais. No caso de *A importância do currículo na carreira artística* o personagem é Júlio Andrade e, no caso de *Anchietanos*, Murilo Benício.

No curta-metragem o personagem de Júlio Andrade é um estudante de artes cênicas que acaba de se formar e passa a procurar emprego. Em última instância, ele é o próprio ator

ou, quem sabe, os próprios realizadores quando começaram a fazer cinema em Porto Alegre. Referenciando a vida artística e teatral da pequena grande Porto Alegre, a diretora aproveita para aproximar a sua geração da geração *Deu pra ti anos 70*, bem como da geração contemporânea ao início do século XXI explicitada no episódio.

Tal percepção se torna evidente através da fala do personagem de Júlio Andrade, que confia ao seu amigo, em uma mesa do extinto Bar João, no Bairro Bom Fim: “[...] a gente tinha que montar um espetáculo que falasse de nós mesmos, das nossas inquietações, das nossas dúvidas, o que é ter vinte e poucos anos nessa cidade, nesse começo de século [...]”. Essa fala será repetida ao final do episódio reforçando a importância dessa declaração quase autobiográfica; a mesma expressão que motivou a turma do super-8 porto alegreense a realizar *Deu pra ti anos 70* no início dos anos 80, abrindo espaço para o surgimento da Casa de Cinema de Porto Alegre. Não esqueçamos que *A importância do currículo na carreira artística* é adaptação de um conto de Carlos Gerbase; se Ana não estava diretamente atrelada à turma do super-8 e sim à turma da TVE-RS, sua adaptação do conto dá voz às memórias de Gerbase e da geração super-8.

Assim, além de referenciar o universo artístico da capital dos gaúchos, o episódio referencia, até certo ponto, a própria história da Casa de Cinema usando, para isso, o humor que é construído a partir do choque entre a autoria dramática do teatro e a necessidade de sobrevivência que acaba encaminhando os atores para os testes de publicidade.



Figura 106 – Antigo Bar João, no Bairro Bom Fim.

Já em *O comprador de fazendas*, também de 2001, percebemos a obra de Gerbase que mais explora a metalinguagem entre aquelas presentes na caixa. É importante também levar em conta que este especial para a série *Brava gente*, da TV Globo, foi realizado dentro do Núcleo Guel Arraes e tem como co-roteirista Jorge Furtado. Ou seja, elementos suficientes para que se justifique a guinada metalingüística de Gerbase.

O comprador de fazendas é uma adaptação do conto de Monteiro Lobato e tanto o escritor como sua obra, são citados no episódio pelo jovem cineasta – interpretado pelo ator Bruno Garcia – que pretende comprar uma fazenda decadente para realizar um filme. Brinca-se aqui com alguns dos clichês do universo da produção cinematográfica. A jovem ingênua do interior que se entrega ao galã do cinema e o diálogo açucarado digno de um roteiro de novela mexicana são dois momentos facilmente reconhecidos pelo público como característicos do glamour que envolve a indústria do cinema e da TV.

Em *Dia de Visita* –, de 2001, também realizado para a série *Brava gente* da Rede Globo de Televisão pelo do Núcleo de Guel Arraes – Ana Luiza Azevedo aproxima atores do centro do país com atores gaúchos. Nesse caso ela utilizou Malu Mader, Marco Ricca e Marcelo Antony e os gaúchos Júlio Andrade e Carlos Cunha. Essa estratégia é aplicada em todas as produções realizadas com a Rede Globo e, mais do que os atores, aproxima também as demais funções da equipe valorizando e ajudando a profissionalizar o mercado gaúcho. Essa prática de trabalhar com um grupo fechado, usando, sempre que possível, os mesmos atores e equipe técnica é, inclusive, explicitado através da matéria que o *Jornal Zero Hora*, do Grupo RBS, realizou para divulgar o lançamento da nova leva de episódios de *Decamerão – A comédia do sexo*. Publicada em 1 de junho de 2009, edição número 15987 de *Zero Hora*³, sob o título “Ciranda de amores e talentos”, a matéria explicita bem – e reforça – o conceito de “turma” que a Casa de Cinema pratica desde sua formação:

Ciranda de amores e talentos

O núcleo central dos personagens de *Decamerão* é formado por três casais que fazem girar uma ciranda de paixão, intriga, traição e diversão: Toffano (Matheus Nachtergaele) e Monna (Deborah Secco), Filipinho (Daniel de Oliveira) e Isabel (Leandra Leal), Calandrino (Edmilson Barros) e Tessa (Drica Moraes). Toffano casou-se por obrigação com a interesseira Monna, mas deseja mesmo Isabel, comprometida com Filipinho, que por sua vez flerta com a prima estrangeira dela, Belisa (Fernanda de Freitas). As maquinações amorosas envolvem os criados Calandrino e Tessa e o falso padre Masetto (Lázaro Ramos), amante de Monna.

Decamerão conta com um time de grandes atores que formam uma interessante teia de conexões entre si. Vejamos algumas. Se Lázaro é o ator-fetichado de Jorge Furtado – estrelou três longas do diretor, entre outras parcerias –, Daniel faz na série sua estréia com o cineasta. Lázaro fez par romântico com Leandra em *O Homem que Copiava* e com Deborah em *Meu Tio Matou um Cara*, ambos filmes de Furtado. Daniel contracenou com Lázaro na novela *Cobras & Lagartos* e com Leandra no filme *Cazuza – O Tempo não Para*. Matheus, companheiro de Lázaro no cinema (*Nina*) e na TV (*Pastores da Noite*), dirigiu Daniel no longa *A Festa da Menina Morta*, ainda inédito no circuito.

³ ZERO Hora. Ciranda de amores e talentos. 1 jun. 2009, n. 15987, *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2529401.xml&template=3898.dwt&edition=12428§ion=999>>. Acesso em: 1 jun. 2009.

Dia de visita inicia referenciando a própria grade de programação da TV Globo. É domingo, e sabemos disso pela chamada da vinheta do *Fantástico* na televisão do apartamento do personagem interpretado por Malu Mader.

Por outras palavras, o episódio se utiliza da televisão para a construção de significados. Evidencia-se, aqui, uma grade de programação tão bem construída pela emissora que a simples vinheta de um programa é moldura suficiente para nos dar a informação de que se trata de uma noite de domingo. A televisão se auto-referencia o tempo todo e, através do episódio de Ana Luiza para a série *Brava gente*, percebemos claramente o quanto tal estratégia é funcional e objetiva.



Figura 107 – Abertura do *Fantástico*, na TV, nos diz que é domingo.

O Amante Amador, de 2001, para a RBS-TV, *O comprador de fazendas*, também de 2001, para Rede Globo e *Faustina* (2002) novamente para a RBS-TV são obras de Gerbase que coincidem com uma nova fase na sua carreira. Ao meu ver, essa nova fase iniciaria em 2000 quando Gerbase realiza o longa-metragem *Tolerância* – que não faz parte da caixa. Bem recebido por público e crítica, o longa-metragem marca o início do processo de doutoramento em comunicação pela PUCRS, onde Gerbase irá tratar da temática *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*, tese essa que se realiza cinematograficamente no longa *Sal de prata*, de 2005.

A questão digital aprofundada por Gerbase por meio dos seus estudos acadêmicos e o fraco desempenho do seu longa de 2005 acabam influenciando a realização da sua última obra até o momento, *3 Efes*, de 2007. Esse longa metragem inovou não por ter sido gravado com uma câmera de vídeo digital, mas sim por ter sido lançado, simultaneamente, na internet através do *site* Terra, em dvd, no Canal Brasil, na TVCom do Grupo RBS e nas salas de cinema. Como o filme foi realizado com um orçamento extremamente baixo, *3 Efes* definitivamente entrou para a história cinematográfica brasileira devido ao ineditismo de seus

lançamentos, obtendo, inclusive, lucro frente ao orçamento investido. É relevante observar o fracasso de bilheteria de *Sal de prata* que, gastando mais de três milhões de reais na produção, atingiu um público ínfimo de apenas pouco mais de vinte mil espectadores. Porém, o principal lucro de Gerbase foi retornar às discussões sobre o campo do audiovisual depois de inovar na estratégia de lançamento desse seu último filme.

Amante Amador (2001) fez parte da série da RBS-TV intitulada *Contos de inverno*. É mais uma história bem contada de relacionamentos que envolve todos os elementos os quais o diretor Carlos Gerbase gosta de trabalhar: sexo, intrigas pessoais, mentiras e traição. Percebemos aqui, contudo, um começo sutil de busca por uma metalinguagem que aborda recursos técnicos-narrativos como o *jump cut*, a inserção de imagens televisivas de arquivo – como a implosão de um prédio para demonstrar que o mundo do personagem desmoronou – e, principalmente, a resolução final da história que é explicada através da metáfora da construção de um roteiro.

Levando em conta a aproximação desse episódio de TV com o curso de doutorado do diretor, acredito que Gerbase tenha iniciado esse período de especiais para a televisão já imerso em um universo que explora a metalinguagem, o meta-cinema, a intertextualidade e o híbrido tecnológico película-digital. No mais, *Amante Amador* é uma comédia gostosa de ser assistida na televisão e que, justamente por isso, opera enquadramentos mais fechados e diálogos mais frenéticos, obedecendo à lógica de produção da tela pequena.

Por fim, há, ainda, *Faustina* (2002), também realizada para a série *Contos de inverno*, da RBS-TV. O curta parece uma obra perdida na filmografia de Gerbase, uma vez que aborda um universo fantástico que envolve o diabo e poderes sobrenaturais, temática que não encontra precedentes na obra do cineasta. É bem verdade que elementos como a sedução e a beleza do corpo feminino estão também aqui presentes, dentro dos limites impostos pela televisão e pelo horário de veiculação. Porém, mesmo assim, *Faustina* parece uma obra desconectada do universo audiovisual proposto por Gerbase, pelo menos entre as obras selecionadas para fazerem parte de seu dvd na caixa – e ainda é possível referenciar *Sal de prata* e *3 Efes*.

Para não passar em branco, há, em *Faustina*, uma brincadeira do diretor que empresta sua voz a um jornalista, o qual entrevista o diabo ao final do episódio quando este fecha um negócio milionário com Bill Gates e a Microsoft – imagem de arquivo. O motivo disso, acredito, seria elucidado apenas em uma conversa com o próprio Carlos Gerbase. Talvez seja resquício da prática hitchcockiana de Gerbase em querer aparecer em cena. Essa brincadeira já foi sugerida no curta-metragem *Interlúdio*, cartografado no início dessa pesquisa.

A última obra dessa fase-televisão da caixa é *O bochecha*, especial para a RBS-TV, dirigido por Ana Luiza em 2002. O curta retoma uma abordagem ao universo feminino – característica marcante da diretora –, contando a história de uma mulher que é apaixonada pelo marido, mas sonha com uma situação romântica que seria dar um tapa no rosto do esposo recebendo, em troca, um beijo ardente.

Para sugerir o romantismo em tal situação, Ana se utiliza novamente da televisão e da intertextualidade trazendo ao espectador cenas românticas de filmes clássicos americanos como *A um passo da eternidade* (1953), de Fred Zinnemann e *...E o vento levou* (1939), de Victor Fleming. As seqüências selecionadas desses longas envolvem “tapas e beijos”. Aliás, a própria música *Entre tapas e beijos*, de Leandro e Leonardo, é sugerida diegeticamente no episódio, pela música do violino tocado pela personagem.



Figura 108 – Cena de *...E o vento levou*.

Assim, mais uma vez, repete-se a estratégia intertextual de transmitir uma mensagem a partir da atualização da memória audiovisual. O contraste entre a música *Entre tapas e beijos*, de Leandro e Leonardo e *...E o vento levou*, de Fleming, evidencia a força de atualização de ambas obras. A música é lembrada por qualquer espectador brasileiro devido à força proveniente da sua repetição quando estava nas paradas musicais; o filme, um clássico do cinema hollywoodiano, tem a mesma potencialidade de reconhecimento por parte do público, embora, com o passar dos anos, tenha sido muito menos consumido. Ou seja, mesmo as pessoas que nunca assistiram ao filme são atingidas pela aura da obra e entendem o significado de trazer o mesmo para o universo de *O bochecha*. Apesar dos diferentes significados criados, essa intertextualidade se configura como uma estratégia semelhante a já utilizada por Furtado e Zé Pedro Goulart quando realizaram *O dia em que Dorival encarou a guarda*.

O bochecha teve roteiro de Beto Philomena, o publicitário, amigo da Casa de Cinema, que sugeriu, lá no início dessa história, o nome Casa de Cinema. Esse único episódio, em 2008 e 2009 foi/está sendo atualizado pelo Núcleo de Especiais da RBS-TV através da série denominada *Fantasia de uma dona de casa*, que trabalha com os mesmo atores, personagens e estrutura narrativa. A chamada para a segunda temporada da série, na RBS-TV, diz que esta foi a série de maior sucesso em 2008.

Por fim, há, ainda, *Meia suja encarnada de sangue*, episódio realizado no anos de 2000 para a Série *Brava gente* da Rede Globo. Este episódio tem roteiro de Furtado e Guel Arraes, é baseado na obra de Lourenço Cazarré e fala sobre a contratação do primeiro negro por um time de futebol de brancos numa comunidade de descendentes alemães no interior do Rio Grande do Sul. *Meia suja encarnada de sangue* faz parte, junto com *Anchietanos*, do dvd bônus da caixa.