

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

JULIANA SANTOS RECART

ACONTECIMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: *AMARELO*
MANGA, CARANDIRU, ÚLTIMA PARADA 174.

São Leopoldo

2011

JULIANA SANTOS RECART

ACONTECIMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: *AMARELO MANGA, CARANDIRU, ÚLTIMA PARADA 174.*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Suzana Kilpp

São Leopoldo

2011

R294a Recart, Juliana Santos.

Acontecimentos do cinema brasileiro contemporâneo :
Amarelo manga, Carandiru, Última parada 174./ Juliana
Santos Recart. – 2011.

150 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação, 2011.

"Orientadora: Profa. Dra. Suzana Kilpp."

1. Cinema – Brasil. 2. Cinema – Estética. I. Título.

CDD 791.430981

CDU 791(81)

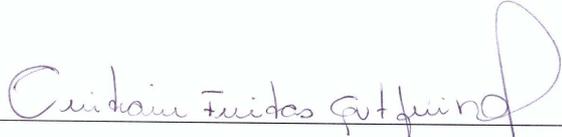
JULIANA SANTOS RECART

**ACONTECIMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
AMARELO MANGA, CARANDIRÚ, ÚLTIMA PARADA 174**

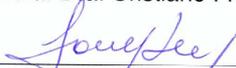
Monografia (Dissertação)
apresentada à Universidade do
Vale do Rio dos Sinos como
requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Ciências da
Comunicação.

Aprovada em 21 de março de 2011

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUC-RS



Profa. Dra. Ione Maria Ghislene Bentz – UNISINOS



Prof. Dr. José Luiz Braga – UNISINOS



Profa. Dra. Suzana Kilpp – UNISINOS

*À minha amada avó, Iara, por tudo de luz e amor que significa em
minha vida.
Ao Bruno, meu amor e grande amigo, sobre quem as palavras faltam
de tal modo que vou apenas me deixar sentir.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, porque vibra com minhas realizações; porque é um exemplo de superação; porque me estimula a ir além. Pelo suporte oferecido, e pelo carinho de mãe.

Ao meu irmão, Junior, porque participa de minha vida de uma maneira muito especial; porque apóia minhas escolhas e torce por mim.

À Manu, minha irmã de coração, que aposta em mim de uma maneira que só mesmo família aposta, e por se fazer presente em cada passo.

À Carolina e à Maria Alice, minhas queridas tias, que estão sempre a enviar seus bons pensamentos para meus desafios.

Ao Clovis, meu ex-padrasto, por ter-me apresentado entusiasticamente o mundo do cinema quando eu era criança; parceiro de muitos filmes por mais de 10 anos. E também por ter estimulado meus estudos.

À Márcia, minha sogra, porque em muitas situações pude contar com seu apoio.

À Prof^a. Suzana Kilpp, minha orientadora, por ter tensionado meus horizontes, por incentivar constantemente o processo de criação, e por exigir que eu deixasse de ser promessa para me tornar acontecimento.

Ao Prof^o. José Braga, por quem tenho muita admiração, pelas valiosas contribuições que recebi ao longo deste processo.

À Prof^a. Ione Bentz, pela atenção construtiva dada ao meu projeto de pesquisa na banca de qualificação.

Ao Prof^o. Alexandre Rocha e à Prof^a. Nísia Rosário, pelos momentos de troca no espaço dos encontros do Grupo de Pesquisa Audiovisualidades.

Ao prof^o. Michael Kerr, professor de Cinema da UCPEL, que incentivou sobremaneira minha caminhada rumo ao mestrado, e pelas saudosas conversas sobre o Cinema.

Às queridas meninas de segunda-feira, pela cumplicidade e pelas doses de energia que me encorajaram.

À Sonia Montañó, colega e amiga que iluminou alguns momentos de opacidade de uma forma *increíble!*

Ao colega Tiago Lopes, por ter possibilitado experimentar o estágio docência em uma de suas classes.

À Secretaria do PPGCom Unisinos, pela eficiência e boa vontade com que atende aos alunos.

À Capes, pela bolsa de estudos que possibilitou cursar o mestrado.

*Dá o sopro, a aragem – ou desgraça ou ânsia -,
Com que a chama do esforço se remoça
E outra vez conquistemos a Distância -
Do mar ou outra, mas que seja nossa!*
Fernando Pessoa

RESUMO

RECART, Juliana. **Acontecimentos do cinema brasileiro contemporâneo: *Amarelo Manga, Carandiru, Última Parada 174***. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS, 2011.

Esta pesquisa tem como premissa que todos os objetos engendrados em meios audiovisuais são construções; criações de uma mente que os imagina e os faz nascer a partir de um conjunto de procedimentos técnicos. Em nossa perspectiva teórico-metodológica, chamamos esses objetos de ethicidades audiovisuais. O Cinema nacional, em seu amplo território de significações, oferta uma multiplicidade de sentidos identitários, que comparecem para formar a moldura-ethicidade Cinema Brasileiro. Ao trazer filmes do cinema nacional para o campo das análises, busquei demonstrar como foram agenciados certos sentidos a partir das molduras e molduracões praticadas pelos diretores. O corpus da pesquisa é constituído por três obras contemporâneas: *Amarelo Manga* (Cláudio Assis/2003), *Carandiru* (Hector Babenco/2003), e *Última Parada 174* (Bruno Barreto/2008). Estes filmes, para além de classificações, introduzem sentidos no mundo, comunicam pensamentos inseparáveis da ambiência em que são produzidos, e alimentam o imaginário através da realidade conceituada. Assumo a perspectiva de pensar estes sentidos como o próprio acontecimento cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento; sentido; cinema brasileiro

ABSTRACT

RECART, Juliana. **Events of the Brazilian contemporary cinema: *Amarelo Manga*, *Carandiru*, *Última Parada 174***. 2011. 150 f. Dissertation. (Master`s degree in Communication Science) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, RS, Brazil, 2011.

It is assumed in this research the principal that all objects situated within the audiovisual are manufactured; they are imaginary creations in which are formed from an aggregation of technical procedures. These objects are called, in this research, of audiovisual ethnicities. Considering its vast territory, the national cinema presents a variety of identities, which are merged to form the Brazilian Cinema. While analyzing the national cinema, I hoped to demonstrate how certain senses were framed from practices executed by the directors. The research`s empirical object is constituted of three contemporary pieces: *Amarelo Manga* (Cláudio Assis/2003), *Carandiru* (Hector Babenco/2003), and *Última Parada 174* (Bruno Barreto/2008). These films, independently of classifications, introduce senses to the world, are able to communicate indivisible thoughts about the ambience in which they were produced, and nourish the imaginary through its conceptual reality. I recognize such senses as the cinematographic events.

KEYWORDS: cinematographic event; sense; Brazilian Cinema

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	92
Figura 2 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	92
Figura 3 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	93
Figura 4 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	95
Figura 5 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	96
Figura 6 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	97
Figura 7 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	99
Figura 8 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	100
Figura 9 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	101
Figura 10 –frames de <i>Amarelo Manga</i>	102
Figura 11 –frames de <i>Carandiru</i>	103
Figura 12 –frames de <i>Carandiru</i>	104
Figura 13 –frames de <i>Carandiru</i>	106
Figura 14 –frames de <i>Carandiru</i>	108
Figura 15 –frames de <i>Carandiru</i>	109
Figura 16 –frames de <i>Carandiru</i>	110
Figura 17 –frames de <i>Carandiru</i>	111
Figura 18 –frames de <i>Carandiru</i>	112
Figura 19 –frames de <i>Carandiru</i>	115
Figura 20 –frames de <i>Carandiru</i>	117
Figura 21 –frames de <i>Carandiru</i>	118
Figura 22 –frames de <i>Carandiru</i>	118
Figura 23 –frames de <i>Carandiru</i>	119
Figura 24 –frames de <i>Última Parada 174</i>	121
Figura 25 –frames de <i>Última Parada 174</i>	124
Figura 26 –frames de <i>Última Parada 174</i>	125
Figura 27 –frames de <i>Última Parada 174</i>	127
Figura 28 –frames de <i>Última Parada 174</i>	129
Figura 29 –frames de <i>Última Parada 174</i>	130
Figura 30 –frames de <i>Última Parada 174</i>	132
Figura 31 –frames de <i>Última Parada 174</i>	132

Figura 32 –frames de <i>Última Parada 174</i>	133
Figura 33 –frames de <i>Última Parada 174</i>	134
Figura 34 –frames de <i>Última Parada 174</i>	135
Figura 35 –frames de <i>Última Parada 174</i>	136
Figura 36 –frames de <i>Última Parada 174</i>	138
Figura 37 –frames de <i>Última Parada 174</i>	138
Figura 38 –frames de <i>Última Parada 174</i>	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 PENSAMENTO, ACONTECIMENTO E MEMÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO	18
1.1 O pensamento cinematográfico.....	18
1.1.1 O pensamento técnico	22
1.2 Acontecimento cinematográfico	34
1.3 Memória do pensamento brasileiro sobre o cinema de autor.....	46
2 ETHICIDADES AUDIOVISUAIS.....	61
2.1 Imagens técnicas e conceitos de mundo	62
2.1.1 A realidade conceitual.....	64
2.2 O quadro cinematográfico.....	70
2.2.1 Eisenstein e a montagem vertical	73
2.3 Sentidos identitários em construtos audiovisuais: molduras, moldurações, emolduramentos	77
2.3.1 Sentidos identitários de ethicidades no cinema brasileiro	80
3 AMARELO MANGA, CARANDIRU, ÚLTIMA PARADA 174: SENTIDOS INCORPÓREOS DE ACONTECIMENTO CINEMATOGRAFICO.....	88
3.1 <i>Amarelo Manga</i> : perecer ou violar	88
3.1.1 Estética da deterioração	91
3.1.2 Ética da transgressão	98
3.2 <i>Carandiru</i> : denunciar.....	103
3.2.1 Estética da clausura	107
3.2.2 Estética da escuridão	108
3.2.3 Ética do poder	113
3.3 <i>Última Parada 174</i> : redimir.....	120
3.3.1 Ética da vitimização	123
3.3.2 Ética da rememoração	130
3.3.3 Ética do desgoverno	134

CONSIDERAÇÕES FINAIS:	142
REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

Desde a infância sinto-me fascinada pelo cinema. Lembro bem que àquela época pouco me importava a autoria, e muito menos o conhecimento sobre o fazer técnico. Só importava viver as imagens, viver aquele mundo. Havia poucas coisas, mesmo na infância, que eu aceitava trocar por um bom filme. Sem saber o porquê da classificação, lembro de ter ficado inquieta quando ouvi falar que o Cinema era a *sétima arte* – como assim ‘sétima’?

O que eu não poderia imaginar é que essa relação encontraria ainda outros terrenos. Na graduação, o contato com estudos sobre a história do Cinema abriu caminho para uma nova experiência. Porque eu queria compreender o poder de encanto das imagens, a monografia (2008) teve como tema a *fascinação estética*, estudo que me possibilitou dar os primeiros passos em direção ao conhecimento técnico. Na sede de entender tudo o mais rápido possível, fui a textos que me ensinaram não seu conteúdo, mas sim a começar mais suavemente, respeitando degraus. De vez em quando ainda esbarro nessa lição.

Como essa forte afinidade com o cinema começou bem cedo, deve ser fácil concluir que a experiência não começou pelo Cinema Brasileiro. Quer dizer, a menos que consideremos os filmes dos Trapalhões e os filmes da Xuxa (que claro, são cinema nacional tanto quanto outros). Mesmo assim, quando eu pensava em Cinema, em assistir filmes, não eram estes que me vinham à cabeça. Era o Cinema norte-americano que dominava minha prateleira de ‘fitas’ locadas (assim como as prateleiras das locadoras). Este mesmo Cinema também dominava a programação da *Sessão da Tarde* (Rede Globo), horário reservado em minha agenda todos os dias. Questões como dominação cultural ou hegemonia industrial eu sequer sabia que existiam, e na década de 1980 esse debate ainda efervescia, ainda que mais manso que em 1960 e 1970.

No fim da década de 1990 o Cinema Brasileiro começou a fazer parte desse encontro, e em muito me impressionava as boas realizações do *nosso cinema*. Por que, afinal, eu não o havia conhecido antes? Há sim, hegemonia industrial, dominação cultural... Mas também aí, nesta fase, me eram indiferentes questões como a crítica intelectual e as qualificações teóricas propostas para distinguir o que pudesse ser um cinema de autor ou um cinema comercial, divisão que ainda guia o tom de muitos textos, tanto os de cunho crítico quanto os de cunho acadêmico.

Tenho procurado evitar esta orientação em meus textos; não por haver qualquer julgamento negativo sobre este horizonte, e sim porque a perspectiva em que tenho me colocado para pensar o Cinema Brasileiro é outra. Há bem pouco tempo, porém, me via impulsionada a jogar sobre a observação dos filmes um olhar classificatório, olhar que percebia os filmes (e muitas vezes ainda percebe) segundo idealizações. Na verdade, gosto dessas questões e penso ser grande sua importância, porque mantém vivo o debate sobre a tradição do cinema nacional, porque alimenta essa memória e faz crescer um acervo de conhecimento; mas me parece que a base para definir um cinema de autor hoje está ancorada por demais num cinema feito ontem. Me parece que, se o filme não for de baixo orçamento, se não chocar o espectador, se não fizer pouco sucesso de bilheteria, não pode ser visto como um cinema de autor; e também há critérios menos gerais, como a avaliação dos temas abordados, das técnicas operadas, das produtoras envolvidas, etc.

O Cinema Novo, centro de tantos debates, fez parte de um movimento não restrito ao cinema, mas antes de tudo um movimento cultural, em consonância com uma certa mentalidade social que ganhou força (ou que nasceu) graças a toda uma conjuntura. Dado interessante é que algumas obras que à época foram duramente criticadas, sob o prisma das idealizações, das classificações, tempo depois foram reconhecidas em seu papel no contexto social e no seio do movimento. Nada como um olhar retrospectivo. Seja como for, a crítica cinematográfica e o pensamento intelectual sobre os filmes são um dado histórico tanto quanto as obras, e revelam também uma mentalidade. As mudanças de posição são muito interessantes para notarmos que os mais incisivos pontos de vista podem ser alterados, conforme as intercessões no pensamento.

Nesta pesquisa, quando da abordagem da produção intelectual sobre o cinema brasileiro, privilegiei a retomada de dizeres sobre o Cinema Novo e de dizeres sobre o que seja um cinema de autor. O objetivo, porém, não foi o de escorrer para as análises do corpus comparações ou distinções, e sim expor a *memória do pensamento brasileiro sobre o cinema de autor*.¹ Essa retomada, além de fazer crescer meu conhecimento, possibilitou avançar na compreensão sobre a capacidade expressiva da técnica cinematográfica, uma vez que alguns autores comentam a reversão das precárias condições técnicas em material criativo, atitude estratégica frente às grandes produções, e também alimentada por um viés político-ideológico. O cinema glauberiano ocupa boa parte dessa memória intelectual. Glauber recebeu influências do cinema eisensteiniano (entre outros), e portanto um dos princípios que

¹ Título escolhido para o item 1.3 do primeiro capítulo.

atravessou suas obras foi o acionamento tecno–conceitual: acionar a técnica para conceituar, para expressar idéias, sensações. Os comentários e interpretações por parte de alguns autores acerca de cenas, ou de filmes, colaborou para minha apreensão sobre a relação técnica vs. pensamento.

Com a forte tradição cinemanovista, que a partir de práticas e discursos de seus componentes se enunciava a mais alta representante do cinema de autor no Brasil, o acionamento da técnica no cinema nacional tornou-se uma moldura que age sobre a percepção dos filmes quando das qualificações. Noto que filmes que carregam uma espécie de ‘sujeira estética’, se combinada ainda com certas espécies de sujeiras humanas, sociais ou individuais, têm boa chance de oferecerem-se como autorais. Este seria um o verdadeiro cinema conceitual, um cinema–filosofia. Já os filmes feitos sob produções mais elaboradas, cuja modelagem narrativa seja ‘feita para entender’, têm menos chance. E ainda, quando estes constroem no universo diegético realidades que se parecem (ou que as referem explicitamente) com as realidades do mundo ‘real’, há o risco de serem taxados como espetacularizações das mazelas sociais. Posso estar equivocada, mas tenho concluído que o ‘encaixe’ das obras sob uma ou outra classificação (cinema autoral ou cinema comercial) leva muito em conta os sentidos identitários que os diretores enunciam para si e para seus filmes, sentidos que por vezes são percebidos segundo um imaginário de cinema autoral.

Essa reflexão é recente, acompanha o movimento de novas percepções e idéias que surgem ao longo do processo de pesquisa, de modo que merece ainda ser lapidada. Todavia, vale destacar que num dado momento desse processo o estudo sobre as atualizações da tendência cinemanovista no cinema brasileiro contemporâneo habitou centralmente o horizonte da pesquisa. Mas os resultados atuais desenvolveram-se por outro objetivo. As análises desta pesquisa foram pautadas pelo critério de perceber no objeto tanto aquilo que ele comunica quanto os seus modos de comunicar. Evidente que não se trata de reduzir o objeto às observações feitas, tanto naquilo que ele comunica como nos modos de comunicar, mas sim de oferecer aspectos que autêntico como parte daquilo que o compõe.

Muitos filmes ensaiaram fazer parte do corpus, e foram levados a pré–análises. Destes, a escolha final se pautou especialmente por obras que de uma ou outra forma enunciam-se reais, como é claramente o caso de *Carandiru* (Hector Babenco/2003) que (re)constrói a invasão da polícia militar na casa de detenção Carandiru do dia 02 de outubro de 1992. Cláudio Assis, diretor de *Amarelo Manga* (2003), outro dos filmes aqui analisados,

não gostou do filme de Babenco, e disparou duras críticas, em alto e mau tom, na cerimônia de entrega de um prêmio ao diretor por *Carandiru*.² Ao procurar imagens ‘reais’ sobre o evento (conhecido como Chacina de Carandiru), concluo que Babenco foi até sutil em sua (re)construção. O terceiro que compõe o corpus é *Última Parada 174* (2008), filme que (re)constrói o evento ‘real’ conhecido como ‘sequestro do ônibus 174’, que aconteceu no Rio de Janeiro no dia 12 de junho de 2000. O diretor, Bruno Barreto, não se oferta e tampouco é tido por intervencionista social; seu cinema não é tido pela maioria dos críticos como alternativo, revolucionário, ou mesmo ‘autoral’. Já Cláudio Assis se coloca como pólo oposto, e também, em muito a crítica de cinema comparece para essa construção do nome do diretor (o que não quer dizer que seja unanimidade).

Num movimento posterior de pesquisa, não excluo a hipótese de fazer um tensionamento entre os resultados das análises e características do que esteja convencionado chamar-se cinema autoral. Nesta pesquisa, o objetivo seguiu a linha exposta acima, descobrir (e, de certa forma, criar) dinamismos que agem sobre a matéria fílmica (por *escolhas* sempre autorais) e que assim ofertam e introduzem sentidos no mundo.

Para tanto, tenho como um dos horizontes norteadores a premissa de que todas imagens engendradas em meio audiovisual são não representações da realidade, mas a própria realidade construída na forma de imagens audiovisuais. A imagem da coisa não é a coisa, mas um conceito da coisa, seguindo Flusser. Mas as conceituações são feitas, no mais das vezes, na opacidade dos procedimentos, e o que temos comumente é uma imagem discreta, que se oferta à nossa percepção como janela. O cinema trabalha ora mais em função de um efeito de realismo e ora mais em função de um materialismo conceitual, mas, em qualquer dos casos opera uma conceituação do mundo. Ao longo do texto de pesquisa, essas questões se fazem presentes, mas as explorei especialmente nos dois primeiros itens do primeiro capítulo, intitulados, respectivamente, *O pensamento cinematográfico* e *O acontecimentos cinematográfico*. Enquanto este é dedicado a explorar modos como podemos conceber a noção de acontecimento no cinema, aquele é dedicado a explorar momentos da evolução técnica no Cinema e porque os usos técnicos fazem desse veículo um meio de expressão do pensamento.

² O fato ocorreu na cerimônia de entrega do Grande Prêmio TAM do Cinema Brasileiro, no dia 08 de setembro de 2004. Durante a cerimônia, Cláudio Assis, que também concorria ao prêmio, teria declarado: “Se ninguém tem coragem de chamar a família Barreto, Cacá Diegues e Babenco de dominadores, eu tenho. Cinema neste país tem que ser feito com honestidade”. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/interna/0,,OI380642-EI1176,00.html>>. No dia 09 de setembro de 2004, o jornal *Folha de São Paulo (online)* publicou uma matéria, intitulada: “Cineasta de *Amarelo Manga* chama o diretor de *Carandiru* de imbecil”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47238.shtml>>

Nesta pesquisa, proponho pensar no acontecimento cinematográfico como os sentidos que emergem a partir do pensamento técnico engendrado, e não apenas no acontecimento enquanto disposições causais de eventos num decurso espaço-temporal. Assim, os dois eventos centrais de *Carandiru* e *Última Parada 174*, bem como os pequenos eventos que atravessam *Amarelo Manga*, importam e apontam para proposições dos assuntos tematizados (ambientes, pessoas, fatos, etc.); entretanto, do tratamento técnico dado a esses assuntos, emergem sentidos menos localizáveis numa ou noutra atualização da narrativa. Esses sentidos são o acontecimento *do* cinema, atributos que resultam de um conjunto de proposições, de enunciados. Para chegar aos procedimentos que ofertaram os sentidos, se impôs portanto um método de abordagem dos materiais.

A metodologia acionada decorre de uma concepção desconstrutiva de análise, cujo objetivo é adentrar e dissecar os materiais com vistas a seus agenciamentos, e assim fazer o caminho da obscuridade à luz. A metodologia das molduras, proposta por Kilpp, além de constituir-se enquanto método dissecativo de imagens, tem como uma de suas premissas epistemológicas que todo objeto (animado ou inanimado) engendrado em meio audiovisual é uma ethicidade. As ethicidades são construções criadas por acionamentos técnicos, cujas éticas e estéticas são enunciadas numa constelação de molduras e moldurações audiovisuais. No segundo capítulo, intitulado *Ethicidades Audiovisuais*, explorei concepções do método e expus algumas perspectivas teóricas convergentes com a metodologia das molduras, pois encaram as imagens audiovisuais enquanto construções imagéticas de mundo. No mesmo capítulo, abordei também algumas noções importantes para pensarmos o quadro cinematográfico, unidade mínima de significações no cinema.

A dissecação dos filmes está exposta no terceiro capítulo, denominado *Amarelo Manga, Carandiru, Última Parada 174: sentidos incorpóreos de acontecimento cinematográfico*. O próprio título enuncia minha perspectiva: a de que os filmes são compreendidos enquanto o próprio acontecimento; cada narrativa produz uma série de enunciados, e os sentidos incorpóreos (diferente dos sentidos corpóreos, que são os enunciados em si) são resultado do exposto pelos enunciados. Estes sentidos incorpóreos são o acontecimento cinematográfico enquanto devir, movimento de pensamento. Nas análises, faço referência a estes sentidos incorpóreos como ‘ethicidades incorpóreas’, proposta que resulta da aproximação do referencial teórico sobre acontecimento cinematográfico e a metodologia adotada na pesquisa. Considero que tal aproximação seja parte importante do processo de criação deste trabalho, uma vez que lança a perspectiva de pensar em ethicidades

audiovisuais para além de suas atualizações espaço-temporais. Ou seja, propõe um novo conceito, o de ethicidades incorpóreas. Na análise de cada um dos três filmes, chego aos sentidos incorpóreos *Perecer*, *Violar* (ambos de Amarelo Manga), *Denunciar* (Carandiru), e *Redimir* (Última Parada 174). Estes sentidos são acontecimentos. O fato, entretanto, de tais sentidos acenarem da matéria fílmica a partir de um conjunto de procedimentos especializados – molduras e moldurações praticadas no território fílmico – me permite fazer o par ethicidades incorpóreas; incorpóreas porque são sentidos incorpóreos, e ethicidades pela relação com o agenciamento dos enunciados.

Na interface filmes / teoria / metodologia, o maior desafio foi justamente o de aproximar a noção de acontecimento enquanto o próprio sentido cinematográfico, ao invés de pensar o acontecimento como um objeto da narrativa, ou, fato a ser narrado. A noção de acontecimento enquanto o próprio sentido tem raízes em Gilles Deleuze, mas minha apropriação é feita principalmente a partir de André Parente, tendo em vista que o autor tensiona o conceito para pensar a narrativa cinematográfica. Todavia, a aproximação é tentativa, e assume seus riscos.

O sentido enquanto acontecimento cinematográfico incorpóreo, imaterial, devir, ultrapassa localizações fixadas no espaço-tempo, pois é algo como um movimento de pensamento cuja apreensão pode ser feita através de atualizações na matéria. As análises resultam desse campo de cruzamento, cujos resultados levam em conta também minhas afecções e percepções sobre os filmes.

1 PENSAMENTO, ACONTECIMENTO E MEMÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

1.1 O pensamento cinematográfico

A expressão do pensamento *no* cinema depende estritamente do pensamento *do* cinema. As idéias que os cineastas desejam transmitir serão tão melhor comunicadas quanto melhor eles dominarem os meios através dos quais se torna possível expressar o pensamento no regime das imagens cinematográficas. O cinema, seja ele clássico ou moderno – se for o caso de seguirmos essa divisão – pensa através de imagens.

Conforme veremos no capítulo seguinte, de modo mais detalhado, a imagem não é um dado real e imediato do mundo, é uma construção técnica, e tal construção não representa ou substitui qualquer objeto do mundo, mas sim o conceitua – sob tal horizonte, podemos inferir o porquê da estrita relação entre pensamento *no* cinema e pensamento *do* cinema. Jacques Aumont, ao teorizar sobre a constituição do espaço cinematográfico, passa pela discussão sobre componentes que criam a imagem de cinema.³ Se tomarmos por base algumas passagens de Aumont, podemos seguramente deduzir que, no que se refere à comunicação via imagens – seja pintura, fotografia ou cinema – para os artistas expressarem suas ideologias é preciso saber fazê-lo tecnicamente. Ao apontar para debates sobre a invenção da perspectiva Renascentista versus a [suposta] ideologia burguesa que nela subsistia, o autor comenta:

Só posso aqui lamentar, no que me diz respeito, o abandono prematuro da discussão sobre as relações da técnica com a ideologia [...] outros trabalhos, mais bem documentados, já mostram tanto que o cinema havia produzido, praticamente, todo tipo de variantes, algumas quase “chinesas”, “da” perspectiva, quanto, de modo mais fundamental, que é nas normas estilísticas, mais do que no aparelho, que se inscrevem os efeitos ideológicos [...].⁴

Essas normas estilísticas que Aumont comenta são tão somente os usos técnicos que o artista fará com os componentes disponíveis no aparelho que manipula. No caso, interessamos o aparelho cinematográfico.

Pensar o pensamento do cinema é, entre outros, pensar nas noções de narração e narrativa. A primeira, colocada de maneira objetiva, é o “fato e maneira de contar uma história (...) A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa.”⁵ Essa definição, da obra *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de autoria de Jacques Aumont e Michel Marie,

³ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.142.

⁴ *Ibid.*, 2004, p.143

⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas/SP: Papiros, 2003, p.208.

pode parecer por demais econômica, mas é base que se repete em outros autores, como é o caso de Arlindo Machado em *Pré-cinemas e pós-cinemas*, ou de Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico – opacidade e transparência*. Nesses três autores, está colocada, junto à noção de narração, a noção de narrador. Esta não vem a ser a figura da personagem que narra, seja a personagem intra ou extradiegética; tão pouco vem a ser a figura do diretor: “Esse narrador abstrato é distinto da pessoa do autor, e a narrativa moderna multiplicou e variou muito a relação entre os dois”.⁶ Vamos guardar, provisoriamente, esse entendimento de narrador, e tensioná-lo nas análises.

Importa expor, sobre a noção de narração, a consideração de Aumont sobre a articulação entre o narrar e o mostrar. “Um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar.”⁷ Isso significa que o plano por si, como primeiro nível narrativo, é apenas uma mostração; é num segundo nível narrativo, acrescido ao primeiro, quando da dialética entre os planos (ou, montagem) que se dá a narração. E em consonância com nossa perspectiva, cabe ainda salientar que, para Aumont, “esse duplo nível não é redutível à dupla articulação da linguagem.”⁸

A segunda noção – narrativa – é conceituada de modo menos objetivo por Aumont (também pelos outros), de modo que o autor apresenta, mesmo sumariamente, alguns autores que concorrem para sua conceituação. Não há, me parece, uma única definição, e cada uma acaba por solicitar características complementares, explicativas. Porém, noto que há destaque para a intimidade entre a noção de narrativa e a noção de acontecimento – está cada vez menos arriscado conceber o acontecimento como objeto da narrativa e, ao mesmo tempo, a indiscernibilidade entre um e outro. “Enfim, a unidade de narrativa é o acontecimento.”⁹

Aumont comenta que Gerard Genett é um dos maiores expoentes quando se trata de buscar bases conceituais para a narrativa; ressalva, porém, que dentre suas propostas de sentido, vingou entre a maioria dos autores de cinema a compreensão da narrativa como um “enunciado narrativo”; este deve assegurar a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos. Quer dizer, a narrativa se fazendo existir pela capacidade, e mesmo pela própria meta, de enunciar. Mas não me anteciparei aqui a explorar essa intimidade (narrativa e acontecimento), já que o item seguinte tem como moldura principal ‘o acontecimento no cinema’. Resta acrescentar que em *O olho interminável [pintura e cinema]* Aumont afirma a

⁶ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.32.

⁷ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas/SP: Papiros, 2003, p.209.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

definição da narrativa como “o emprego das duas noções de acontecimento e causalidade.”¹⁰ E, se o cinema pensa através da narrativa com que opera – para colocar as coisas de modo mais geral – ele pensa pelas relações causais entre as imagens; e através dos acontecimentos que engendra.

Os tipos narrativos são determinados pelas escolhas técnicas dos cineastas; ou, talvez antes, quando manipuladas conscientemente, por suas escolhas conceituais. André Parente faz uma abordagem iluminadora sobre a noção de narrativa na obra *Narratividade e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Seguindo o pensamento deleuziano, Parente defende que as imagens de cinema não podem ser pensadas como enunciados icônicos submetidos às regras lingüísticas, como queria Christian Metz. “A semiologia de Metz está na origem de numerosos mal-entendidos, falsos problemas e oposições, sendo a mais conhecida a oposição entre cinema narrativo e cinema não-narrativo.”¹¹ Além de propor a não oposição entre um cinema narrativo e um cinema não-narrativo, mais adiante Parente propõe ainda a não oposição de certos regimes de imagem de cinema, incluindo a distinção excludente entre cinema clássico e cinema moderno. Não significa isto dizer que, aí, Parente diferiu de Deleuze quanto à percepção da diferença que há entre o regime orgânico das imagens-movimento do cinema clássico e o regime inorgânico das imagens-tempo do cinema moderno; apenas, Parente sublinha que pensar em termos de oposições não é pertinente quanto ao cinema dito moderno.

Para esta pesquisa, debater uma distinção sobre o pensamento de cinema operar segundo um modo narrativo ou um modo não-narrativo não faz sentido, na medida em que nossa perspectiva não é lingüística, e foi a partir da perspectiva lingüística da semiologia que se instaurou essa oposição, donde se tem a proposta de imaginar que o cinema narrativo é um cinema de natureza lingüística e o cinema não-narrativo é um cinema de natureza não-lingüística. Parente faz a observação de que “[...] o cinema, qualquer que seja ele, não tem natureza lingüística, mas propriamente imagética. A imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas a uma concepção da narração; ou seja, àquela que a reduz a processos lingüísticos.”¹²

A definição do conceito de narrativa vai ser um somatório de aspectos relativos a esse dispositivo, exatamente porque, a meu ver, a narrativa é experiência [cinematográfica]

¹⁰ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.139.

¹¹ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas/SP: Papiros, 2000, p12.

¹² *Ibid.*, 2000, p.13

povoada por múltiplos aspectos. Ainda que eu venha a citar, portanto, certas conceituações de narrativas, estas estão sempre incompletas; não imagino como poderia ser pensada enquanto operação simples ou facilmente categorizável. Pretendo sobretudo observá-la e experimentá-la. Contudo, e por outro lado, não posso deixar de usar o termo narrativa, assim como o termo narração, de modo que se estabeleça alguma clareza com relação a qual operação cinematográfica estou me referindo. Inicialmente, adotarei a definição de narração e narrativa com base em Aumont, aquelas expostas acima (as mais objetivas, operativas). Naquilo então que concerne a uma compreensão de narrativa que a extravasa como conceito meramente operativo, a ser acionado em qualquer cinema, segundo uma ou outra preferência, será a propósito do tema do item 1.2 – Acontecimento cinematográfico – que devo entrar no mérito de uma noção de narrativa não simplesmente operacional. Parente, ao discutir as oposições comumente engendradas por teóricos do cinema que tendem a colocar tendências cinematográficas sob o prisma da divisão entre narratividade e não-narratividade, comenta que Deleuze quis dissolver tal divisão (excludente) ao propor que é a imagem que determina a narrativa. Quer dizer, primeiro viria a imagem, e conforme fosse sua qualidade, a narrativa estaria a ela subordinada. A essa proposta deleuziana de pensar a narrativa cinematográfica, o autor observa:

[...] a oposição não está entre imagem e narrativa, mas entre duas concepções da imagem e da narrativa que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem como a narrativa são sistemas de representação. Para uma outra corrente, a imagem e/ou narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos a Deleuze consiste em mostrar, com a ajuda de seus próprio conceitos, que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação.¹³

A postura que tenho adquirido na observação dos filmes se orienta mais por essa segunda corrente, que considera a imagem e/ou a narrativa como acontecimentos. É nos acontecimentos que devo então me instalar (ou, no sentido, como veremos). Independente, portanto, de uma ou outra classificação, de um ou outro gênero, a que se quisesse, supostamente, enquadrar um conjunto de filmes, é em termos de imagem não propriamente representativa, mas sim de massa enunciável, que estou a refletir sobre o pensamento cinematográfico.

¹³ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema, Vol.1*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.253. Deleuze não pensa que a imagem é representação, mas que um certo cinema, mais propriamente o cinema clássico, tende a pensar a narrativa segundo um princípio de representação e organicidade.

1.1.1 O pensamento técnico

Assumir que o pensamento cinematográfico se faz através de imagens, que opera especialmente a partir das noções de narração e narrativa, não é suficiente para demonstrar de que modo concebo ou imagino este pensamento se fazendo existir, se fazendo expressar. O aparelho cinema constitui-se enquanto um território específico de significações, assim como constituem-se enquanto territórios específicos de significações a literatura, a pintura, o teatro, a fotografia, a televisão, e etc. Todavia, dizer desses territórios que são específicos não significa ignorar que há atualizações de certos caracteres de uns nos outros; aliás, tais atualizações são comumente apontadas por teóricos acerca das imagens cinematográficas. Como exemplo, temos a influência da literatura no cinema, a lembrar que o cinema ‘importou’ da literatura o ato de narrar uma história; temos a influência do teatro, a lembrar que nas primeiras filmagens a câmera se punha fixa a enquadrar a cena, não somente pelo peso da máquina filmadora, mas principalmente porque os cineastas ‘pensavam’ as imagens ainda a partir da mentalidade teatral (até que o movimento das personagens para fora do quadro solicitaram o movimento de câmera); temos a influência da pintura, a lembrar que regras de composição e equilíbrio do quadro pictórico foram adotadas por cineastas para montar o quadro cinematográfico. Mas à medida que a arte cinematográfica foi evoluindo, medida mesma em que os cineastas foram experimentando, ajustando, acidentando, e convencionando, foram inventados diversos códigos de significação das imagens propriamente cinematográficos, pois plenamente inerentes a este meio.

Se hoje assistimos a um desenrolar de imagens perfeitamente fluidas nas narrativas, é porque esses códigos já foram assimilados, e também porque respondem às exigências da percepção. Autores como Ismail Xavier, Jaques Aumont, Arlindo Machado e Noel Burch assinalam em várias passagens, quando da exploração de conceitos técnicos, a sensação que determinadas escolhas sugerem no espectador. Mas há sempre ressalvas com relação a um ou outro efeito decorrente de opções técnicas como sendo o efeito garantido; afinal, por mais convencionado que seja um código de apreensão da imagem, e por mais que sua construção tenha se dado na atenção à saberes perceptivos, a subjetividade do espectador é sempre primeira. Na obra *O sujeito na tela*, Machado abre longo parênteses para falar a respeito da atividade do espectador, e relaciona a crença numa passividade da especiação à teoria dogmática da enunciação por parte da corrente estruturalista nos anos 1970 e 1980.

[...] a concepção que se fazia da atividade do espectador ou do processo de recepção era demasiado abstrata e rígida: o espectador era visto nesses sistemas teóricos como

uma figura ideal cuja posição e afetividade encontravam-se estabelecidas anteriormente pelo aparato ou pelo texto cinematográfico, não cabendo portanto nenhuma consideração a respeito de uma possível resposta autônoma de sua parte.¹⁴

É bastante interessante ter descoberto, acerca da evolução da técnica cinematográfica, como ocorreu de várias possibilidades do aparelho deixarem de existir em potência para existir de fato. Seguindo o pensamento bergsoniano, essa diferença entre existir em potência e existir de fato poderia ser criticada, em caso de estar concluindo que as possibilidades para a coisa se realizar poderiam ser identificadas como que por sinais de sua realização em traços do passado; opostamente a tese fundamental do filósofo, este movimento não seria um ato de criação; ou, um ato afetado pelo tempo. Entretanto, o próprio Bergson ressalva que, em se tratando de “arranjos mecânicos”, a lógica de possibilidades realizadas no presente concebidas com em potência no passado pode ser aceita.¹⁵ Como não considerar, por exemplo, que o movimento de câmera e o corte no interior de uma cena, atualmente tão naturalizados, preexistiam como elementos inerentes às possibilidades do aparelho cinema? Estavam lá enquanto potência, ‘esperando’ que a mentalidade dos artistas se libertasse da mentalidade teatral. Corte e movimento de câmera são, aliás, bons componentes para abrir a abordagem propriamente técnica deste texto.

O corte e o movimento de câmera são moldurações atualmente utilizadas para além de fins pragmáticos, mas também para fins estéticos, para fins de experiência estética ofertada ao espectador. Penso, inclusive, que um uso muito incisivo desses componentes pode resultar em moldura conceitual de um filme: o filme é extremamente agitado, ágil (muitos cortes no interior das cenas podem gerar essa sensação); o filme é muito tenso (uso repetido de movimentos de câmera que geram tensão nas cenas). Quer dizer, um filme que seja predominantemente atravessado por determinadas moldurações, acaba por ser sobremaneira moldurado por estas, pelo resultado que produzem.

O que quero ressaltar neste momento é o fato de que corte e movimento de câmera são ações que nasceram de necessidades pragmáticas nos fazeres cinematográficos; esses

¹⁴ MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, 126.

¹⁵ Há uma excelente passagem de Bergson para explicitar esse pensamento que se opõe a um olhar retrospectivo como possibilidade de identificar já desenhadas no passado as realizações presentes. Cito: [...] é que nossa lógica habitual é uma lógica da retrospectiva. Ela não pode se impedir de repelir para o passado, no estado de possibilidades ou de virtualidades, as realidades atuais, de modo que aquilo que é composto deve, a seus olhos, tê-lo sido sempre. Não admite que um estado simples possa, permanecendo aquilo que é, se tornar um estado composto apenas porque a evolução criou pontos de vista novos a partir dos quais considerá-lo e, por isso mesmo, elementos múltiplos nos quais analisá-lo idealmente. Não quer acreditar que esses elementos, caso não tivessem surgido como realidades, também não teriam existido anteriormente como possibilidades, a possibilidade de uma coisa sendo sempre (salvo no caso em que essa coisa é um arranjo inteiramente mecânico de elementos preexistente) apenas a miragem da realidade, uma vez surgida no passado indefinido. BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006c, p.21.

procedimentos enquanto ações de expressão de pensamento, enquanto ações que tentam certas sensações no espectador, foram conseqüências de descobertas (ou invenções?) posteriores.

André Malraux afirmou, em obra publicada no ano de 1946, o corte dentro da cena como ato inaugural da arte cinematográfica. Segundo Ismail Xavier, muitos teóricos contemporâneos a Malraux estiveram de acordo. “Tal consenso nada tem de estranho, porque muita coisa realmente está envolvida neste procedimento, embora não se possa levá-lo isoladamente a tal posição.”¹⁶ O corte, segundo Ismail, já vinha sendo operado no cinema desde os primórdios, mas apenas para fazer a transição de uma cena a outra quando estas não estavam a denotar o mesmo espaço filmado. Antes da prática desse procedimento, seguindo ainda a mentalidade do teatro, a câmera se postava fixa diante um cenário no qual se desenrolava a ação, daí que este cinema, do começo do século XX, chamava-se ‘teatro filmado’. No caso do uso do corte para mostrar cenas que se desenrolam em espaço descontínuos, Ismail considera que seja um uso pragmático, já que foi solicitado pela necessidade de narrar a estória: primeiro filmava-se e um único plano uma cena e, depois, filmava-se a outra cena – quando necessária ao andamento da estória – em outro espaço; o corte se dava no momento preciso em que se passava de um espaço a outro, apenas. Nasce também aí o ato essencial do cinema, a montagem. “A montagem, inevitável, só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não se violando a integridade de cada cena em particular.”¹⁷

Se muitos teóricos concordaram que o corte no interior da mesma cena foi o ato inaugural da arte cinematográfica, conforme apontou Ismail, é porque este tipo de corte difere em finalidade e efeito do corte feito puramente por exigência da narração; o corte no interior de uma cena já não atende à continuidade da ação, mas à doação de um detalhe, de uma informação a mais ao espectador, sobre o mesmo objeto/assunto. Isso significa doar ao espectador algo impossível de ser doado na cena teatral: a mudança no ponto de vista; ângulos diferentes e distâncias variadas sobre o mesmo objeto ou assunto. Ao mesmo tempo que esse tipo de corte é visto pelo autor como sinal de libertação da mentalidade teatral, é, por outro lado, visto como uma atualização da narração literária na narração cinematográfica, a considerar que os cineastas, bem como já o faziam (e fazem) os escritores, escolhem um conjunto de detalhes e fatos a serem mostrados (o que em literatura equivaleria a detalhes e

¹⁶ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005, p.28-29. Nesta obra há textos didáticos e objetivos acerca da recuperação da evolução técnica no cinema.

¹⁷ *Ibidem*.

fatos linguisticamente narrados) segundo observações particulares de um conjunto maior. Todavia, Ismail deixa claro que essa relação entre literatura e cinema equivale tão somente a uma semelhança de estrutura. Isto não significa reduzir a importância desse diálogo, especialmente no que toca a influência da literatura no cinema quando da ação de dispor os acontecimentos diegéticos de modo a sugerir um efeito de continuidade (reprodução lógica dos fatos) e, ao mesmo tempo, apagar as marcas processuais que geram esse feito – não deixa de ser, este último, também um efeito:

O trabalho para conseguir tais efeitos pode ser dividido em vários aspectos. Há presidindo toda a elaboração, uma primeira delimitação: o conjunto de planos se insere dentro de um filme cujos objetivos estão ancorados à narração de uma história, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não exclusivas ao cinema [...] A seleção e disposição de fatos, o conjunto de procedimentos utilizados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta.¹⁸

Trabalhar com corte implica trabalhar com essa harmonização entre os planos; implica a arte da montagem. Mas, antes de entrar nessa noção fundamental – a de montagem – vamos entender como nasceu o movimento de câmera.

Duas técnicas de dramatização da cena já estavam em prática antes dos cineastas experimentarem o movimento de câmera: a própria montagem (já que o corte, qualquer e mais elementar, solicita o trabalho de montar os fragmentos) e a profundidade de campo. Esta última era sobretudo empregada desde o cinema da primeira década, e, assim como a montagem viria a ser explorada mais tarde, a profundidade de campo é uma técnica que pode servir ao efeito de expectativa ou ao efeito de suspense (talvez possamos entender que a diferença entre esses dois efeitos seja apenas de intensidade, sendo o último mais forte, mas não de outra natureza).¹⁹ Ao que indica Ismail, o movimento de câmera foi incorporado tão lentamente quanto o corte no interior de uma cena, e também nasceu de uma solicitação pragmática, qual seja, a de seguir o movimento dos corpos das personagens quando estas irrompiam para fora das bordas do quadro: ao invés de novo plano para mostrar as personagens no espaço para onde se direcionaram, houve o ímpeto de segui-las. A esta altura a câmera já tinha ganhado os espaços abertos das tomadas externas; aliás, as tomadas externas criaram situações na filmagem que foram tornando menos fechado o espaço propriamente

¹⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.32.

¹⁹ Ismail Xavier comenta que o uso da profundidade de campo era utilizado para efeito de suspense ou efeito de expectativa quando, por exemplo, a câmera imóvel estava a mostrar no quadro uma eminente colisão entre personagens e objetos, de acordo com a direção de movimento que aqueles encenavam e a posição do objeto no quadro; a convergência do encontro só poderia resultar em colisão. Para consultar tal passagem, ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra, 2005, p.31.

cinematográfico, pois, ao contrário da situação criada nas tomadas internas, os cineastas começaram a experimentar ângulos novos – que não só os frontais (mentalidade teatral) – e mesmo o movimento das personagens se tornaram mais livres, inaugurando uma outra relação dessas com a câmera; a exemplo, as entradas e saídas pelas bordas. Por sua vez, esses movimentos mais livres sugeriam uma abertura do espaço visado na tela para além das bordas definidas pelo olhar da câmera. “[...] ganhava mais força a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro.”²⁰

Na realidade, me parece que as iniciativas de levar a câmera para ambientes externos tem toda relação com o surgimento do movimento de câmera (não podemos pensar em simples incorporação, já que o procedimento inexistia); afinal, somente na experiência das filmagens externas os personagens ganharam movimentos mais variados e mais livres espacialmente, consecutivamente solicitantes de um movimento de câmera que os acompanhassem.²¹

Gostaria de sublinhar, a propósito dessa retomada que estamos acompanhando sobre o nascimento de procedimentos, que me chama atenção o fato destes mesmos procedimentos, compreendidos nesta pesquisa como moldurações manipuladas pelos cineastas para a expressão do pensamento, e, ao mesmo tempo, como um modo de agir cinematográfico que lhe confere um pensamento (técnico), foram inicialmente manipulados por motivos pragmáticos. Penso que deve ser interessante vir a conhecer como foi ocorrendo, ao longo da história do cinema, as iniciativas de fazer o acionamento dessas mesmas técnicas para gerar uma sensação, para transmitir uma idéia, enfim. Claro que a utilização técnica assim apropriada não deixa de ser uma utilização pragmática, já que há uma finalidade no acionamento, mas é então um pragmatismo de natureza diferente daquele que solicita tais ou quais procedimentos por exigência da evolução da estória. Os cortes, os saltos na imagem (saltos na imagem são os cortes que fazem justapor um plano com descontinuidade espaço-temporal em relação ao plano anterior), a montagem, os movimentos de câmera, entre outros, foram, em princípio, componentes técnicos elementares cuja justificativa era servir à narração da estória. Outras apropriações deram conta de elaborá-los cada vez mais em direção a essa massa enunciável que é o cinema, capaz de sugerir sensações, sentimentos, e idéias.

²⁰ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005, p.28

²¹ Em se tratando da separação de alguns componentes da imagem cinematográfica, a separação apenas pode ser pensada de direito, e não de fato. De fato, alguns componentes implicam outros de tal maneira que não é possível imaginá-los independente, fora de seu conjunto, donde a dissociação menos aceitável, a meu ver, seria a dissociação entre montagem e corte.

Lembremos do papel que pode cumprir, por exemplo, o primeiro plano. Quando bem articulado no conjunto de imagens, o primeiro plano aproxima o espectador da personagem, da emoção que esta sente num dado momento; na contraposição de rostos, o primeiro plano pode servir para expressar tensão entre dois personagens; enfim. Mas essas são apropriações posteriores, pois o primeiro plano (resultante direto do corte no interior da cena), em seus usos iniciais, era acionado tão somente para denotar um detalhe importante à compreensão do espectador sobre a evolução da história. Todos esses novos usos técnicos estão hoje perfeitamente assimilados, graças à convenção de seus significados.

Numa parte anterior do texto disse que a arte cinematográfica foi evoluindo na medida mesma em que os cineastas foram experimentando, ajustando, acidentando; no momento da escrita, este último termo me veio à mente porque lembrei da maneira acidental como nasceu o procedimento *campo/contracampo*. Tanto Ismail Xavier quanto Arlindo Machado conferem a essa técnica uma importância visceral no processo de identificação do espectador.

Parece que em se tratando de evolução dos fazeres técnicos no cinema aconteceu diversas vezes de um procedimento resultar na descoberta ou invenção de outro. Assim ocorreu quando das filmagens do filme *Enock Arden*, em 1911, de W.Griffith. Para Arlindo Machado, “este filme é o trabalho mais acabado de Griffith com montagem paralela, mas também a melhor demonstração de sua superação.”²² Machado quer dizer com “a melhor demonstração de sua superação” que Griffith descobriu a alternância de planos não por força da necessidade de narrar duas ações que se desenrolam em espaços descontínuos, mas o jogo de contraposição de planos que se dá especialmente pela ação do olhar de um ou mais personagens.

No filme em questão essa ação foi inaugurada quando o diretor reuniu no mesmo espaço diegético dois personagens que até então eram mostrados através da montagem paralela, situados em espaços diferentes. Os espaços alternados acabam por convergir num só ao fim do filme, algo que fica claro ao espectador quando acontece de um dos personagens se por a observar outro de longe. É a primeira vez que o olhar de uma personagem determina, no plano seguinte, a imagem que deve ser mostrada, a mesma que corresponde à imagem que a própria personagem vê.

Em outras palavras, no final de *Enock Garden*, a contraposição de planos se transforma automaticamente na estrutura-chave do cinema clássico: *campo/contracampo* [...] A contraposição de dois planos contíguos (representando o

²² MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas/SP: Papiros, 1997, p.143.

sujeito que mira e a coisa visado por seu olhar) marca enfim a conquista daquela continuidade espaço-temporal que estava no horizonte da geração cujo empenho maior era elevar o cinema ao nível das belas artes. O campo/contracampo é a transformação da ação paralela naquela sucessibilidade espaço-temporal tão desejada e tão difícil de ser obtida no primeiro cinema.²³

Segundo Machado, essa sucessibilidade espaço-temporal era cara ao primeiro cinema quando se tratava de narrar uma ação através de planos concatenados. Quando os diretores desejavam narrar uma mesma ação (e não duas, como é o caso da montagem paralela) que não fosse mostrada num plano sequência, mas através da fragmentação em planos sucessivos, esbarravam, no mais das vezes, no problema de combinar esses planos de modo a criar uma sucessão realista dos fatos. Não raramente, os saltos nas imagens eram flagrantes, pois faltava a esses diretores um conhecimento que viria a se consolidar conforme a evolução do fazer cinematográfico, o conhecimento das chamadas regras de continuidade. Desse modo, a montagem que denotava ações paralelas era mais facilmente manipulada – já que se admitia o salto nas imagens pela exigência de modificação do espaço mostrado – do que a montagem que visava mostrar uma mesma ação em mais de um plano: “[...] é mais fácil saltar de um espaço para outro diferente do que resolver todos os problemas decorrentes da passagem de uma ação para a sua continuidade imediata num outro plano, porém dentro do mesmo espaço”.²⁴

Antes da consolidação das regras de continuidade, enquanto os diretores iam experimentando sobretudo a montagem paralela, iam também descobrindo o potencial dialético das imagens. Machado considera que filmes feitos no primeiro cinema, como *The ex-convict* (Edwin Porter/1904) e *The kleptomaniac* (Edwin Porter/1905) já ensaiavam perfeitamente o uso da montagem como recurso para contraponto entre realidades; são exemplos esses dois filmes de Porter. Neles, o importante era o contraponto entre dois mundos diferentes nos quais a câmera alternava o olhar. O contraponto, aqui, como resultado do encontro das imagens – entre uma realidade burguesa e uma realidade miserável, como no caso de *The ex-convict* –, pois este encontro nitidamente instaurava uma comparação entre dois mundos de condições opostas. Contudo, é mesmo a Griffith que Machado atribui os ensaios mais elaborados da montagem paralela. Segundo o autor, Griffith descobre neste modelo narrativo um potencial emotivo quando de seu acionamento nas estórias com

²³ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas/SP: Papiros, 1997, p.143. Com tanta semelhança, como não lembrar do filme *Náufrago* (Robert Zemeckis/2001), com a diferença de que o diretor sacia a vontade dos espectadores de ver os personagens dividindo o mesmo quadro.

²⁴ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas/SP: Papiros, 1997, p.141

desfecho redentor, em que a vida de um dos personagens dependia da ação de um outro personagem. Aí, a suspensão e, ao mesmo tempo, a expectativa do cumprimento dessa ação, afetava sobremaneira o envolvimento do espectador.²⁵

Como podemos perceber, a montagem paralela, em seus aperfeiçoamentos, é uma técnica narrativa que marcou lugar no que diz respeito à contribuição nas possibilidades do novo veículo se comunicar; ou, dito com mais precisão, nas possibilidades dos cineastas se comunicarem. Além da acidental descoberta do *campo/contracampo*, esse modelo mostrou que moldurações praticadas em seu interior poderiam suscitar sensações/sentimentos no espectador – como Griffith bem notou quando passou a jogar com a aceleração do ritmo da ação (conforme intensificava a fragmentação da narrativa, pelo aumento do número de cortes) e com o suspense emotivo do espectador (conforme escolhia os momento do corte justamente para interromper as mais importantes ações da cena).

Especificamente na obra de Machado em questão – *Pré-cinemas & pós-cinema* – o autor confere uma extrema importância a Griffith quando o assunto é contribuição técnica ao meio cinematográfico. Inclusive, aponta este cineasta como uma espécie de ‘abre alas’ para a proposta do cinema conceitual de Sergei Eisenstein, outro cineasta que não pode ser omitido em se tratando de pensamento *de* cinema (ele é também amplamente citado e recuperado pelos teóricos do cinema quando das invenções técnicas). Após relacionar tentativas de Griffith a certas variações nos usos da montagem paralela, e suas derivadas contribuições, ele aponta para esse modelo como aquele que permitiu ao cinema descobrir o papel fundante da montagem como articuladora de sentidos. Em seguida, o autor frisa o papel histórico do cineasta ao colocá-lo como precursor (mesmo precoce ou ensaísta) de uma concepção de cinema que viria a estabelecer para esse veículo sua grande potencialidade como expressão de pensamento.

Antes que Griffith possa superar o mecanismo mais simples das ações paralelas, a montagem alternada vai se converter, em alguns de seus filmes mais maduros do primeiro período [primeira década do século XX] num poderoso modelo conceitual, que permitia engendrar comparações e construir idéias visuais [...] antecipando em mais de cinco anos a revolução de *Intolerance* e abrindo caminhos para a proposta do *cinema conceitual* de Eisenstein, nos anos 20.²⁶

²⁵ Para mais detalhes ver o capítulo *O nascimento do narrador*. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas/SP: Papiros, 1997, p.138–p.147.

²⁶ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas/SP: Papiros, 1997, p.143. Aprecio muito a expressão ‘idéias visuais’, pois que vem ao encontro desta proposta na qual anoro minha pesquisa, qual seja, a de pensar os filmes como imagens e conceitos de mundo por elas construídos, segundo suas molduras e moldurações.

Bem, se em *Pré-cinemas e pós-cinemas* temos, com base em Machado, que Griffith foi o precursor de um modelo conceitual de narrativa, em obra lançada anteriormente, intitulada *Sergei M. Eisenstein – A geometria do êxtase*, Machado faz um mergulho no cinema eisensteiniano e o apresenta como o grande primeiro cineasta a fazer da técnica cinematográfica uma técnica de pensamento, de posicionamento social e ideológico. Enquanto o norte-americano Griffith se esforçava para harmonizar a concatenação entre os planos, em nome de uma desejada impressão de continuidade, Eisenstein praticava o oposto. Ao que compreendo, ele não estava preocupado em apagar as marcas da montagem, em esconder o cinema enquanto técnica para então oferecer a ilusão de imagens como realidade que a câmera apenas capta e dispõe na tela; Eisenstein agiu como um transgressor dessa noção de cinema, o chamado cinema clássico, e a descontinuidade chegou a ser seu tom.²⁷ Para refletirmos sobre esse potencial técnico do cinema (de exploração e expressão de idéias), vale a pena trazer para o texto algumas notórias observações do autor sobre o filme *O encouraçado Potemkin*, a mais famosa obra de Eisenstein.

O cineasta, por não estar interessado na verossimilhança dos eventos, coloca os procedimentos técnicos a serviço de seu pensamento; joga com as potencialidades pensantes do cinema – o que só pode ser feito pela técnica, em nossa perspectiva – para traduzir seu pensamento em imagens cinematográficas. Desse modo, regras que já estavam sendo consolidadas para fortalecer uma espetação fluida das imagens, são transgredidas. Em *O encouraçado Potemkin* as regras de direção não são respeitadas; pelo contrario, são utilizadas para gerar sentido, importando muito menos o perfeito desenrolar da estória do que tal objetivo. No filme, há uma série de planos cuja sequência dá ao espectador uma confusão de direções, resultado da quebra do eixo da câmera – um dos pecados a ser duramente combatido na concepção de cinema clássico. Com a quebra do eixo, os manifestantes de Odessa são mostrados indo numa direção em um plano e, no plano seguinte, que deveria confirmar a direção, os manifestantes são mostrados indo na direção oposta àquela indicada no plano anterior. Também em outra sequência de planos, os barcos que estavam a transportar mantimentos aos marinheiros são ora mostrados na tela navegando em direção à esquerda, e ora mostrados em direção à direita. Para confirmar essa confusão de direções, o diretor escolhe ainda montá-la no interior do mesmo quadro, e mostra num único plano vários barcos velejando em direções contrárias (assim o faz também na cena da fuga dos manifestantes de Odessa, ao montar a correria em direções opostas no interior de um mesmo plano).

²⁷ No cinema clássico os procedimentos devem servir à narração linear, ao encadeamento fluído das imagens.

Se pararmos para imaginar, perceberemos que essas direções contrárias implicam numa incoerência ao nível da diegese, que tem seu mundo representado de maneira confusa demais para que o espectador o assimile como verdadeiro. Se os barcos tinham a missão, indicada na diegese, de levar os mantimentos até um mesmo determinado local, não há qualquer lógica em seguirem direções diversas, opostas. Porém, não é a verdade da estória (e nem a verdade da História) que está importando, a oferta de dados reais ou verossimilhantes na narrativa, e sim a geração de sentido. Como pontuou Gilles Deleuze acerca do cinema de Jean Rouch, “não será o cinema da verdade, mas a verdade do cinema.”²⁸ Em Eisenstein o movimento é o mesmo, segue esse pensamento de uma verdade do cinema e o atualiza – ou, quem sabe, o inventa – no seu modo de criar a matéria fílmica. Segundo Machado, “interpretar a história era para ele mais importante do que simplesmente reconstituí-la.”²⁹

As escolhas técnicas de Eisenstein no filme demonstram uma disposição maior para a produção de sentido, como projeto central do filme, do que para a coerência diegética, ou, ainda, coerência narrativa – em termos de cinema clássico. As contradições nas direções assumidas de plano a plano e no interior do mesmo plano pelos manifestante de Odessa e pelos tripulantes dos barcos responde a uma concepção maior, que plaina na filmografia eisensteiniana e transcende em muito essa cenas (ou esse filme). Refiro-me ao choque de imagens produzido pela aproximação de contrários. As cenas de *O encouraçado Potemkin* em que as regras de direção são claramente transgredidas vão denotar uma ação desorganizada, frágil e desajustada dos cidadãos de Odessa (resistentes e vítimas do Tzar) quando da combinação de outras sequências no filme cujos planos denotam perfeita organização de direção, tanto de um a outro plano quanto no interior do mesmo plano. Esses planos em que a organização vige dedicam-se a mostrar os soldados do Tzar em movimento opressivo aos cidadãos resistentes. Temos então que o suposto erro técnico – resultando na falha de continuidade trajetorial dos personagens/objetos – foi, de fato, utilizado para gerar uma idéia, já que contrasta com os planos em que a continuidade trajetorial são respeitadas de plano a outro, somando-se a isso a disposição geometricamente regrada dos soldados no quadro de cada plano e as ações rigorosamente sincronizadas, desde o marchar ao momento de apontar os fuzis e atirar.

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 183.

²⁹ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.47.

Mas quais idéias, em suma, podem ser tiradas dessas moldurações eisensteinianas de *O encouraçado Potemkin*? Podemos ver como Machado interpreta o pensamento do diretor a partir da montagem (conceitual) dessas cenas na seguinte passagem:

É que o movimento que comanda as botas dos soldados do tzar não é o resultado das somas das selvagerias individuais, mas o efeito de uma ordem (social e política), ela própria monolítica, hierárquica, autoritária. O que esse jogo de formas nos ensina é uma coisa desconcertante, sobretudo se levarmos em consideração as condições políticas que se produziu: a liberdade é plural, contraditória e vive da tensão dos contrários; em contrapartida, a opressão é monotônica, linear e unidirecional.³⁰

Um outro contraponto é ainda feito pela montagem na alternância de primeiro planos e planos conjuntos ou gerais. Os rostos dos soldados do exército do Tzar nunca são mostrados em primeiro plano, ou seja, o espectador não se aproxima deles. Para o espectador, eles são personagens ‘despersonalizados’, enquanto várias são as tomadas em primeiro plano, que enfatizam a fisionomia dos rostos horrorizados dos cidadãos russos perante a represália. O exército é massa homogênea, indistinta. Machado considera que essa abstração da fisionomia do inimigo pode ser compreendida como “uma das formas mais eloqüentes de pintura do poder como força cega à vontade dos subjugados, mas também é um mecanismo gerador de ambigüidade, que torna o opressor generalizável para contextos outros que não o circunscrito pelo filme”.³¹

Ao par dessas e ainda outras informações sobre o cinema de Eisenstein, sobre sua opção de transgredir os usos clássicos da técnica, de imprimir idéias e sensações na matéria fílmica, e ainda de colocar seu trabalho a serviço de uma ideologia opositora ao sistema de poder, compreendo melhor porque Glauber Rocha tinha neste cineasta uma inspiração e uma afinidade intelectual.

Apesar da vontade de estender-me sobre Eisenstein, sobre sua competência e inventividade quanto à produção de sentidos no cinema, o que está colocado é suficiente para dar a ver como estou pensando a expressão conceitual dos cineastas no que tange à montagem, e não somente de um plano a outro, mas também no interior do mesmo plano.

³⁰ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.48 Acrescento...: “É preciso notar ainda o rigoroso ordenamento plástico nos deslocamentos do exército teutônico. As lanças espetadas para a frente, o alinhamento dos capacetes, o trote sincronizado dos cavalos, tudo concorre para a composição de rígidas formas geométricas. Belas simetrias, magníficos efeitos de linhas de fuga regulares: o inimigo aparece como uma arma bélica, bem preparada para o confronto. No entanto, todo esse espírito de parada não está ali senão para esconder a falta de motivações interiores, o vazio ideológico que corrói essas carcaças de soldados, treinados apenas para obedecer cegamente às ordens baixadas de cima. Outro é o caso dos soldados russos: nenhuma habilidade guerreira, nenhuma vocação para o desfile militar, absoluta negligência para as formações geométricas. E apesar de toda essa diversidade, ou justamente por causa dela, motiva-os o ódio ao opressor, a energia vital de quem tem razões para o combate: essa é a força, a “estratégia” que lhes dá a vitória”.

³¹ *Ibid.*, 1982, p.53

Resta acrescentar, a propósito deste assunto ter começado numa comparação entre Griffith e Eisenstein, que, apesar de os dois serem considerados de extrema importância no contexto da evolução técnica no cinema, verdadeiros inventores de tradições que até hoje servem de base (guardadas as diferenças de estilo), eles diferem sobremaneira enquanto o que fazem essa gama técnica fazer nos seus filmes. Enquanto Griffith empenhou-se na busca de modelos narrativos realistas (aplicando as regras de continuidade, portanto), de coerência diegética, Eisenstein pouco se voltou para a manipulação dos procedimentos segundo uma linha de narração realista. Machado assinala que os artistas em geral da União Soviética já haviam optado por este tipo de narração, enquanto Eisenstein seguia na contramão. O autor veio a elogiar generosamente Griffith na obra *Pré-cinemas e pós-cinemas*, mas na obra *Sergei M. Eisenstein – A geometria do êxtase* há uma ponta de crítica à ação de Griffith no cinema quando comparada à ação de Eisenstein.

[...] as intervenções abruptas e violentas da montagem eisensteiniana quebram essa “objetividade” simulada, comprometendo portanto a ilusão de “realidade”: a técnica aparece, os recursos se mostram abertamente, o cinema se exhibe enquanto produção de sentido. Essa é a marca principal que distingue o cinema de Eisenstein de seus congêneres burgueses aparentemente tão próximos (Griffith, por exemplo): enquanto estes procuram esconder a manipulação ideológica, fazendo-se passar por uma universalidade transparente (“a vida como ela é”), aquele recusa a mistificação e revela o que toda a representação é: um ponto de vista de classe.³²

Também na simples comparação que podemos fazer entre as molduras-títulos que o autor escolhe para falar de Griffith e de Eisenstein nas respectivas obras, já percebemos que aludem à marca principal que ele encontra em cada um dos cineastas: o capítulo dedicado à Griffith, Machado nomeia de *O nascimento do narrador*, e, quando da abordagem do cinema de Eisenstein temos, dentre os outros títulos da obra (toda ela dedicada ao cineasta) o capítulo intitulado *A dialética no cinema*. A única observação que eu gostaria de fazer, sobre este último título, é que seria mais preciso dizer ‘a dialética do cinema’, já que a dialética do cinema eisensteiniano não é uma fórmula exterior aos procedimentos cinematográficos: ela não foi apropriada por este meio; ela é própria do meio.

Ademais, a afirmação de Machado, que faz da representação cinematográfica não somente um ponto de vista em abstrato (mesmo que do autor), mas qualifica esse ponto de vista como sendo sempre a expressão de uma classe, é outra de suas visadas que vem ao encontro da perspectiva que assumo para pensar os filmes do cinema brasileiro contemporâneo (diria, obviamente, que essa é minha perspectiva atual para pensar os filmes

³² MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.56/57.

de todo o cinema, de qualquer época e nacionalidade). O termo ‘representação’ é, neste sentido, arriscado de ser utilizado, uma vez que pode ser entendido como usualmente o é, como ação de representar em imagens uma realidade exterior, que serve de referência ou substrato, e que na tela será reconstruída. No capítulo segundo exploro essa questão.

Ainda assim, devo dizer que me causa certo incômodo quando, ao falar sobre ou ao descrever uma cena, utilizo os termos ‘mostrar’ ou ‘mostração’, pois parece que estou me referindo a um dado material, já disposto, cuja captação e reprodução na superfície sensível da tela seja a função da lente objetiva. Certamente que não é com este significado que aciono estes termos. Aumont denota uma preocupação parecida em função de ser costume referir o espaço cinematográfico como um espaço natural, simplesmente, sem que haja suficiente trabalho em cima de uma definição desse espaço.

Dizer do espaço que ele é visto não é, com efeito, senão uma enorme facilidade de linguagem: o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz, ele não é visto *diretamente*, e sim *construído*, a partir de percepções visuais, como também cinesicas e táteis. Ver o espaço seria, portanto, necessariamente *interpretar*, à custa de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais.³³

Assim como considera Aumont sobre o espaço cinematográfico, está no nosso horizonte compreender toda e qualquer cena, todo e qualquer objeto visual do cinema, qualquer fragmento, como uma construção. O pensamento, se é mesmo possível expressá-lo mediante imagens, é então exprimível porque o aparelho cinema reuniu, ao longo de sua evolução no tempo, e graças às inventividades dos cineastas, uma diversidade de procedimentos que o podem definir como máquina do pensamento. É tecnicamente que esta máquina pensa, e as imagens que exprime não são a simples mostração ou representação de um mundo, mas a construção mesma de um mundo, um conceito de mundo (assim como o conceito de amor, de ódio, de liberdade, de opressão, de sociedade, de crime, de justiça, etc.). O conjunto de técnicas é sua matéria prima, que será acionado segundo determinadas intenções autorais. As escolhas técnicas criam imagens, e estas resultam em ethicidades audiovisuais a partir de molduras e moldurações que agenciam sentidos identitários.

1.2 O acontecimento cinematográfico

Tenho imaginado pelo menos duas maneiras de abordar o acontecimento cinematográfico. Numa perspectiva mais ampla, penso que temos o conceito de

³³ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.142.

acontecimento no qual o cineasta situa a narrativa fílmica, uma questão de postura à priori. Assim, sua criação pode se ancorar num conceito de acontecimento cinematográfico enquanto (a) tentativa de descrição da realidade: há no horizonte um acontecimento a ser (re)produzido, o mais fielmente possível. Ele já existe como evento do passado ou dado do presente; é preciso então saber (re)montá-lo. De outro lado, denotando uma postura praticamente oposta, o cineasta pode ancorar sua criação num conceito de acontecimento enquanto (b) tentativa de construção da realidade. Neste caso, aliás, aprecio a expressão ‘interpretação’ da realidade, vinculada ao cinema de Eisenstein, pois remete à consideração de que há um referencial de mundo ressoando nas imagens; particularmente, não consigo imaginar como não haver, pois a mais pura fabulação ressoa realidades.

Ainda dentro dessa primeira abordagem (tanto em (a) e quanto em (b), acima definidos), há posturas diferentes quanto à criação do acontecimento (seja tentativa de descrição, seja tentativa de construção, é sempre criação): em alguns filmes há um grande momento na narrativa, o acontecimento mais esperado; em outros, há um desenrolar de trivialidades: aqui, no mais das vezes, não há um grande momento, mas vários pequenos acontecimentos, às vezes postos em direta relação, às vezes não; eles remetem a uma série de circunstâncias cotidianas que vão construindo acontecimentos no mundo diegético.

A segunda abordagem diz respeito aos sentidos ofertados na criação do acontecimento, fenômeno que existe em ambas as posturas dos cineastas (descrição ou construção – primeira abordagem).

Venho refletindo sobre a relação entre os enunciados fílmicos e os acontecimentos neles engendrados como determinantes mutuamente implicados. Antes do contato teórico com certas visadas sobre o acontecimento cinematográfico, pensei duas formas dessa implicação ocorrer, e penso que vale a pena expô-las. As novas compreensões acerca do assunto não fizeram excluir tais formas, especialmente porque as ‘imaginei’ ao lembrar os filmes que analiso. Apresento-as abaixo brevemente.

Implicação A: da construção de determinados acontecimentos sempre resulta um campo de potencialidades significantes que correspondem intimamente com o teor mesmo desses acontecimentos: ‘o que acontece’ circunscreve e antecipa virtualmente certas sensações e certos sentimentos, potências enunciativas relativas já ao próprio ‘nome do evento’. Exemplo: o cineasta planeja criar uma narrativa cujo acontecimento central seja um ataque terrorista a uma escola infantil. O nome do evento – ataque terrorista a uma escola

infantil – suscita, ao mesmo tempo que gera, um território imaginário de possibilidades a serem exploradas em termos de sensações e sentimentos; e exploradas em termos de enunciados (sendo que os sentimentos ofertados ao espectador e o processo de identificação deste com as personagens estão intimamente ligados aos enunciados produzidos). Assim, os agenciamentos podem ser pensados desde a decupagem das ações. Por outro lado, os espectadores, ao saberem com antecedência do que trata o filme, vão assisti-lo, pressuponho, com certas disposições e/ou expectativas quanto à experiência emotiva que terão perante tal acontecimento. E ainda, a considerar suas predisposições morais, possivelmente sejam geradas expectativas acerca da conceituação do acontecimento (enunciados que o conceituem e que corroborem essas expectativas).

Implicação B: Trata-se de pensar que as enunciações resultantes dos procedimentos técnicos constitutivos do acontecimento tem o poder de conceituá-lo de tal maneira que a visão à priori que se tem dele pode ser alterada, ou significativamente afetada, ou ainda significativamente reforçada. O acontecimento ‘ataque terrorista a uma escola infantil’ pode ser conceituado como evento cruel, violência fruto de maldade (no caso deste evento, provavelmente seriam enunciados deste tipo aqueles esperados pelos espectadores); ou, então, este acontecimento pode ser conceituado como lástima de outra natureza, como, por exemplo, violência fruto de uma certa ordem política, na qual todos que participam do evento são vítimas, até mesmo os terroristas.

Como disse mais acima, este é a apenas um dos modos de pensar o acontecimento. Há outras compreensões a serem enfrentadas, que focam em aspectos bem mais complexos para pensarmos a narrativa cinematográfica. Neste sentido, a lembrar Deleuze, não seria a lógica do ‘ou’, mas sim a lógica do ‘e’. Várias são as faces do acontecimento cinematográfico, e estas faces não precisam ser vistas como excludentes, mas como adições envolvidas no processo.

Sobre as implicações expostas acima, é oportuno dizer que, com relação ao ‘o que acontece’, noção de acontecimento relativo ao argumento central do filme/evento principal, compreendo que se trate de uma moldura narrativa; neste caso, uma moldura-acontecimento. E, com relação à conceituação do acontecimento, compreendo que estão aí englobados a) os emolduramentos: autenticações de enunciados por cada espectador segundo condições subjetivas (mas, em certa medida, compartilhadas) de percepção; e também b) as moldurações: procedimentos técnicos e estéticos responsáveis pela construção dos

acontecimentos. Aliás, são as moldurações que criam, junto às molduras, um campo que oferta sentidos.

Feitas essas pequenas considerações iniciais, vamos à recuperação teórica sobre algumas outras faces do acontecimento cinematográfico.

Uma das questões mais estratégicas para o cinema pensar (e dizer, narrar, mostrar diegética e enunciativamente) é o acontecimento. Imaginemos as clássicas situações. Estamos assistindo a um filme, desde o começo, como deve ser, sem perder qualquer cena, como deve ser. Uma pessoa que queria juntar-se à experiência vem a nós e pergunta: – O que está acontecendo? Há também aqueles momentos em que as pessoas interrompem a espectação para fazer uma coisa qualquer e, quando retornam, perguntam a quem ficou assistindo: – O que aconteceu nesse tempo? E ainda, aqueles que começaram a assistir desde o começo mas, por algum motivo, perdem o fim do filme. Eles também vão perguntar, a quem ficou assistindo, o que, afinal, aconteceu. É que o cinema, o filme, está sempre acontecendo.

Num cinema dito narrativo não é difícil responder a essas perguntas, menos ainda se a narrativa for feita ao melhor estilo do cinema clássico. A crítica de André Bazin sobre este modelo narrativo vai na direção de reivindicar aos diretores a existência do cinema naquilo que ele entende ser a vocação fundamental da sétima arte: ser realista. Todavia, Bazin não estava falando no mesmo realismo defendido por alguns artistas e críticos, que querem como princípio criador das imagens cinematográficas o efeito de realismo, ou, a impressão de realidade. Enquanto o efeito de realismo tem por objetivo ‘se parecer’ com o real (no sentido de verossimilhança) e apagar as marcas desse real enquanto construção, o realismo de Bazin quer ver passar através das lentes objetivas o máximo grau de proximidade com a realidade mesma. Neste sentido, ele considera que quanto menos os diretores intervêm tecnicamente na produção de imagens, mais as imagens se aproximam do real. Isto implica concluirmos que, para o autor, há a possibilidade de que as imagens que desfilam na tela não sejam ilusórias, não sejam construções técnicas, enfim. Para ele, há a possibilidade de que a mão que guia a máquina seja, em boa medida, imparcial com relação às imagens que produz. É que para Bazin, essas imagens devem ser menos ‘produzidas’, do que ‘captadas’. O surgimento da fotografia e do cinema, na visão do autor, trouxe a esperança de saciar no público o desejo de estar em contato com uma realidade menos mediada que a pintura. Quer dizer, para ele, à época de sua reflexão, fotografia (e também cinema) poderiam realmente ser janelas para o mundo, com mínima, ou nenhuma, intervenção humana na produção das imagens.

A pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material [...] mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído.³⁴

Chama-me atenção o pensamento exposto por Bazin na passagem acima, de que a fotografia e o cinema teriam como escapar à subjetividade de quem cria as imagens. Com isso, fotografia e cinema deixam de ser vistas como veículos de mediação para serem uma espécie de ponte para o real. Daí que facilmente esbarramos em comparações entre Eisenstein e Bazin, uma vez que suas visões sobre cinema se tensionam.

Bazin teceu muitos elogios ao cinema Neo-realista, e seus apontamentos sobre a postura dos diretores nos dá a ver alguns dos critérios com os quais julgava um filme ser mais ou ser menos realista. Enquanto Eisenstein valoriza sobremaneira a arte da montagem no cinema, Bazin pede a minimização de seu efeito, propondo, a exemplo de filmes como *Ladrões de bicicleta* (De Sica/1948), que os cortes sejam reduzidos ao mínimo necessário, e que as ações se desenvolvam na tela em seu tempo real, o tanto quanto seja possível. O desafio maior desse modelo (Bazin) seria dar aos espectadores a ambigüidade inerente àquilo que é real. Já que a realidade é sempre perpassada por uma diversidade de sentidos, as imagens deviam ser captadas e arranjadas de modo a oferecer essa polissemia (ao invés de sentidos pré-intencionados), à qual caberia a livre interpretação do espectador.

Para Bazin, imagens polissêmicas chamam mais a participação do espectador, e portanto o autor identificava uma diferença na relação dos espectadores quando da experiência com filmes do cinema clássico e quando da experiência com filmes do cinema moderno. Este, surgido no pós-guerra, inaugurado especialmente pelo Neo-realismo italiano, tendia à produção de filmes cujos acontecimentos ordinários e triviais ganhavam mais espaço na tela do que os grandes acontecimentos, tipicamente construídos no cinema clássico (com ênfase na tradição do cinema norte-americano). Portanto, o conceito de acontecimento é modificado de uma tendência a outra, e isso tanto pela diegese quanto pelas técnicas empregadas. Se no cinema clássico a tendência é a sedução dramática e a hierarquização das ações com vistas ao suspense, à tensão, à expectativa... no cinema moderno neo-realista a tendência é o fracasso das ações em nome de um desenrolar de fatos sem grande variação de

³⁴ BAZIN, André. *O Cinema - Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.21.

peso na narrativa, incluindo aí a imprevisibilidade dos cenários abertos e a casualidade nos acontecimentos (casualidade porque ações imprevistas para a cena poderiam – ou deveriam – ser incorporadas). Aludindo ao acontecimento como um evento, Bazin vai dizer que

A arte do diretor reside em sua destreza para fazer surgir o sentido desse evento, pelo menos aquele que ele lhe atribui, sem com isso acabar com as ambigüidades. O neo-realismo assim definido não é de modo algum a propriedade dessa ideologia, ou mesmo daquele ideal, tampouco exclui outro, tal como a realidade, justamente não exclui o que quer que seja.³⁵

Há uma concepção diferente de acontecimento entre cinema clássico e cinema moderno, e também uma condição discursiva/conceitual diferente no tratamento de acontecimento enquanto espetáculo e no tratamento do acontecimento enquanto o evento trivial. Nos dois estilos cinematográficos o acontecimento é pensado através da narrativa, pois não há história quando nada acontece (deveríamos falar ‘estória’?). Contudo, o aparato de procedimentos mobilizados para construir os acontecimentos não somente o conceituam de um ou outro modo, como também, e talvez sobretudo, permitem ao diretor expressar em graus diferentes seu pensamento, e, neste sentido, construção de acontecimento e pensamento do cinema dialogam intimamente.

Vejamos que tanto Bazin quanto Eisenstein não desejam assumir um modelo clássico de cinema, um modelo cuja base e horizonte seja uma narração linear tradicional, que atenda ao encadeamento ação vs. reação. Este seria o modelo orgânico, no qual tudo funciona segundo um princípio organizador: perfeito funcionamento da organicidade (toda parte cumpre uma função); desdobrar lógico dos fatos, rumo à trama central. Também tanto Bazin quanto Eisenstein concordam que o cineasta pode gerar sentido a partir da reprodução ou construção dos acontecimentos. Porém, enquanto aquele objetiva a (re)produção dos acontecimentos a partir do princípio ambíguo da realidade, este objetiva para o cinema a (re)criação dos acontecimentos conceitualmente, ensejando certos sentidos (ainda que estes permaneça em aberto, da ordem do indeterminável, dada a participação do espectador).

[...] o que importava para Eisenstein não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que a sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos fatos, gerando sentido.³⁶

Se a concepção de acontecimento cinematográfico muda de um a outro desses cineastas (em certos sentidos, claro) talvez isso se deva também ao fato de que a concepção

³⁵ BAZIN, André. *O Cinema - Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 302.

³⁶ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.55.

de realidade do mundo também muda. Segundo Machado, Eisenstein pensava a realidade visível como mundo aparente – mundo das aparências, em que o real mesmo das coisas estava encoberto pelas aparências. Por isso, uma montagem conceitual deveria instalar-se no seio dessa realidade enquanto nova ótica, ótica penetrante e significante desta realidade. Daí a reconstituição, e não a reprodução, interpretante dos acontecimentos. Um registro em seqüência dos eventos perante a câmara, com o mínimo de interrupções, como defende Bazin, não é o modo de acionamento da técnica que melhor funciona para a interpretação/conceituação dos acontecimentos, de acordo com a montagem conceitual eisensteiniana. Aqui, o corte é procedimento elementar (e elementar ele sempre foi para o cinema) para a produção de sentido, pois do corte surge o novo plano, a nova imagem, que, no contraponto com a imagem anterior faz surgir a idéia sobre o acontecimento. Num modelo, o acontecimento é objeto narrado; noutra, o acontecimento é a própria narrativa, ou, se preferirmos, a narrativa é o próprio acontecimento. “Ao invés de ajudar a descrever o acontecimento, a montagem multiplica-o, dilata-o, ultrapassa-o [...]”.³⁷

A crítica de Bazin à montagem excessiva revela sua preocupação justamente com a possibilidade de haver uma significação pessoalizada demais dos acontecimentos, ao invés de haver a descrição dos acontecimentos (admitindo uma polissemia de sentidos). Se o cineasta deve ser operador de uma janela para o mundo, seus filmes devem mostrar o mais objetivamente – com o mínimo de intervenções, então – os acontecimentos que compõem a narrativa, donde a profundidade de campo ao invés da variação de ângulos e o plano seqüência ao invés da fragmentação já seriam escolhas mais de ‘mostragem’ do que de construção. Já uma narrativa trabalhada por variações angulares, alternância de planos, uma montagem expressiva, enfim, estaria carregada de pensamento autoral, de enunciados ideológicos (ou admitiríamos que há autoralidade isenta de ideologias).

Os termos em que Bazin coloca tal preocupação fazem reforçar um tipo de reflexão sobre o acontecimento como matéria prima da enunciação. Conforme disse no começo do texto, os modos como o diretor vai criar o acontecimento serão determinantes para os enunciados que irá produzir.³⁸ O acontecimento em si, enquanto argumento para desenvolver a narrativa, é, neste sentido, o que menos importa. Um grupo de diretores pode ter como argumento um mesmo acontecimento para narrar e, ao fazerem, com seus estilos técnicos,

³⁷ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.57.

³⁸ Certamente que não precisaríamos de Bazin para pensar essa idéia, mas as pontuações do autor sobre acontecimentos cujos sentidos são ambíguos e sobre acontecimentos cujos sentidos estão dados, foi o que me levou a essa associação.

produzirem sentidos diferentes, ou até divergentes. Entra em jogo, portanto, um pensamento cinematográfico: o cinema pensando através de conceitos que cria.

Na revisão sobre o tema do acontecimento no cinema, um texto de André Parente convocou atenção para essa associação que venho fazendo entre o acontecimento e a enunciação. Ao me aproximar de proposições do texto fui levada a refletir mais profundamente sobre o acontecimento cinematográfico, como não poderia de ser, já que Parente produz pensamento em aproximação com a filosofia. Acredito que pude aceder em alguma medida a este pensamento pelo fato de ter anteriormente me dedicado a alguns textos de Henri Bergson e Gilles Deleuze.

Eis como Parente nomeou o capítulo: *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. O autor expõe porquê faz o acionamento em Deleuze para as reflexões que seguirão, e delimita também sob qual orientação de imagens ele as estará interpretando: enquanto imagens técnicas.

Ao pensar a imagem técnica – fotografia, cinema, vídeo, imagem de síntese, realidade virtual –, nos servimos dos conceitos de Gilles Deleuze para escapar de certas oposições que costumam nos paralisar: figura e discurso, imagem e narrativa, imagem e modelo, sensível e inteligível. Utilizamos sobretudo o conceito de *virtual* que, na verdade, é mais do que um conceito, é um campo conceitual que aparece, aqui e ali, na filosofia de Deleuze sob designações diferentes: acontecimento, exprimível, enunciável, rizoma. São, no mais das vezes, virtualidades que não se confundem com suas atualizações espaço-temporais.³⁹

Notemos: acontecimento aparece no mesmo filão de exprimível e enunciável, de modo que podemos inferir que um acontecimento cinematográfico, neste sentido, não é o mesmo que (ou difere de) algo ‘expresso’ ou algo ‘enunciado’. A abordagem de Parente sobre as teorias narrativas tensionou meu horizonte, e por isso abrirei este espaço.

Idealmente deveria aprofundar as teorias nas quais o autor se orienta para apontar essas tendências conceituais de narrativa, portanto assumo a apreensão como tentativa e inicial. Ainda assim, tal apreensão compareceu de modo produtivo quando do momento das análises. Começarei por explicar três dimensões, referentes a três correntes teóricas, de compreensão da narrativa e do enunciado.

Segundo Parente, dentre as grandes teorias da narrativa, há três correntes que pensam a narrativa fílmica a partir de um certo aspecto do enunciado. Tal aspecto compreende o

³⁹ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema, Vol.1*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.253

enunciado como representação de um estado de coisas, de modo que o enunciado se relaciona a uma estrutura lingüística. As três correntes correspondem às análises temáticas ou proposicionais fundadas pelos formalistas russos, à narratologia de Gérard Genette, e à teoria mimética de Paul Ricoeur.⁴⁰

1a. dimensão (relacionada aos formalistas russos e à teoria semântica). Aqui a narrativa implica um acontecimento (ou mais) que seja contado na forma de pelo menos dois enunciados. Tais enunciados – que Parente chama também de proposições – devem estar ordenados temporalmente. Nesta dimensão, “A narrativa possui uma natureza lingüística (por isso ela tem uma estrutura), é o fala-se ou o conta-se, independente das técnicas particulares que se encarregam dela.”⁴¹ A estrutura narrativa, neste caso, não se altera quando se altera o meio em que se expressa, permanece idêntica. A dimensão do enunciado e da narrativa que essa teoria adota é chamada de ‘designação’. Isso porque os enunciados narrativos entram em relação de modo a oferecer daí elementos que assimilam um estado de coisas designado ou uma mudança num estado de coisas designado. Os enunciados entram em relação paradigmática ou sintagmática. Parente refere essa característica como sendo a linguagem da ação. Pelo que compreendi, a mudança no estado de coisas só é exprimível mediante os enunciados que constituem os acontecimentos.

2a. dimensão (relacionada à narratologia de Gérard Genette). Aqui, é segundo uma compreensão de enunciado enquanto manifestação ou enunciação (e não mais designação) que teóricos vinculados a essa dimensão se orientam no estudo da narrativa. “A narrativa é o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação do acontecimento ou de uma série de acontecimentos.”⁴² Essa definição, de Genette, está inserida na disciplina chamada ‘narratologia’: estudo da narrativa como modo oral ou escrito. Nesta perspectiva de abordagem, há sempre implicado um narrador em primeira pessoa, ainda que virtualmente, aquele responsável pela produção de cada ‘frase’ da narrativa, que as produz e emite. Afinal, trata-se de uma manifestação.

3a. dimensão (teoria mimética de Paul Ricoeur). Parente aponta para uma diferença fundamental entre esta e as outras duas. Nesta dimensão é a narrativa que faz advir a linguagem, e não o oposto. Quer dizer, a narrativa é o lugar de expressão da linguagem. Na

⁴⁰ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema, Vol.1*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.254. A explicação sobre as dimensões, que seguem este parágrafo, são tiradas da mesma fonte, na sequência das páginas.

⁴¹ Ibid., 2004, p. 255.

⁴² Ibidem. A frase referida é de Gérard Genette.

perspectiva da teoria mimética nossa experiência originária e o sentido oculto do mundo são o objeto dessa expressão. Se antes tínhamos narrativa enquanto designação ou enquanto manifestação, agora trata-se de pensá-la enquanto significação. Também aqui a narrativa deve ser criada segundo uma ordenação cronológica, que determine um antes e um depois dos acontecimentos; porém, há incidindo junto a essa dimensão cronológica dos acontecimentos uma dimensão configuracional. Para explicar a dimensão configuracional, Parente anexa ao texto a visada de Louis O. Mink, filósofo da linguagem para quem a narrativa tem um caráter sintético, dado a partir da combinação, sempre existente, entre uma ordem cronológica dos acontecimentos e uma ordem configuracional. Esta, é definida basicamente pela ação de destacar uma configuração de uma sucessão.

Para Ricoeur, a narrativa opera uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo que a constituem, dando-lhe uma significação. [...] Essa é uma síntese comparável a um ato de julgamento reflexivo que integra os acontecimentos em um todo. É a intriga (unidade sintética) que transforma os acontecimentos múltiplos e dispersos em uma história una, completa e inteligível. A narrativa é, segundo Ricoeur, a um só tempo, discordância (processo de diferenciação), distribuição e organização de fatos, ações e paixões (*pathos*), e concordância, configuração ou síntese (processo de integração) dos fatos, ações e paixões que exprimem a significação de um todo (*logos*).⁴³

Desse modo, podemos assimilar configuração como o ato de significar a realidade a partir de uma síntese que deve a ela corresponder; como a parte capaz de representar e significar o todo. Não pude deixar de lembrar da proposta glauberiana, que em alguns de seus movimentos pretendia condensar o movimento do mundo a partir dos dramas dos personagens, do ambiente sócio-político alegorizado na narrativa, enfim, das imagens que estavam a comunicar-se enquanto emblema nacional, ou enquanto um momento da história de um povo. Ademais, esta última dimensão me faz lembrar idéias que tenho acerca do cinema brasileiro, especialmente se o penso em relação à tradição do cinema de autor. Não me refiro a pensá-lo enquanto uma ou outra noção de narrativa, se é ou não advinda de uma matriz lingüística, mas sim a essa característica de julgamento e significação da realidade, de uma operação reflexiva sobre um estado de coisas (esses caracteres me parecem muito presentes no Cinema Brasileiro). Também as outras duas dimensões me remetem a características que se relacionam com o cinema brasileiro (no que se refere à memória que tenho, tanto dos filmes quanto dos textos sobre este cinema), pois não há como negar que há designações e que há manifestações.

⁴³ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, Vol.1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.256.

Observemos que essas três concepções de narrativa estão assimiladas a um aspecto do enunciado, sendo este sempre relativo a um estado de coisas que a narrativa representa. Esta representação se realiza ou através de designação (“fala-se” e “conta-se”), ou de manifestação (“eu falo” e “eu conto”), ou de significação (“o mundo fala”, mas “ele só pode falar se for contado”).

Parente propõe que a narrativa pode ser definida enquanto um enunciado desde que a narrativa não seja assimilada somente a esses aspectos (as três dimensões). Para tanto, o autor diz que uma quarta dimensão deve ser acrescida para pensar a narrativa.

O princípio fundamental agora é pensar a narrativa como matéria enunciável, e não como um estado de coisas representado (deter-se somente nos enunciados). “A narrativa é, antes de tudo, um enunciável, e o enunciável ou o sentido não se reduz nem ao estado de coisas nem ao enunciável de fato [...]”.⁴⁴ Agora, a questão que se impõe à reflexão sobre o acontecimento cinematográfico é a de pensar o sentido como o exprimível ou o expresso pelas proposições (o sentido é igual ao expresso pelas proposições).

O sentido não corresponde à proposição sobre um estado de coisas, mas àquilo que está entre e, ao mesmo tempo, para além das coisas e das proposições sobre as coisas. O sentido não se confunde com a proposição. O sentido, enquanto virtualidade, já que é um exprimível, um enunciável, não deve se confundir com a proposição, ou, com o enunciado, pois que estes são atualizações espaço-temporais: localizáveis, identificáveis. Contudo, essas atualizações não estão separadas dessa mesma virtualidade com a qual não se confundem. Nem confundidas, nem separadas: resta imaginar que apesar de independentes são indistintas. Parente lembra, com os Estóicos e com Blanchot, que o acontecimento (o sentido), mesmo que não se confunda com suas atualizações espaço-temporais, pertence também ao presente, “[...] ao enunciado como puro expresso que nos acena”.⁴⁵ Quer dizer, o sentido, apesar de pertencer ao passado e ao futuro simultaneamente, pode ser intuído no presente, enquanto atributo lógico saído das proposições.

⁴⁴ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, Vol.1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 258.

⁴⁵ Ibidem. Parente faz essa aproximação entre narrativa cinematográfica e acontecimento enquanto o próprio sentido não somente a partir de *Blanchot*, mas fundamentalmente a partir da noção de sentido em *Deleuze*. Para tanto, a obra que atravessa seu texto não poderia ser outra que não *A lógica do sentido*. O sabe quem já teve contato, a complexidade dessa obra deleuziana. *Cinema I – Imagem–movimento* e *Cinema II – Imagem–tempo* chegam a tornar-se demasiado didáticas. Ler tal aproximação em *Parente* resultou num acréscimo de compreensão em *Deleuze*, já que pude imaginar as ‘explicações’ nas dinâmicas de um objeto.

Ainda com apoio em Blanchot, Parente propõe pensar a narrativa em função de um ponto. A narrativa corre ao encontro deste ponto, e, paradoxalmente, nem sequer existe antes de alcançá-lo. Tal é o lugar e o papel do acontecimento, do sentido. O sentido não ‘insiste’ a partir dos enunciados, ele precede os enunciados, pois é movimento de pensamento: atravessa a matéria e se expressa através dela.

Dizer que a narrativa começa somente quando toca no sentido (na acepção de sentido que estamos vendo neste momento), é dizer que a narrativa começa somente quando acontece. Nas palavras de Blanchot

[...] a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação deste acontecimento, o lugar onde ele é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cuja atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se.⁴⁶

O acontecimento acena em enunciados que pertencem ao presente, mas também, o acontecimento é o devir-ilimitado: “[...] eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa”.⁴⁷ O devir-ilimitado de que fala Deleuze é algo como um movimento de avanço com vistas ao futuro que arrasta, concomitantemente, o passado (intercessão bergsoniana no pensamento de Deleuze). Notemos que, entendido com um movimento, o sentido não pode mesmo deter-se no presente. Daí a compreensão de que o sentido não ‘existe’, apenas ‘insiste’ ou ‘subiste’. O que existe são as designações, as manifestações, e as significações, reconhecíveis no espaço e no tempo, reconhecíveis enquanto proposições. Já o acontecimento, quando considerado enquanto o próprio sentido, é incorpóreo; transcende suas próprias atualizações; expressa-se mediante o que emerge de um conjunto de proposições, razão pela qual o sentido vem ser proposto como anterior aos enunciados.

A narrativa cinematográfica, se considerada como um corpo de massa enunciável, cujos sentidos incorpóreos são o próprio acontecimento, pode (e deve) ser estudada com vistas aos enunciados que produz, desde que não a reduzamos a isto, ressalva Parente. Se pararmos nesses enunciados para autenticar o mundo de que falam os cineastas, e o que eles falam desse mundo, já estaremos descobrindo alguma coisa sobre o objeto. Mas compreender e experimentar a narrativa segundo esta acepção de acontecimento implica intuímos o sentido expresso pelos enunciados. O sentido, nesse caso, não é o julgamento sobre as coisas,

⁴⁶ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema, Vol. I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 258.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.09.

mas o efeito do encontro das coisas, do encontro das coisas com as coisas. Constituem (os sentidos) o incorpóreo do filme, são uma qualidade de efeitos que Deleuze chama *efeitos de superfície*, e como tais não podem sequer ser comparados ao vapor que emerge de uma superfície, porque mesmo o vapor é por demais corpóreo perto do que eles são.

Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos dialéticos. Não são coisas ou estado de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos.⁴⁸

Trazer para o texto a concepção de acontecimento cinematográfico enquanto sentido – na concepção de sentido que acabamos de ver, e não como sinônimo de enunciado – foi o maior desafio em termos de abordagem teórica nesta pesquisa. Na continuidade deste estudo (para além deste texto, portanto) devo aprofundar o conhecimento sobre as considerações aqui expostas.

1.3 Memória do pensamento brasileiro sobre o cinema de autor

Alimentam a memória do cinema brasileiro não somente as obras em si, mas também os textos que foram e são produzidos sobre as obras. Ao entrar em contato com algumas leituras, teorias em geral sobre o cinema brasileiro, percebi que a história deste cinema é escrita sob diferentes pontos de vista e diferentes interpretações. Atualmente, especialmente no que se refere a artigos publicados em livros, revistas ou congressos, me parece haver uma divisão: de um lado, pesquisadores/críticos que cobram uma atualização da vertente autoral cinemanovista em filmes contemporâneos; de outro, pesquisadores que saúdam produções estético-ideológicas descomprometidas com essa tradição, em nome de um cinema rentável (não entraremos nessa discussão, mas poderíamos questionar se faz sentido pensar uma dicotomia entre rentabilidade e cinema político).

Tanto quanto meu movimento de conhecimento dos filmes se deu do presente ao passado, também o fora o movimento de conhecimento com os textos; ou seja, atentei primeiramente para textos mais recentes – dentre os quais encontrei certas divisões radicais de posicionamento. Ocorre que, ao buscar os dizeres teóricos sobre o cinema nacional em textos mais antigos (refiro-me a textos que recuperam a história do cinema nacional desde os primórdios até por volta de 1980), percebi que essa divisão sempre fora uma tendência entre

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.05.

os críticos e entre os cineastas. Antes da eclosão do Cinema Novo a divisão não se dava tanto nos termos de debater se uma ou outra estética, uma ou outra tematização, se caracterizava ou não como cinema de autor; mas já havia olhares se desenhando para a distinção de obras com maior ou menor comprometimento político, social, e cultural.

Luiz Oricchio reclama a falta de um estudo amplo e unificado com relação à história da crítica cinematográfica nacional. Segundo o autor, o mesmo já foi feito com relação à história da crítica literária. Vastos são os materiais à disposição do pesquisador que quisesse empenhar-se em estudar os diálogos que vêm sendo estabelecidos entre os críticos de cinema e as obras do cinema no Brasil desde os primórdio na história do cinema nacional.⁴⁹

Imagino que esta obra hipotética poderia ter muitos focos, diversos níveis de abordagem. Poderia, talvez, inventariar as chaves ideológicas ou estéticas segundo as quais os filmes foram analisados em determinadas épocas, em especial no momento histórico em que apareceram e foram a público. Isso é do maior interesse, porque hoje ninguém ousa falar de *Cidadão Kane* ou *Terra em transe* sem acrescentar que são obras primas, trabalhos referenciais, enfim, clássicos do cinema. No entanto, quando foram lançados, eram apenas filmes entre outros. Firmaram reputação depois, pelo consenso, por aquilo que Jorge Luis Borges chama de “longo ressentimento” próprio dos clássicos.⁵⁰

Essa passagem do autor nos faz lembrar as variantes que cercam a percepção e, consecutivamente, a análise das obras, variantes concernentes a um período específico. Oricchio chama atenção para a diferença de posicionamento crítico perante as obras quando escritas no calor da hora com relação a posicionamentos escritos *a posteriori*, quando então os críticos lançam um olhar a distância – condição básica para que se possa dimensionar o significado social de uma obra no contexto de origem. Moniz Vianna é lembrado pelo autor como crítico que já fora considerado inimigo do cinema brasileiro, pois o crítico costumava atacar tanto a Chanchada quanto o Cinema Novo, e apresentava em sua lista de filmes favoritos apenas filmes estrangeiros – norte-americanos, na maioria. Se este crítico manteve sua opinião acerca dessas produções, o mesmo não aconteceu no movimento crítico de Eliz Azeredo, que quatro décadas após ter se manifestado contrariamente ao movimento cinemanovista (Azeredo foi, aliás, quem inventou a expressão Cinema Novo) declarou em texto ao *Jornal do Brasil*, no ano de 2002, uma reavaliação positiva a filmes de Nelson Pereira dos Santos (um dos precursores do Cinema Novo). A exemplo de outros artistas que sofreram com críticas ‘apressadas’, Oricchio cita as duras avaliações que artistas como

⁴⁹ Ao apontar a existência de um estudo abrangente sobre a crítica literária, Luiz Oricchio indica a obra *História da crítica literária no Brasil*, autoria de Wilson Martins. ORICCHIO, Luis. Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.208.

⁵⁰ *Ibid.*, 2003, p.207.

Machado de Assis, Pablo Picasso, Stravinsky e Villa-Lobos receberam quando estrearam. Como disse o autor, “(...) poucos conseguem ser profetas em seu tempo ou terra.”⁵¹

A absorção de filmes estrangeiros no território nacional foi outro ponto levantado por Orrichio para pensar o papel da crítica cinematográfica. Foi de passagem que ele assinalou, mas já podemos concluir que não somente o público tem o poder de definir a cultuação de obras no país, mas também os críticos. “Poderíamos ver [...] como as grandes cinematografias, a soviética, por exemplo, filtraram-se para a nossa cultura através daquilo que foi escrito sobre elas aqui.”⁵² Sobre o cinema soviético, o autor aponta o destaque dado a Sergei Eisenstein, especialmente por parte de um dos mais respeitados nomes da crítica cinematográfica, Paulo Emilio Salles Gomes. Como veremos adiante, Glauber Rocha compartilhava da ideologia de Salles Gomes, e também aplaudia as obras e os escritos cinematográficos de Eisenstein. Nestes dois nomes, Glauber Rocha e Sergei Eisenstein, temos exemplos de cineastas que não se limitaram apenas a posicionar-se mediante a expressão de suas obras artísticas, mas registraram também suas posições nos vários textos dedicados ao cinema.

Quando um grupo de cineastas começa por desenhar, tanto em discursos orais e textuais quanto nos filmes, princípios estético-ideológicos do que deveria ser um cinema de autor – princípio central para o movimento cinemanovista – acirram-se os ânimos entre artistas e crítica (assim como entre os próprios artistas e os próprio críticos). Se sempre houve posicionamentos distintos, com relação ao Cinema Novo as diferenças se puseram radicais. Isso podemos concluir não somente em Orrichio, que é um autor contemporâneo e que na referida obra abre espaço para recuperações dos ditos sobre o cinema nacional, mas também em autores de proposta histórica mais sequencial, como é o caso de Fernão Ramos com a obra que organizou: *História do cinema brasileiro*. Nesta, estão dispostos sete capítulos. Cada módulo é acompanhado do nome de uma fase do cinema brasileiro: Módulo 1 – A Bela Época (primórdios-1912), e Cinema Carioca (1912-1930); Módulo 2 – Os Ciclos Regionais de Minas gerais, Norte e Nordeste (1912-1930); Módulo 3 – O Cinema Paulista e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933); Módulo 4 – A chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955); Módulo 5 – A aventura industrial e o Cinema Paulista (1930-1955); Módulo 6 – Os

⁵¹ ORICCHIO, Luis. Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 210.

⁵² Ibid., 2003, p.209. O autor relata que “Era hábito de Paulo Emilio e do jornalismo cultural de então publicar ensaios seguidos sobre o mesmo autor, desde que este fosse considerado suficientemente importante. Assim, entre 7 de dezembro de 1957 e 25 de janeiro de 1958, o “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo* publicou seis longos artigos de Paulo Emilio sobre o cineasta soviético Sergei Eisenstein: “O homem Eisenstein”, “O pensamento de Eisenstein”, “A formação de Eisenstein”, “Eisenstein e a massa”, “Eisenstein e a mística” e “Eisenstein e o herói”.

Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955–1970); Módulo 7 – O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970–1987).

De módulo a módulo não se repete nenhum autor. Ficou a cargo do próprio Fernão Ramos as 100 páginas dedicadas apenas ao Cinema Novo; ou, aos novos rumos do cinema brasileiro.

Fernão Ramos faz afirmações sobre a década de 1960 que se repetem – não tal e qual, mas com o mesmo teor – em obras de outros autores que tratam de cinema brasileiro, como Ismail Xavier e Jean–Claude Bernardet. Nessas repetições sobre o contexto histórico, parece que está colocada a preocupação dos autores em demarcar as condições de ambiência que germinaram o movimento cinemanovista. Fernão Ramos considera a década de 1960 como a mais pujante em termos de criação de arte brasileira, e afirma este momento histórico como o grande propulsor da manifestação cinematográfica nacional.

Há momentos na história em que a conjunção de fatores antes dispersos cristaliza potencialidades. Surgem então manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um desses momentos privilegiados. O binômio nacionalismo–modernidade (acrescido às vezes do ingrediente social), que produz durante o século XX as manifestações artísticas mais vigorosas da cultura nacional, encontra nessa década condições particulares para se expandir no campo cinematográfico.⁵³

Não há, no acionamento em Ramos, como apontar para um ou outro fator isolado como sendo aquele cujo peso teria definido o surgimento de uma consciência para o cinema autoral entre cineastas brasileiros. Ismail Xavier, em *O cinema brasileiro moderno*, afirma sobre a idade heróica do Cinema Novo que “quem definiu os caminhos e acirrou as polêmicas foram os jovens universitários, os intelectuais e os críticos empolgados com o Neo–realismo e a Nouvelle–Vague.”⁵⁴ Porém, Ramos demonstra em seu texto que tanto a tendência italiana quanto a tendência francesa não são fatores determinantes para o nascimento do Cinema Novo, e que as condições inerentes ao próprio país – ainda que se considere tais condições em consonância com acontecimentos exteriores – tinham força para germinar o movimento cinemanovista; Neo–realismo italiano e Nouvelle Vague, enquanto influências, são peças desse quebra–cabeças, mas não podemos concluir que foram as mais determinantes.

A escolha de temáticas tipicamente nacionais, com a exploração do cotidiano do cidadão brasileiro e das paisagens do território nacional figurou como um dos preceitos cinemanovistas. Entretanto, essas características podem ser encontradas já nas produções da

⁵³ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955–1970). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 301.

⁵⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.48.

Vera Cruz, na década de 1950.⁵⁵ A Vera Cruz, como estúdio voltado a produções de cunho comercial, não estava vinculada a ideologias políticas de esquerda ao promover mais da metade de seus longas-metragens com base nessa escolha, e sim à crença de que o público brasileiro queria se reconhecer nas imagens do seu próprio cinema. Segundo Ramos, o Cinema Novo começa por constituir-se já no começo dessa década, a partir de rodas de debates e inflamados discursos de um grupo de cineastas que se opunha aos moldes da produção industrial do cinema, oposição feita mais incisivamente em relação a produções paulistas de 1950.

Ramos cita como fundamental espaço de discussões à emergência do novo cinema os Congressos de Cinema realizados entre 1952 e 1953. Apesar de Glauber Rocha ter entrado definitivamente para os estudos memoriais do cinema brasileiro, muitos outros intelectuais e cineastas encorparam os discursos da revolução pretendida nos modos de fazer cinema nacional. Entre estes, figura Nelson Pereira dos Santos, que é tanto crítico/intelectual quanto realizador de cinema (assim como o fora Glauber Rocha). Segundo Ramos, nos debates era comum o tom marxista dos argumentos, mesmo no começo da década de 1950 podiam ser constatadas as bases ideológicas e as propostas temáticas e estéticas que viriam a ser, anos mais tarde, os pilares do movimento cinemanovista. Nelson Pereira, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (abril/1952) apresentou uma tese intitulada ‘O problema do conteúdo no cinema brasileiro’. Nelson poderia não imaginar, mas em sua tese havia sementes que seriam cultivadas nos anos seguintes da década e mais marcadamente na década de 1960, quando a geração cinemanovista ganha contornos vivos no âmbito da cinematografia nacional e, claro, no âmbito das discussões sobre os rumos da arte no país.

A tese de Nelson Pereira dá a ver um conflito que desde aquele período atravessa o cinema brasileiro, que se refere a essa vontade, por parte de alguns cineastas, de fazer um cinema de autor e ao mesmo tempo estabelecer contato com o público. A tese de Nelson se concentrou em pensar como conquistar o público mesmo com a qualidade técnica deficiente dos filmes. Ele propôs aos cineastas pensarem o conteúdo dos filmes a partir de temáticas nacionais, já que, justamente naquele momento histórico, estava em voga na sociedade a orientação nacionalista. Os diretores deveriam, desse modo, incorporar, conforme seus estilos, imagens com as quais o espectador se identificasse pela semelhança dos tipos nacionais, das paisagens, do cotidiano, entre outros.

⁵⁵ Para mais, ver: RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1995–1970). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 302.

A tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro não demonstrava posicionamento anti-industrial; pelo contrário, colocava-se do lado dos grandes estúdios. Ramos considera que essa foi uma postura ‘obrigatória’ de Nelson para pensar a sobrevivência do cinema nacional perante os filmes estrangeiros que invadiam o circuito de exposições. Ele bem estava consciente, inclusive, que os grandes estúdios marcavam posição contrária a esses espaços de debates do cinema nacional, chegando ao ponto do boicote; mas Nelson preocupava-se, sobretudo, em combater o imperialismo, a infiltração esmagadora do cinema estrangeiro, e para tanto precisou defender a indústria cinematográfica nacional. O conteúdo do filme, seguindo uma orientação nacionalista, deveria, pois, garantir a adesão do público.⁵⁶

Nelson Pereira dos Santos não é tão citado e ovacionado quanto Glauber Rocha quando o assunto é cinema brasileiro. Talvez Nelson, em sua participação intelectual, não tenha se colocado de modo tão enfático e efervescente como o fez Glauber Rocha, mas na leitura que fiz sobre certas concepções temáticas e estéticas presentes em seus filmes, percebo que ele fortaleceu (ou quem sabe inaugurou) alguns traços particulares à tendência da cinematografia brasileira que se atualizam até hoje – de modos diferenciados. Exemplo disso é seu primeiro longa-metragem, *Rio 40 graus* (1955). Notemos que o filme foi exibido três anos após a apresentação da tese de Nelson, em 1952 (na realidade, as filmagens começaram já em 1953). Este filme é emblemático em muitos sentidos para a futura geração cinemanovista. Apesar de Nelson ter se colocado ao lado dos grandes estúdios, e ter articulado um argumento a favor do circuito industrial (na ocasião do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro), *Rio 40 graus* tornou-se marco da possibilidade de se fazer cinema sem recorrer aos grandes estúdios. Isso, primeiramente, não aconteceu por qualquer tipo de posicionamento ideológico de Nelson, e sim porque nenhum dos financiadores aos quais o diretor procurou aceitar apoiar o filme. Tal como o cinema brasileiro de autor em geral, *Rio 40 graus* foi considerado um filme heróico pelas condições em que foi realizado. O filme concentra em sua narrativa várias situações que representam a vida cotidiana, e apresenta a temática nacional como argumento central, de inspiração popular: traços que continuam a se atualizar em boa parte da filmografia brasileira.

Na referência a Nelson Pereira, é comum que teóricos do cinema brasileiro aproveitem para salientar a influência do Neo-realismo italiano e da Nouvelle-Vague; de fato, pelo que

⁵⁶ Para transcrição de pequenos trechos da tese de Nelson, ver: RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1995–1970). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.303.

oferecem alguns textos, essas duas tendências cinematográficas foram fortes o suficiente para disseminar certas idéias pelo mundo, dentre as quais brilha a noção de cinema de autor. Mas no Brasil, essa noção veio, conforme emblematizou o filme de Nelson, como alternativa para cineastas que não obtinham apoio financeiro; quer dizer, o cinema de autor nasce não apenas como expressão ideológica de um grupo, mas sobretudo de adversidades técnico–econômicas. Ou os cineastas lidavam com isso para fazer seus filmes, ou não os fariam. Ismail Xavier, para quem Glauber Rocha é o mais importante cineasta brasileiro,⁵⁷ comenta que o novo cinema brasileiro da década de 1960 já encontrava seus antecedentes na década de 1920, com o cinema de poucos recursos feito por Humberto Mauro. A essa informação, o autor cola o nome de Nelson Pereira, o categorizando como nome antecedente ao movimento Cinema Novo, mas o apontando como estopim do cinema moderno no Brasil. “(...) há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 1950, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o Neo–realismo italiano e com escritores brasileiros”.⁵⁸ Em seguida, Ismail traz o nome de Glauber Rocha, e a esse relaciona a expressão cinema de autor: “Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do “cinema de autor”, que Glauber qualifica de revolucionário, contra o dos “artesãos”, funcionários do comércio”.⁵⁹

A primeira batalha, pois, é contra a mentalidade comercial. A esta, jovens cineastas querem propor um cinema social, um cinema–pensamento, um cinema–arte, a despeito de um cinema enquanto entretenimento. Ao comentar a atuação de Paulo Emilio Salles Gomes, Oricchio faz questão de ressaltar o fato de que ele é tido por muitos como um incondicional defensor do cinema nacional (um ‘acrítico’) por motivo de ignorância sobre suas verdadeiras motivações; estas estariam sobretudo calçadas numa luta anti–imperialista e anti–industrial. Sabem, aqueles que leram mesmo superficialmente Paulo Emilio, ou apenas sobre ele, que uma de suas maiores preocupações era a descolonização da mentalidade brasileira, para a qual o cinema nacional seria um poderoso aliado. A recusa do cinema importado para a cultura nacional está ilustrada num comentário do crítico que ficou bastante conhecido: “Daqui por diante, só quero ver filme nacional; prefiro um nacional medíocre do que um esplendoroso filme estrangeiro”.⁶⁰ A imagem de defensor ‘acrítico’ de Paulo Emilio foi firmada na lembrança de leitores comuns, críticos e cineastas quando desse tipo de declaração. Outro exemplo está no trecho de um de seus textos publicados no *Jornal da tarde*, em abril de 1973:

⁵⁷ Ver: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁵⁸ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.09.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ ORICCHIO, Luis. Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.209. Segundo Oricchio, Salles Gomes teria feito tal comentário a sua esposa.

[...] Por pior que seja o filme, o diálogo com ele possui o mérito de existir e poder ter conseqüências [...] O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós e adquire muitas vezes uma função reveladora. Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio, mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso, mas sua consciência é criativa.⁶¹

Da avaliação de Oricchio sobre a má compreensão que fazem de Paulo Emilio, importa frisar a explicação proposta pelo autor ao dizer que a luta era bem mais abrangente, que estava para além do cinema, e que os principais inimigos eram a mentalidade colonizada e a imposição industrial. Sob a força desses elementos, que ganhavam cada vez mais espaço com a entrada de produtos do exterior e as metas comerciais, Paulo Emilio sentia ameaçado o projeto cultural de descolonização da cultura brasileira. Um cinema voltado para as questões nacionais, para a imagem do seu povo, sem dever expectativas à indústria de massa, seria, para ele, um meio de resistência.

Na década de 1960, Paulo Emílio e Glauber Rocha figuram entre os expoentes na luta pela afirmação do cinema nacional, em detrimento do cinema estrangeiro; contudo, o próprio Paulo Emilio vai expor alguns detalhes, em sua obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, que acrescentam ao leitor motivos pouco recuperados por outros autores quando o ponto é criticar o gosto do público pelo produto importado. Motivos que nos parecem até banais, mas que colaboraram consideravelmente, ao que parece, para a infiltração da cultura cinematográfica estrangeira no gosto do público nacional. Um desses motivos era a situação estrutural no Brasil à época. Paulo Emilio lembra a condição arcaica que acometia a grande maioria das cidades brasileiras no começo do século XX:

O atraso incrível do Brasil, durante os últimos 50 anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão seu tosco cinema.⁶²

Os projetores de exibição de filmes chegaram ao Brasil, no Rio de Janeiro, especificamente, em 1896; em 1898 começaram as primeiras filmagens em território nacional. Ocorre que, segundo Paulo Emilio, até o ano de 1907 o cinema brasileiro, tanto em termos de produção quanto em termos de exibição (seja de ‘fitas’ nacionais, seja de ‘fitas’ importadas) praticamente inexistiu; isto porque não havia, nem mesmo no Rio de Janeiro, energia elétrica. Com a falta de energia elétrica podemos imaginar que produzir ou exhibir filmes era tarefa quase inexecutável. Quando o Rio de Janeiro passa a ser beneficiado pela geração de energia

⁶¹ ORICCHIO, Luis. Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.215.

⁶² GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.08.

elétrica industrial, no ano de 1907, há o investimento em salas de exibição; o problema, aí, é que os exibidores não ficaram esperando que criações brasileiras de alguma qualidade estivessem disponíveis para que começassem a lucrar, e iniciaram então a importação de filmes do exterior – sobretudo europeus e norte-americanos.

Apesar de a produção local ter sido amplamente estimulada pela construção das salas de exibição, havia muito entraves para criação de produtos verdadeiramente nacionais. O quadro técnico, econômico e artístico das primeiras obras da década era composto na quase totalidade por estrangeiros. Brasileiros demonstravam-se, a essa época, ou inábeis ou desinteressados pelo trabalho de produção cinematográfica. Esse dado, que é também uma postura, reflete a mentalidade escrava que ainda impregnava a sociedade brasileira no período, ainda mais pelo fato de que não havia se passado nem uma década da data de abolição da escravatura (1888).

Em matéria de técnica, a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo, e quando mais complexo, função de estrangeiro. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoas bem nascidas, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração com a pele não muito escura. Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros.⁶³

Ao passo que a indústria cinematográfica foi crescendo, foram aparecendo no cenário profissionais dispostos a trabalhar em variadas funções, apesar dessa variação estar, até hoje, longe da divisão de funções que vemos no cinema hollywoodiano, que opera com uma imensa equipe. O Cinema Novo tinha que encarar o desafio de criar obras na precariedade técnica. Aí vem a calhar a expressão utilizada por Paulo Emilio, na citação exposta mais acima, sobre uma ‘consciência criativa’ desenvolvida no cinema subdesenvolvido. Trabalhar criativamente com as condições precárias acabou por se tornar um dos preceitos cinemanovistas; o autor de cinema, ao contrário do artesão de cinema – que produz obras sob encomenda dos grandes estúdios – precisou aprender a reverter precariedade técnica em expressão artística.

Lembrar da proposta de uma apropriação criativa das ‘não condições’, é lembrar também a famosa tese de Glauber Rocha, *Eztetyka da fome*, exposta na obra *Revolução do Cinema Novo* e apresentada pelo próprio autor quando da discussão sobre o novo cinema brasileiro no evento intitulado Resenha do Cinema Latino Americano, em Gênova/1965. Alguns fragmentos do texto de Glauber já são suficientes para percebermos seu excentrismo.

⁶³ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.10.

A veemência com que dialoga e escreve discursos talvez seja tão responsável por sua marca na história do cinema brasileiro quanto os filmes que realizou.

Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir [...] O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados, e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. *A definição é esta e por esta definição* o Cinema Novo se marginaliza da indústria, porque o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e com a exploração.⁶⁴

A exacerbação de referência a Glauber por parte dos teóricos é tamanha que, após algum tempo dedicado a leitura sobre o cinema brasileiro, eu estava desejando encontrar perspectivas diferentes. Daí que me empolgou, ao menos por um tempo, a leitura de uma pequena obra intitulada genericamente de *Cinema brasileiro*, do autor Hélio Nascimento. Foi a primeira vez que encontrei uma posição realmente contrária ao cinema de Glauber Rocha, e muitas ressalvas ao Cinema Novo.

Ao ler *Cinema brasileiro*, percebi que o recurso alegórico se apresentava praticamente como um divisor de águas naquilo que o autor exalta ou não nos filmes. A proposta de Nascimento é fazer um levantamento de temas e outros aspectos trabalhados pelo cinema brasileiro ao longo de seu desenvolvimento (até a década de 80), considerando a relação com a cultura em que se inscreve. Os filmes escolhidos para esse levantamento têm como pressuposto oferecer aspectos essenciais do cinema nacional; e são filmes que, na visão do autor, configuram uma autenticidade enquanto produto cultural brasileiro. “Nas imagens dos filmes concentram-se os fatores que movem uma sociedade. Na própria linguagem escolhida pelos filmes ficam expressas assimilações e criações culturais”.⁶⁵

À medida que vai falando sobre os filmes nacionais, Nascimento intercala comentários positivos e comentários negativos, sendo estes ao cinema alegórico e aqueles ao cinema ‘realista’. Fica claro o posicionamento do autor contra o recurso alegórico, pois considerou como um deslize ou desvio provisório de conduta quando ocorreu de alguns cineastas o experimentarem nos filmes, como foi, segundo ele, o caso de Nelson Pereira dos Santos. A

⁶⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981, p. 32.

⁶⁵ NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1981, p.9.

reclamação do autor quanto ao uso de alegorias baseia-se em dois elementos implicados: primeiro, justamente a questão do realismo cinematográfico, que estaria prejudicado; segundo, a questão do diálogo obra-espectador, que, por conseguinte, também estaria prejudicado.

Nascimento começa por abordar o realismo na perspectiva histórica do vínculo da mídia cinema com a mídia fotografia. A ponderação que o autor faz acerca disso relaciona uma certa ‘vocação’ da câmara obscura, desde de seu surgimento, a colocar-se como mediação entre o mundo exterior e o espectador. Nessa perspectiva o cinema seria, pois, uma mídia com a mesma vocação, mas muito mais potente em suas possibilidades de representar a realidade – tanto a realidade externa (mundo material, pessoas, paisagens) quanto a realidade das relações que podem se estabelecer no interior das imagens (entre as pessoas, pessoas e objetos, relação tempo-espço). Estabelece assim uma potência tanto a trabalhar a verossimilhança quanto a veracidade.

Tendo o cinema como esse meio capaz de catalisar em suas imagens e em seus modos de produção um ‘estado’ social – o estado das coisas em que se encontra uma sociedade em consonância com seus dados históricos – o autor confere ao cinema brasileiro fundamental importância como instrumento que gera conhecimento sobre a nação. De saída, cita alguns dos cineastas que, em sua opinião, souberam operar a arte cinematográfica com foco no Brasil e no ‘ser brasileiro’. Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Carlos Diegues são alguns desses nomes. Entretanto, o recurso alegórico não é, para Nascimento, um elemento que potencialize a relação obra-público, e além disso, o autor desaprova a eficácia da alegoria na representação de contextos sociais. “Na tentativa de tentar algo novo, em termos formais, muitos filmes brasileiros terminaram propondo ao espectador enigmas ao invés de interpretações de uma determinada realidade”.⁶⁶

Hélio Nascimento faz crítica contundente à alegoria, mas não adota um discurso ofensivo e radical, no sentido de propor o abandono total do recurso; ele reserva, entretanto, sua crítica mais ‘pesada’ à filmografia de Glauber Rocha. Para Nascimento, uma das maiores marcas deixadas por Glauber no cinema nacional refletiu-se no dilema de não ter em cena, em grande parte dos filmes, personagens com os quais os espectadores pudessem se identificar, que seriam os personagens ‘reais’, cujo perfil fosse passível de semelhança com um ser

⁶⁶ NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1981, p.12.

humano.⁶⁷ Cabe assinalar, inclusive, que o capítulo XII do livro *O cinema brasileiro* tem como título “O reino da alegoria”, capítulo dedicado a explorar as realizações de Glauber Rocha. Já que nos demais capítulos Nascimento tece comentários negativos nas análises dos filmes, relacionando-os, num ou noutro aspecto, com a presença de alegorias, não é difícil perceber que a crítica que constrói vai em direção a Glauber Rocha e à influência que sua proposta estética teve em outras realizações.

Acerca da obra de Hélio Nascimento, merece destaque ainda o enaltecimento que o autor faz de dois cineastas brasileiros: Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos. Para Nascimento, a evolução criadora do cinema nacional deve ser impulsionada pelo desejo de se aproximar da realidade brasileira.⁶⁸ Humberto Mauro e Nelson Pereira seriam os dois maiores realizadores que seguiram e fortaleceram essa tendência. “Haveria cineasta brasileiro mais nacional do que Humberto Mauro”?⁶⁹ No capítulo III, dedicado a Humberto Mauro, o título já é bastante sugestivo: ‘Um pioneiro’. Na visão de Nascimento, se alguns cineastas da década de 1960 e 1970 expulsaram de suas obras o recurso alegórico, foi por conta da influência das criações deste ‘pioneiro’.

Das observações de Nascimento sobre algumas obras de Humberto Mauro, chamou-me atenção o fato de que algumas das características vinculadas ao Cinema Novo e à Retomada já estavam configuradas em seus filmes. O comprometimento com uma arte voltada para a expressão da cultura nacional já está dito, e o desenvolvimento da narrativa com foco em um personagem central também; resta expor que Mauro já tinha como projeto em seu cinema a possibilidade de ‘regeneração’ do personagem (de sua redenção moral) a partir do contato com regiões do interior do país (qualidade referida à Retomada em pesquisas recentes); e também a proposta de um diálogo com a literatura, demonstrada no filme *Meus oito anos* – inspirado no poema de Casimiro de Abreu.

Um outro cineasta lembrado pelo autor como importante propulsor da cinematografia brasileira é Nelson Pereira dos Santos. O respeito total pelo espaço e tempo reais, a capacidade de transpor com imaginação cinematográfica a história adaptada da literatura

⁶⁷ Nascimento compara o cinema de Glauber ao cinema de Eisenstein naquilo que eles têm em comum quanto a propor o símbolo ao invés do personagem como ponto luminoso da narrativa. Entretanto, decorre dessa comparação uma crítica a opções específicas do cinema glauberiano. “(...) o resultado da opção de Eisenstein é uma autêntica recriação da realidade. Embora recuse, nesses trabalhos [o autor refere-se aos filmes *A greve*, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro*], fixar-se em termos de realismo cênico em determinado personagem, acompanhar sua evolução, registrar suas decepções e vitórias e assim nos fornecer dados sobre o desenvolvimento de um determinado momento histórico, Eisenstein não abandona a realidade, não impõe ao real alegorias produzidas por sua imaginação”. Ibid., 1981, p.58.

⁶⁸ NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1981, p.17

⁶⁹ Ibid., 1981, p.18

(mantendo-se fiel à estrutura da obra), a atenção às figuras humanas e a preferência pela temática nacional são algumas das referências que lhe são creditadas. Cabe aqui também apontar que Nelson Pereira seria, segundo Nascimento, um dos cineastas a ter se desviado do seu estilo realista e humano por influência do recurso alegórico: “Pereira dos Santos iria atravessar uma fase em que o desequilíbrio foi a nota dominante, causado, sobretudo, por concessões feitas a modismos alegóricos”.⁷⁰ Contudo, vários são os caracteres expostos sobre os filmes de Nelson Pereira que certamente podem colocá-lo na linha dos inventores na tradição da cinematografia nacional – tendo por base características que delineiam tendências do cinema contemporâneo –, e o mesmo se pode dizer de Humberto Mauro. Trazer esses dois cineastas para o centro da discussão, no que se refere ao impulso da evolução no cinema brasileiro, poderia oferecer um olhar diferente daqueles mais recorrentes, que, mesmo reconhecendo a importância desses dois realizadores, tendem a pensar na figura de Glauber Rocha como o artista ícone na memória do cinema nacional. Ainda que, em se tratando de estudar a memória do pensamento brasileiro sobre o cinema de autor (encostando aí também a perspectiva de abordar o cinema enquanto expressão técnica), Glauber seja nome obrigatório.

Quando da abordagem sobre o pensamento cinematográfico posterguei comentário ao diálogo entre a cinematografia eisensteiniana e a cinematografia glauberiana. Este é um bom momento para passar pelas afinidades artísticas de Glauber que ressoam Eisenstein.

Como vimos, Machado afirmou que o propósito de Eisenstein era a interpretação da história, e não a reconstituição desta. O título de um dos capítulos que Ismail Xavier dedica a Glauber sugere um sentido semelhante a essa idéia: *Glauber Rocha: O desejo da história*.⁷¹ Neste texto, Glauber é tido como um inventor de tradições no cinema; mais do que isso, é apontado também como um inventor da história, não resumindo-se, em sua filmografia, a contá-la ou referi-la. Mas os atravessamentos não são apenas estes; disso tiramos um diálogo (entre os dois cineastas) de natureza ética.

Glauber Rocha iniciou sua carreira na passagem dos anos 1950 para os 1960 e representa muito bem uma geração de intelectuais artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica [...] período de lutas por reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação. Essa atmosfera ideológica define o horizonte da obra de Glauber em todo o seu trajeto.⁷²

⁷⁰ NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, p.51

⁷¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.117.

⁷² *Ibidem*.

O desejo de história em Glauber está relacionado à sua vontade de criar imagens que revelassem potencialmente a experiência social do terceiro mundo. Daí que Ismail diz do cineasta que tanto sua percepção quanto seu cinema são totalizantes. São citados filmes a exemplo dessa condensação do momento histórico, como *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). No primeiro, a praia dos pescadores seria uma espécie de microcosmo para o tema da alienação religiosa, que cega para as injustiças flagrantes e colabora para a passividade da aldeia. Já neste filme, o primeiro longa-metragem de Glauber, há uma opção que o diferencia das correntes dominantes do cinema clássico: “[...] a ação não se resolve na esfera exclusiva das personagens. A reviravolta é geral, cósmica, e se figura no fenômeno de convulsão da natureza de que falam os pescadores – barravento”.⁷³

O espírito crítico de Glauber ao misticismo do ‘povo’ muda de um a outro filme, indicando uma mudança de posição do cineasta em relação ao papel que a religiosidade pode cumprir: fé e revolução são elementos combinados no seu segundo longa-metragem. Esse pensamento tem a ver com a afirmação do passado no presente. A obra *Os sertões*, de Euclídes da Cunha, contamina a posição do cineasta pois o jornalista contou como os camponeses da comunidade de Canudos foram capazes de resistir a ataques das tropas do governo em condições extremamente inferiores. Para o jornalista/escritor, que testemunhou a guerra, a força dos camponeses era mobilizada sobretudo pela fé.

Ismail, ao comentar *Deus e o diabo na terra do sol*, interpreta que

[...] a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo, porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência.⁷⁴

O terceiro filme referido seria o típico exemplo de filme cujo princípio organizador é o reino da alegoria, que Nascimento tanto abomina. Em Ismail, temos que os golpes de Estado na América Latina e o golpe de 1964 no Brasil (especialmente este último) são os acontecimentos alegorizados por Glauber em *Terra em transe*. O ‘transe’ entra em fase com o coletivo – o foco na coletividade é uma das constantes em Glauber – deflagra um momento de crise, ruptura e revelação. O transe, portanto, como transformação no estado de coisas. Em *O encouraçado Potemkin*, Eisenstein conceituou a desorganização própria à massa oprimida (massa que, entretanto, era personalizada pela reiteração do primeiro plano fisionômico)

⁷³ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.119.

⁷⁴ *Ibidem*.

perante a perfeita geometria dos gestos bélicos do exército do Tzar; em *Terra em transe* “[...] vale menos a força do cálculo estratégico e mais a idéia do sacrifício do sangue, necessário para o povo sejam quais forem as conseqüências”.⁷⁵

A influência do acionamento tecno-conceitual em Eisenstein pode ser observada a partir do que Ismail chamou ‘tensões estilísticas’. Tal como o cineasta/intelectual russo, Glauber operou com a convivência de contrários para gerar sentidos. A tensão era dada pelos modos como ele contrapunha elementos: espaço aberto x espaço fechado, empostação teatral x agilidade da câmera, silêncio x saturação sonora, e etc. Mais do que isso, na afirmação de que o cineasta “[...] exhibe ostensivamente uma montagem que recusa simetrias e concatenações, instala-se abertamente no espaço da crise da representação”.⁷⁶

A questão aqui não é tanto procurar regularidades entre os fazeres técnicos e os resultados estilísticos de Eisenstein e Glauber (até porque, estudar essas regularidades demandaria uma outra pesquisa), mas principalmente atentarmos para o fato de que um certo modo de ver o cinema enquanto instrumento de reflexão, enquanto produtor de sentidos, foi o horizonte desses cineastas.

Não somente a prática nos filmes como também os escritos eisensteinianos marcaram o pensamento de Glauber. Para defender-se das freqüentes acusações que recebia de críticos e artistas de sua época, por não adotar os termos de um cinema narrativo clássico, Eisenstein costuma rebater dizendo: “eu não sou realista, sou materialista, acredito que a matéria provoca em nós sensações”.⁷⁷

⁷⁵ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 121. Em momento anterior, comentei que Glauber foi um dos cineastas que mais fortemente ocupou lugar no campo de atuação intelectual em nome de um certo cinema nacional – o cinema de autor. É interessante encontrar em Ismail a compreensão de que os textos do cineasta se afinam com sua filmografia. Isso implica concluir que Glauber manipulava a técnica cinematográfica com competência para dela emergir um pensamento. Ele propõe aos artistas uma concepção dessa técnica, a concepção de criar imagens com base numa ‘estética da fome’.

⁷⁶ *Ibid.*, 2001, p.31.

⁷⁷ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.55.

2. ETHICIDADES AUDIOVISUAIS

Como escolha estratégica para aproximar o momento do texto que situa a metodologia acionada e o momento do texto dedicado às análises, a exploração mais detalhada do que sejam ethicidades audiovisuais e como estas são criadas estão expostas ao fim deste capítulo, no item 2.3, intitulado *Sentidos identitários em construtos audiovisuais: molduras, moldurações, emolduramentos*.

Veremos adiante que ethicidades são seres audiovisuais, construídos em territórios de significação. Desse modo, os personagens, os ambientes, os variados objetos, os fatos e os acontecimentos observados nos filmes são compreendidos enquanto construções audiovisuais, ou, ethicidades.

Ethicidades audiovisuais não são a simples representação de um objeto num meio imagético; são, na realidade, conceitos do objeto. Um acontecimento, mesmo que encontre reconhecidamente um referencial em fatos noticiados na mídia, quando criado num filme é um conceito do acontecimento. O mesmo vale para os documentários, e, aliás, o mesmo vale para os acontecimentos noticiados nos telejornais. Em todas as mídias o que temos é um conceito do acontecimento.

Um exemplo prático para pensar ethicidades no cinema brasileiro está na exploração do ambiente periférico para a criação da narrativa. Como tudo na narrativa é uma criação, as favelas e os bairros suburbano que vemos nos filmes são antes de qualquer coisa conceitos de favelas e conceitos de bairros suburbanos. São ethicidades significadas como tais em um compósito de molduras e moldurações.

As ethicidades são construtos de alguma coisa – qualquer coisa criada no meio audiovisual –, e por essa razão o pensamento de Flusser acerca das imagens técnicas entrou em diálogo com a perspectiva adotada por Suzana Kilpp ao criar a metodologia das molduras. Pensar os objetos enquanto conceitos de objetos faz parte do horizonte epistemológico da autora, e por isso faremos a seguir uma recuperação em Flusser. Do mesmo modo, impõe-se uma recuperação acerca de potencialidades do quadro cinematográfico, uma vez que o quadro é a menor unidade de território de significações no cinema, e é preciso considerá-lo com cuidado. Ademais, passar por noções referentes ao quadro e também por alguns procedimentos que nele podem ser operados complementam noções sobre o pensamento cinematográfico.

2.1 Imagens técnicas e conceitos de mundo

Com Vilém Flusser, temos que a percepção pura e imediata do mundo é impossível. Ao que tudo indica, desde a antiguidade o homem faz o esforço de compreender o mundo em que vive, e tenta representar para si próprio este mundo. Como o conhecimento completo se mostra inalcançável, o homem abstrai do todo as partes que lhe interessam para então as restituir na forma de imagens, no intuito de traduzir o sentimento e/ou a percepção dessas partes. Essas imagens poderiam ser compreendidas como tentativa de tradução de uma subjetividade; esta, por sua vez, é inseparável de um dado momento do mundo – ou, de um dado momento da História. O homem, o mundo e a imagem do homem sobre o mundo são indissociáveis das condições de emergência que lhes corresponde. Neste sentido, uma imagem é, além de uma visão de mundo, um documento histórico.

Flusser atribui à faculdade imaginativa a possibilidade de o homem se expressar através de imagens. Assim como os textos, imagens também têm a função de significar o mundo – ainda que por métodos diferentes. Imagens e textos são, pois, duas mediações fundamentais entre o homem e o mundo, como nos propõe Vilém Flusser em sua *Filosofia da caixa preta*.⁷⁸ Mas a questão que o autor suscita para um primeiro debate é: acreditamos no mundo em que vivemos ou acreditamos nas imagens desse mundo? Aquilo que concebemos como sendo a realidade encontra onde sua ontologia?

Segundo Bergson, a única imagem que conhecemos de dentro é imagem do nosso corpo, ou seja, o resto todo, todos os outros corpos (matéria viva ou bruta), conhecemos de fora.⁷⁹ Talvez isso implique pensar que deste resto nunca teremos um conhecimento para além do superficial, e sempre contaminado por nossa percepção, por nossas imagens–lembranças.⁸⁰ Notemos que, se imaginarmos os milhares de corpos e as milhares de subjetividades em uma relação de mútuo afeto, seria impossível organizar sentidos da realidade, e isso leva à necessidade de criar dispositivos para que possamos compartilhar em alguma medida a realidade em que vivemos: dispositivos para comunicar o mundo.

Se compartilhamos dessa comunicação é porque conferimos poder a tais dispositivos, é porque lhe confiamos a função de nos representar e até de nos explicar realidades, já que

⁷⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

⁷⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁸⁰ Não cabe estender-me aqui sobre esta questão em Henri Bergson. Todavia, cabe sublinhar que o autor desenvolve sua teoria acerca da experiência (ou possibilidade desta) de Conhecimento da realidade, teoria relacionada aos conceitos de duração e intuição.

estas são inacessíveis de modo direto. É preciso, pois, que a realidade do mundo, que de fato é una e indivisível, seja decomposta em partes, montando assim uma mosaico de realidades que existem segundo as imagens que se fazem crer para aqueles que as produzem e as percebem. As diferentes culturas, assim, demandam uma produção e uma percepção de imagens que lhes é singular – ainda que não isoladas entre si.

Flusser faz uma distinção entre imagens tradicionais e imagens técnicas, e faz longas considerações sobre as relações entre imagens (código de superfície) e textos (código de linha), em perspectiva histórica e filosófica, sendo que a dimensão histórica, segundo o autor, surge e desenvolve-se concomitante ao surgimento e desenvolvimento da escrita: em linha, em seqüências. As imagens em movimento implicam também uma seqüência (a linha da montagem seqüencial do cinema, por exemplo, a legendagem de que fala Benjamin: há um sentido atribuído às imagens quando elas são dispostas umas após as outras de uma ou de outra forma), mas, mesmo assim, elas exigem outro tipo de decifração: não se lê imagens como se lê textos, pois elas se oferecem como totalidade montada numa só unidade; assim, Flusser sugere que se ‘leia’ imagens como o faz o *scanner*, pois elas todas são ‘cenas’, mesmo quando, no cinema, por exemplo, se apresentam na forma de textos.

Vou me ater, por conta do objeto da pesquisa, a suas considerações sobre a imagem técnica, produzida por aparelhos desde a fotografia.

O autor oferece alguns dados interessantes sobre a relação humana com tais imagens, de alguma forma também já abordada desde outras perspectivas quando tratamos do realismo no capítulo anterior. Para ele, porque não compreendemos a natureza superficial e conceitual das imagens, mas somos bombardeados por elas:

O homem ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens.⁸¹

Quanto ao *scanning* de superfícies (imagens), Flusser ressalva que

Ao vaguear pela superfície o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a

⁸¹ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.09.

imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imagética* por ciclos.⁸²

Acontecimentos cinematográficos, neste sentido, tendem a ser compreendidos em sua dimensão espaço-temporal, em relações de causas e efeitos plenamente identificáveis segundo ações que se desenvolvem num espaço-tempo determinados.

Mas devemos lembrar aqui porquê a imaginação não pode ficar impotente nessa situação, pois ela é a faculdade que permite a produção de imagens (ao codificá-las em planos, abstraindo duas partes espaço-temporais) e também a decifração de imagens (ao restituir as partes abstraídas). Se não podemos imaginar, resta apenas alucinar no interior da imagem.

Flusser diz que a função dos textos é explicar imagens, e a função dos conceitos é analisar cenas. Essas duas sentenças me remetem à questão das proposições com relação ao estado de coisas, e ao acontecimento como sentido expresso pelas proposições. Me faz aproximar os raciocínios. Se pareceriam em algum ponto? Explicar as imagens seria algo como as proposições (sejam designações, sejam manifestações, sejam significações) sobre um estado de coisas, ou o estado dessas coisas enquanto uma qualidade atribuída? Se o sentido é igual ao expresso pelas proposições, que relação haveria entre sentido e conceito?

2.1.1 A realidade conceitual

Entramos, pois, no universo que mais nos interessa que é o universo das imagens técnicas, inauguradas com a invenção da fotografia. A conceituação de imagens técnicas em Flusser é simples; trata-se de imagens que são produzidas por aparelhos, e são produto de um estágio mais avançado de mediação (em sentido tecnológico). Em texto publicado na obra *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*, o autor pensa a faculdade imaginativa em relação aos novos adventos de comunicação, que ele refere como aparelhos de produzir imagens técnicas. Ele propõe que uma nova forma de imaginação emerge com a(s) nova(s) possibilidade(s) técnica(s) desde a emergência das plataformas digitais, dos códigos binários da computação.

Os produtores de imagens técnicas tateiam. Condensam na ponta de seus dedos, imagens. As teclas que apertam fazem com que aparelhos juntem elementos

⁸² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.08.

pontuais para os transformar em imagens. Tais imagens não são superfícies efetivas, mas superfícies imaginadas. São imagens imaginadas.⁸³

A meu ver, não é com a emergência de uma nova forma de imaginação de imagens que Flusser está preocupado. O centro do debate me parece ser outro. Faz parte deste debate compreender que, para o autor, as imagens técnicas deixam de ser imagens quando observadas, pois são o resultado (ilusório, então) de uma combinação química e física (pontos computados, em suas palavras) de elementos que fazem surgir o plano imagético.⁸⁴ Essa não é uma interpretação ou proposição de Flusser, mas uma constatação. A diferença que se impõe para ter das superfícies uma experiência ilusória de imagem ou a experiência reveladora dos componentes é a distância do observador. Para ter da superfície a visão de imagens, o espectador deve atender à distancia que não ultrapasse os limites de uma superficialidade – aqui no sentido de observação distanciada, superficial. Quer dizer, aprofundar-se nas imagens seria incorrer no risco de descobrir que elas não existem. Sobre essa diferença entre as coisas e a aparências das coisas, determinada pela distância da visão, Flusser comenta:

Embora semelhante diferença do “nível ontológico” enquanto função da observação possa ser afirmada de todo o fenômeno (chave observada sob microscópico eletrônico deixa de ser chave e passa a ser conjunto de moléculas), no caso das imagens técnicas tal diferença é da essência mesma do fenômeno observado. As imagens técnicas, ao contrário das chaves, exigem que deliberemos determinada distância quanto a elas, exigem “superficialidade”.⁸⁵

Há uma diferença, segundo o autor, entre a imaginação que imagina a chave como real e a imaginação que imagina as tecno-imagens como reais. No primeiro caso, a abstração sobre a chave é deixada de lado para focar no seu aspecto concreto. No segundo caso, há um outro movimento: o de tornar o abstrato concreto, através da imaginação. Por esse motivo, Flusser sublinha que se trata de duas formas diferentes de conceber o termo imaginar. O significado adotado por ele propõe, neste segundo caso, imaginar como ação ou esforço de concretizar o abstrato. Tal significado nasce no mundo das imagens técnicas. “[...] essa nossa capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, é emergência de nível de consciência novo. Elogio da superficialidade.”⁸⁶ A nova consciência busca nas imagens uma vivência mesmo superficial; quer dizer, na verdade, para a vivência dessas imagens, de seus significados, é necessária essa postura. O mundo é imaginado por imagens, e as imagens são experimentadas como reais, de modo que não importa, nessa nova mentalidade, ir além da superficialidade para discutir se elas são ou não verdadeiras: a

⁸³ FLUSSER, Vilem. *Universo das imagens técnicas. O elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p.38.

⁸⁴ “Ao nível ontológico da observação próxima, as imagens técnicas são vistas enquanto rastros de processos eletromagnéticos ou químicos em ambiente sensível”. *Ibid.*, 2008, p.39.

⁸⁵ FLUSSER, Vilem. *Universo das imagens técnicas. O elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p.38.

⁸⁶ *Ibid.*, 2008, p.42.

experiência delas é real. Interessante notar que Flusser chama os produtores de tecno–imagens de ‘imaginadores’, isso faz enfatizar que essas imagens, por abstratas que a fundo sejam, são imaginadas a considerar interferências subjetivas. Não são simplesmente processos imaginados pelos aparelhos, mas através deles (como nos deve ser óbvio).

Gostaria de colocar uma inquietação relativa à maneira como Flusser compreende a competência dos ‘imaginadores’. Tal maneira, que me parece às vezes fatalista, em termos de dominação dos aparelhos sobre aqueles que os manipulam, causa inquietação por tensionar a reflexão sobre o pensamento cinematográfico. Algumas dessas características da relação imaginadores–aparelhos são elencadas na comparação que o autor faz entre os imaginadores e os escribas, estes em relação com suas máquinas no processo de produção. Dessa comparação, e da constatação de que os processos que se dão no interior dos aparelhos são inacessíveis (caixa preta), resultaram as seguintes características aos imaginadores: a) os gestos dos imaginadores (ao produzirem as imagens) ocorrem no interior de aparelhos complexos que os transcendem; b) os imaginadores dispõem de teclas que provocarão imagens inconcebíveis para os imaginadores, e as imagens que imaginaram serão produzidas automaticamente; c) os imaginadores não têm visão profunda daquilo que fazem, e nem precisam de tal visão profunda; d) foram emancipados (os imaginadores) de toda profundidade pelos aparelhos, e portanto libertados para a superficialidade; e) o escriba está obrigado a se interessar por letras, pelas regras que ordenam tais letras, e sua criatividade consiste, em grande parte, no esforço de manejar tais regras ortográficas, gramaticais, fonéticas, rítmicas, lógicas, a fim de produzir texto informativo. O imaginador pode desprezar os pontos e as regras que ordenam tais pontos em imagens.⁸⁷

Sei que há riscos em tirar fragmentos do texto de seu contexto, do que foi dito antes e do que será dito depois. Mas, apesar de Flusser ter explicado essa nova consciência surgida com a emergência das imagens técnicas digitais (ambiência-moldura dos filmes que estarei analisando a seguir), e de vir a ressaltar que essas imagens são produzidas segundo intencionalidades, ainda assim, duvido um pouco dessas qualidades que ele propôs aos imaginadores. Vimos nos itens do primeiro capítulo que os cineastas (em Flusser, imaginadores) precisam conhecer uma série de regras quando da criação de imagens, para então colocá-las a serviço de suas intenções artísticas, ideológicas. Vimos que não foi simplesmente ter um aparelho em mãos e apertar teclas. Se para Flusser os imaginadores ficam, eles próprios, na superficialidade dos aparelhos (já que não adentram sua caixa preta)

⁸⁷ FLUSSER, Vilem. *Universo das imagens técnicas. O elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p.43.

esse conhecimento sobre o pensamento cinematográfico perde significativamente a importância, o que não queremos admitir ainda, sob pena de comprometer certos pontos de vista que defendemos nesta pesquisa.

A questão dessa dissertação, conforme a propomos, inclui refletirmos sobre a constatação de estarmos experimentando uma realidade que não é o mundo em si, mas uma realidade imaginada de mundo, imaginada pelo realizador-autor nos limites da técnica, e é a ela que nos ateremos. Não avançaremos em suas considerações sobre o imenso poder que o autor delega às tecno–imagens e à sua disseminação atualmente quando, por exemplo, ele nos diz que de nada adianta ‘rasgar’ essas imagens para descobrir o que há por trás delas, pois que atrás delas existiria apenas nada.

A concretude do mundo agora encontra–se no terreno abstrato dessas imagens, são elas que o conceituam, são elas que o informam. Parece–me ainda que o seu ‘elogio da superficialidade’ vai na direção de reconhecer este poder, de estar constituindo a realidade, realidade abstrata da qual o homem tiraria seu comportamento e seus valores concretos. Parece–me que ele está propondo que desde a disseminação dessas imagens o real encontra sua ontologia na superficialidade.

O fato de vivermos em meio imaginário e de tomarmos tal meio como mundo concreto é difícil de ser digerido. À medida em que as imagens técnicas vão formando o nosso ambiente vital sempre de maneira mais acentuada, o fato vai se tornando sempre mais indigesto. A ciência e a técnica, esses triunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois recomputá–lo sob a forma de aura imagística e imaginária de superfícies aparentes.⁸⁸

Falar sobre imagens e sua implicação na realidade (ou como a própria realidade) geralmente convida a falar também sobre a questão da representação. Parente recupera diferentes tendências que alguns debates fizeram nascer acerca da crise desse conceito, e propõe pensarmos a imagem a partir de pelo menos três perspectivas, correspondendo cada uma a um grupo de teóricos. O que ele oferece é um breve mapeamento geral de como tais pesquisadores estão posicionando–se com relação às novas tecnologias da imagem e a natureza das imagens aí geradas.

Parente alerta que “[...] o virtual é um conceito que admite definições contraditórias e antagonistas. Ao contrário do que se pensa, ele não remete a um para além do real, mas a uma vontade (ou não) de constituição do real enquanto novo”.⁸⁹ As três tendências levadas à

⁸⁸ FLUSSER, Vilem. *Universo das imagens técnicas. O elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p.45–46.

⁸⁹ PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999, p.14.

discussão estão perpassadas por tal noção de virtualidade em relação às novas (e antigas) tecnologias. É nesta configuração que as tendências são tensionadas pela idéia de representação.

Os concepcionistas do *virtual tecno(onto)lógico* entendem que a evolução das técnicas é o fator determinante para que no mundo hajam cada vez mais imagens virtuais que não mais representam a realidade: da observação de que na contemporaneidade as imagens tornaram-se auto-referentes, concluíram disso que foi consequência das novas tecnologias (de certo modo, essa proposição coaduna com o pensamento de Flusser). Sobre esta visada, Parente considera que as técnicas – antigas ou novas – não são o determinante para definir uma imagem nos termos de uma representação do real ou de uma não representação, que seria a auto-referência, a considerar que desde a pintura renascentista pode-se pensar a imagem tanto como uma simulação do real quanto como uma representação do real; como quiser a análise. Esse ponto de vista contrapõe-se aos autores do *virtual tecno(onto)lógico* quando estes querem fazer crer que os modelos óticos de figuração (dos quais resultam pintura, fotografia, cinema, vídeo e televisão) são capazes de produzir duplos do real, enquanto as imagens de síntese – resultado de um estágio mais avançado das técnicas – não mais representam o real, mas o simulam.

Parente busca resgatar a representação nas imagens de síntese (o código binário de Flusser) ao sugerir que os autores da tendência tecno(onto)lógica estariam confundindo ‘reprodução’ com representação, uma vez que reproduzir a realidade é diferente de representá-la. Desse modo, os meios e as técnicas que servem à produção de imagens não são os determinantes para lhes definir a natureza. Isso quer dizer que cinema ou vídeo, fotografia ou televisão, com as variadas possibilidades técnicas de criação, podem ou não ser apreendidas enquanto representações, ou enquanto simulações, dependendo mais da perspectiva teórica do que da natureza das imagens.

Na verdade, é o estatuto do virtual que Parente está preocupado em debater. Na segunda tendência apontada, os termos em que foi colocada a discussão diferiu pouco dos termos em que foi colocada a primeira. Novamente, para os autores em questão, uma natureza virtual da imagem estaria relacionada à qualidade da auto-referência. Se no *virtual tecno(onto)lógico* o que importa é a evolução tecnológica como determinante ontológico da imagem, e a nova capacidade de simulação ao invés de representação, na tendência denominada *A miragem do referente* importa a noção de um simulacro auto-referente. Aqui já

não haveria qualquer referência externa: proposição de que o referente foi substituído por outro real criado pela imagem. “O que caracteriza o simulacro em Baudrillard não é apenas a sua auto-referência, mas seu poder diabólico de fazer do real a sua sombra”.⁹⁰ Notemos que na primeira tendência o real ainda existe na imagem enquanto um mundo referido, mas é por ela simulado ao invés de representado. Na segunda tendência, o real desaparece: ele já não é sequer inspiração para o simulacro das imagens, daí que o referente é pura miragem. “[...] a imagem tem se tornado cada vez mais virtual – pouco importa o meio de produção – na medida em que ela é uma encenação da ficção como ficção, em que a imagem só remete a si própria”.⁹¹

Na abordagem da terceira tendência Parente sublinha em qual postura reside a diferença para a criação de uma imagem potente ou uma imagem impotente, resultantes de um simulacro potencializado ou de um simulacro despotencializado, respectivamente.

Auto-referência fabuladora é também título bastante sugestivo; trata-se de imagens auto-referentes que resultam da faculdade de fabular, simplesmente. Contudo, nada é simples quando da proposta que distingue, a partir dos processos de temporalização das imagens, a potência das imagens enquanto novo – simulacro potencializado – ou enquanto repetição do mesmo – simulacro despotencializado. “Para artistas, filósofos e cientistas o que conta, em qualquer época, é a emergência da imaginação num mundo dominado pela razão (...)”.⁹² A razão, neste caso, significa as verdades eternas, o tempo da verdade. A este tempo verdadeiro, os artistas precisariam opor a verdade do tempo, justamente porque o tempo como verdade não admite verdades eternas, tampouco modelos que se repitam. O tempo como princípio operador das imagens é o que restitui a fábula das imagens, a criação ao invés de imagens que representem sempre o mesmo sistema, com diferenças que não diferem para além de graus ou intensidades. A fabulação é então vontade de potência, liberação da imaginação, já que, na auto-referência fabuladora, a imaginação é associada como elemento fundamental para criações desterritorializantes.

Se Flusser propõe que a História e a compreensão do mundo estão ameaçadas pela incapacidade de deciframento dos códigos, Parente encontra a ameaça na produção de imagens despotencializadas. Mas o ponto em comum mais forte entre os textos de ambos está na insistente afirmação sobre a importância da imaginação na produção de imagens, sendo

⁹⁰ PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999, p.22.

⁹¹ *Ibid.*, 1999, p.21

⁹² *Ibid.*, 1999, p.26.

que em Flusser essa faculdade deve participar da interpretação das imagens tanto quanto de sua produção.

2.2 O quadro cinematográfico

Compreendo como primeira noção sobre o quadro no cinema o espaço visual que mostra; quer dizer, o quadro como o lugar de escolha do que será visto, e, claro, do que não será visto. Porém, mais do que escolhas sobre o que será ou o que não será visto – e o que não é visto muitas vezes comunica mais no território do que aquilo que está nos limites do quadro –, há a escolha de como será visto, as moldurações da imagem sugerindo os sentidos desejados (a ressaltar aqui que sentidos imprevistos pelo realizador serão autenticados pelo espectador, como já foi dito em outros momentos do texto). Essa última escolha não é plenamente decisiva para os sentidos da imagem, pois não nos esqueceremos de trazer à construção da imagem o olhar do espectador, tão sujeito da imagem quanto o criador.

As possibilidades de montagem no quadro podem ser pensadas primeiramente a nível geométrico, de composição visual segundo centros e massas, como é comum quando dos estudos gestaltistas. Rudolf Arnheim, por exemplo, preocupa-se em pensar a distribuição dos componentes visuais no quadro segundo regras de equilíbrio, peso, movimento e etc. Há também Jacques Aumont, que é um dos autores que mais recupera esse território para fins de pensar as imagens de cinema. Para Aumont, podemos pensar em pelo menos três funções do quadro, denominadas sugestivamente de quadro–objeto, quadro–limite e quadro–janela. Aumont problematiza regularidades, semelhanças e dessemelhanças nas atualizações do quadro entre a pintura e o cinema.⁹³

Enquanto o quadro–objeto na pintura é pensado como o material que entorna as bordas do quadro, no cinema é proposto como o escuro da sala, uma vez que é o escuro que entorna as bordas e que cumpre, analogamente ao material da pintura, uma certa função perceptiva. Tanto a cornija quanto o escuro são, pois, molduras que demarcam materialmente as imagens (de certo modo, podemos considerar aqui o escuro como uma materialidade), e essas molduras se colocam como interposições das imagens aos ambientes, integrando–as e ao mesmo tempo separando–as do ambiente, fazendo com isso enfatizá–las. Além da função

⁹³ Ver: AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

perceptiva do quadro (no sentido mesmo de fazê-lo ser percebido e, ainda, de oferecer sobre ele qualidades), há a função simbólica, que atribui valor social ao quadro (moldura).

A revisão sobre a conceituação do quadro–objeto em Aumont me levou a pensar o que seria essa categoria no cinema brasileiro. Admitindo que a solidez do entorno, ou moldura, não precisa ser de materialidade física, tendo a propor que as molduras sólidas das quais fala Kilpp entrem em relação com tal categoria. Como veremos adiante, no item 2.3, as molduras sólidas referem certos componentes do território televisivo, como os canais, os programas, os promos, etc. Em se tratando de território cinematográfico tendo a propor outros componentes, como a moldura cinema nacional, a moldura diretor, a moldura gênero; poderíamos pensá-los como quadro–objetos, que ofertam valores simbólicos ao material.

Segundo Aumont, as outras duas funções, quadro–limite e quadro–janela, costumam agir dialeticamente nas imagens. O quadro–limite nos dá isso mesmo, os limites do quadro. As bordas laterais, superiores e inferiores são sua determinação. No cinema, penso tratar-se de um limite fluido. Não é o caso de pensar uma fluidez por considerar os inúmeros jogos que o artista pode fazer ao manipular as bordas do quadro (relações dos objetos e das personagens com as bordas, o que tende a extravasar e o que tende a ficar no centro, por exemplo), mas de pensar as bordas como o limite que nos dá a escolha do diretor sobre a composição do quadro.

Se as bordas dão os limites do quadro, e mostram portanto o ‘campo’, lembremos que é justamente na manipulação desses limites que o diretor de cinema vai sugerir o fora–de–campo. Dependendo dos meios pelos quais as bordas são manipuladas, este outro elemento do espaço fílmico pode significar ainda mais que o campo para os sentidos pretendidos. As variadas intervenções dos cineastas podem provocar no espectador um olhar mais centrípeto ou mais centrífugo: no primeiro caso, a tendência é oferecer os sentidos no interior das bordas. No segundo, a tendência é jogar com os olhares (também com os sons), e de sugerir o espaço fora–de–campo. Este espaço participa igualmente do agenciamento dos sentidos. “[...] é importante compreender que o espaço–fora–de–campo tem uma existência episódica, ou antes *flutuante*, no decurso de não importa que filme.”⁹⁴

Um filme que dinamize entradas e saídas dos personagens nos planos fixos é recurso que abre o espaço fílmico para além das bordas, além de agir no ritmo da imagem – fixa, porém com movimento, dinâmica. Uma escolha desse tipo abre o mundo da imagem para

⁹⁴ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973, p.31.

além dos seus limites físicos, que deixam de ser efetivamente limites para tornarem-se componentes com os quais jogar. Joga-se com os limites para jogar contra os limites. Seria o caso de uma imagem que convoca um olhar centrífugo, ao contrário do centrípeto. Mas esse é somente um dos meios pelo qual o diretor pode operar com o fora-de-campo. Outro exemplo são os planos cujo campo esvazia-se. Um campo vazio sempre irá sugerir que o que deve ser visto encontra-se para além dos limites das bordas, já que nada há ali para ver.⁹⁵

Se o quadro-limite está para delimitar a superfície, o quadro-janela está para além da superfície e é de composição menos controlável, mas sua imagem está estritamente relacionada à imagem ofertada na tela (no quadro-limite). De forma resumida, aí está a dialética entre essas categorias, levando em conta que a imagem da janela, à medida que vai sendo criada, também interfere na imagem da superfície. O quadro-janela é o que abre a vista, rompe as bordas, cria ficção. Ficção, porque a janela aqui não é aquela proposta por André Bazin sobre as imagens de cinema, que seria um tipo de abertura ou de contato com o real. A janela aqui é imagem ilusória, simbólica, e se confunde com a imagem física da superfície.

Uma imagem [...] é, a um só tempo, gato por lebre, a ótica e o imaginário. Ela é feita para que nós nos percamos nela – sabendo, ou mais raramente, sem o saber –, e a produção de imagens em nossa cultura “oculocentrista” não é senão o casamento do objetivo com o subjetivo, a indistinção de ambos. Fazer uma imagem é, portanto, sempre acrescentar o equivalente a um certo campo – campo visual e campo fantasmático, e os dois a um só tempo, indivisivelmente.⁹⁶

O fora-de-campo, em suas variadas possibilidades de ser sugerido, é um modo de reversibilidade de quadro-limite em quadro-janela, jogo entre centrípeto e centrífugo (são também exemplos de sugestão o olhar *off*, o olhar para a máquina – este difere do olhar para a objetiva –, os enquadramentos parciais dos corpos, as entradas e saídas dos personagens, e etc.).

Há ainda uma distinção que se pode fazer sobre este espaço que se abre a partir da tela: aquilo que, no avançar das cenas, será ou não confirmado pelo quadro. No primeiro caso, a câmera mostra ao espectador aquilo que ele supostamente imaginou, que ele completou, e por isso a imagem antes imaginária passa a ser concreta. Podem trabalhar para essa

⁹⁵ No campo vazio o espectador tanto pode ser sugestionado sobre a direção em que a imagem se estende – como no caso de um personagem que sai pela borda esquerda, suscitando uma continuação da imagem naquela direção – como pode ser deixado à deriva – como no caso de um plano que comece com um campo vazio, em que a ação que ao campo se liga pode vir a acontecer (ou estar acontecendo) de qualquer direção, a menos que o plano precedente ou o ângulo, por exemplo, façam uma indicação (uma personagem que estivesse se movimentando da esquerda para a direita do quadro não vai surgir no plano seguinte entrando pelo limite direito da tela, salvo descasos com o *raccord* de direção no cinema).

⁹⁶ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.114.

confirmação um *traveling*, uma panorâmica, uma mudança de eixo ou de ângulo, um contra-campo, entre outros. No segundo caso, a concretude não é oferecida na superfície, e a imagem do fora-de-campo existe apenas na mente do espectador.⁹⁷ Seja como for, o diretor tanto pode estar jogando com essas opções de modo estrutural no filme (segundo necessidades narrativas), ou de modo experimental, tentativa de efeitos imediatos. Segundo Aumont, este jogo é um dos mais decisivos para a construção das imagens no cinema, dialética sempre presente.

Ainda sobre essa passagem, cabe salientar que a imagem que compõe o campo – e que é dada diretamente pelo quadro – é também espaço imaginário. Apontei para essa qualidade no primeiro capítulo, ao comentar, também com base em Aumont, que o espaço cinematográfico é uma construção (e por isso não seria muito preciso referir aos objetos que o compõe como coisas ‘mostradas’). Assim, esses dois campos que compõe o espaço fílmico são sempre ficção, imagem construída. Não nos deve causar qualquer inquietação saber que o campo é dado dentro do quadro; porém, é preciso compreender que também o fora-de-campo é dado a partir do quadro: fora-de-campo não é o mesmo que fora-de-quadro, pois neste último está o nada, aquilo que o cineasta não considera como constitutivo do espaço fílmico. O que não está no campo mas existe enquanto construção imagética, depende da dialética no interior do quadro, dos acontecimentos do campo. De fato, é realmente tênue a linha que divide um do outro (quadro e campo), justamente por essa condição de trabalharem juntos na imagem.

2.2.1 Eisenstein e a montagem vertical

No capítulo primeiro vimos que a montagem é procedimento fundamental para geração de sentidos no cinema. Arlindo Machado, em seu livro dedicado a Eisenstein, nomeou de *dialética na imagem* o capítulo no qual aborda a expressão de idéias visuais a partir da montagem conceitual. A ênfase foi dada na concepção horizontal de montagem, cujos sentidos emergem pela contraposição de planos justapostos. Em se tratando de pensar o quadro cinematográfico e sua composição, não poderíamos deixar de lembrar também a montagem vertical de Eisenstein.

No capítulo intitulado *Sincronização dos sentidos*, Eisenstein (1990) expõe a seguinte definição acerca da montagem conceitual:

⁹⁷ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973, p. 27 – 33.

O fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara. Ou: A *representação A* e a *representação B* devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que a sua *justaposição* – isto é, a justaposição desses precisos *elementos* e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preciso*.⁹⁸

Algumas das observações de Eisenstein a respeito de um quadro de Leonardo da Vinci demonstram o quanto de sentidos pode ser ofertado numa única imagem, na combinação de seus elementos. Ele assinala, sobre a obra *O Dilúvio*, que estão presentes o elemento plástico (elemento visual), o elemento dramático (referentes ao comportamento humano), e o elemento sonoro (sons e ruídos de todo gênero). Todos esses elementos entram em relação a partir da composição do quadro, e nele os ‘aspectos’ precisos do acontecimento pintado. Mais adiante, há a consideração de que a montagem desses elementos, segundo suas disposições, implica dialética entre eles. Há, por exemplo, elementos em primeiro plano, que se destacam, certamente, com relação aos que estão em segundo ou terceiro plano na imagem. Porém, a imagem unificada é oferecida como conjunto. “[...] o que é mais notável em tudo isso? É que, nestas poucas linhas descritivas, os diferentes planos – os “elementos de montagem” – atingem literalmente todos os sentidos [...]”.⁹⁹

Interesso-me muito pela história do surgimento das coisas, e foi interessante ler em Eisenstein como aconteceu dele chegar ao termo ‘montagem vertical’. Descobrir a origem me ajudou a compreender o conceito.

Música é a palavra. Atentando para o aspecto da partitura orquestral, Eisenstein reparou que as várias partes de pautas – correspondentes aos instrumentos afins naquela unidade de tempo – seguiam-se sequencialmente (montadas horizontalmente) mas eram também eram acompanhadas por uma estrutura vertical.

Cada parte é desenvolvida horizontalmente, mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinada. Através da progressão da linha *vertical*, que permeia toda a orquestra, e entrelaçando horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra.¹⁰⁰

⁹⁸ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 1990, p.49

⁹⁹ Ibid., 1990, p.51.

¹⁰⁰ Ibid., 1990, p.52.

Ao transpor essa lógica para a montagem audiovisual, Eisenstein percebeu que era necessário acrescentar ‘pautas visuais’ às partes, num manejo composicional (sincronização). Estas devem corresponder-se com as pautas musicais e vice-versa, num movimento determinado estritamente pela lei composicional entre os dois itens de pautas – imagens e sons. Tudo interage na unidade da imagem, apesar de cada uma dessas pautas constituírem-se linhas independentes. Os aspectos individuais concorrem para o efeito geral da cena ou sequência; ou, no limite, do filme.

Sobre essas linhas de que fala Eisenstein, importa dizer que não se referem somente ao acionamento técnico, mas são linhas cujos ‘nomes’ serão definidos a partir do tema da sequência (ou cena, ou plano). Tudo que o cineasta imagina que vai ser construindo, quadro a quadro, constitui uma linha: linha da tonalidade do céu, linha dos rostos/corpos dos personagens (que lugar ocupam no quadro, em qual plano, com qual frequência...), linha das vozes (tom, ritmo, e até mesmo o conteúdo da fala), linha do calor ou linha do frio (calor ou frio com intensidades variadas, crescendo ou diminuindo de plano a plano), linha da direção (em qual direção se movem os objetos/personagens); e ainda, o nome da linha pode corresponder ao conteúdo dramático da cena, como seria o caso de pensarmos em uma linha dos que gritam, linha dos que riem, linha da tristeza, linha do suspense, enfim. E pode corresponder também a um sentido: a linha do êxtase (tal é uma das marcas de Eisenstein), que determina escolhas técnicas de plano a plano conforme a exigência de intensificar ou não tal sentido. Enfim, são muitas as linhas, quantas o cineasta quiser fazer existir nas composições.

No livro que dedicou a Eisenstein, Machado explora em um dos capítulos o uso da montagem vertical, e refere os elementos que compõem o quadro de ‘totens animados’, tal como Eisenstein os chamava. Ao que informa Machado, foi na criação do filme *Que viva o México* que aconteceu de Eisenstein levar pela primeira vez a cabo potencialidades da montagem vertical. Tal intensidade do uso teria se dado em função da idealização dos sentidos a serem ofertados no filme. Estes, lá estariam para comunicar a essência de um povo, fazer pulsar ao mesmo tempo seu passado e seu presente (expressar heterogeneidade de elementos seria um dos meios de comunicar essa coexistência).

A partir de então, *montagem* não designa apenas a combinação de planos entre si, mas também toda e qualquer associação de elementos no *interior do mesmo plano*. Se o papel do pensamento “sensorial” é tornar o mundo inteligível, através da aproximação de elementos díspares, introduzindo ou revelando neles uma familiaridade, o *quadro* – espaço da película a ser preenchido de imagens – seria o local de tal reunião. O que quer dizer que a *composição* do plano, o preenchimento

do quadro, o *enquadramento* no seu sentido amplo tornam-se também *montagem*. Dessa forma, o quadro torna-se célula organizadora, que faz com que as coisas diferentes estejam *juntas*, compondo com elas um discurso e introduzindo através delas um sentido no mundo.¹⁰¹

Machado enfatiza que o pensamento sensorial do cineasta implicava a fusão de tudo com tudo. Sincronização dos sentidos, lembremos, é o título-moldura para Eisenstein falar sobre montagem vertical, e tal sincronização tem justamente essa idéia: fazer fundir. Porém, já não se trata da sincronização propriamente dita, factual: esta, dá conta apenas de fazer coincidir o conteúdo da imagem (fechar uma porta) com o som correspondente (barulho do fechar da porta). Segundo o cineasta, nesta ação não incorre a preocupação artística. Haveria, pois, dois níveis acima, mais complexos em termo de manipulação. “[...] a arte só começa no momento da sincronização em que a conexão natural entre objeto e seu som é não apenas *gravada*, mas *ditada* pelas exigências da obra expressiva em seu desenvolvimento”.¹⁰²

O primeiro nível que acede a tais exigências (artísticas), em seu agir mais rudimentar corresponde à sincronização da trilha sonora com a cena, incluindo os movimentos dos objetos, quadro a quadro, e as opções técnicas da cena, especialmente os cortes que executam a montagem horizontal. Essa sincronicidade confere uma identidade de ritmo ao conjunto da cena ou sequência. O som/ruído já não deve existir em função do movimento na tela; antes pelo contrário, se existe uma trilha, os movimentos serão por ela regulados. Eisenstein acentua que, apesar dessa ser uma operação simples, de coincidência métrica, a cena ou sequência pode ganhar um interessante resultado expressivo.

O segundo nível, mais elaborado, retoma o procedimento das linhas. Eisenstein chama este nível de sincronização de montagem atonal. Os elementos entram em relação num controle composicional extremamente meticuloso. As definições e explicações sobre a montagem atonal são densas, e requerem um esforço de imaginar uma cena assim qualificada. Tanto as partes da imagem quanto as partes da música são trabalhadas de modo a serem dadas à percepção como um todo. Complexa polifonia, nos diz Eisenstein. Neste procedimento está a expressão do tema do filme, da imagem a ser revelada... resultado da totalidade entre os elementos.

Isto nos traz a questão básica e primária que diz respeito à *definitiva sincronização interna* – aquela entre a imagem e o significado dos fragmentos. O circuito foi completado. Pela mesma fórmula que une o *significado* de todo o fragmento (seja todo o filme ou uma única sequência) e a *seleção meticulosa, hábil* dos fragmentos, surge a *imagem* do tema, *fiel a seu conteúdo*. Através desta fusão, e através da

¹⁰¹ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.79-80

¹⁰² EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 1990, p.56.

fusão lógica do tema do filme com a *forma superior* na qual distribui este tema, aparece a total *revelação do significado do filme*.¹⁰³

Com essa breve recuperação em Eisenstein podemos dimensionar as potencialidades expressivas do cinema, a considerar ainda a manipulação consciente desses elementos, possibilidade de controle composicional.

2.3 Sentidos identitários em construtos audiovisuais: molduras, moldurações, emolduramentos

A metodologia das molduras, proposta por Kilpp¹⁰⁴ consiste sobretudo em um procedimento desconstrutivo de análise. Três eixos conceituais operam articulados neste procedimento: molduras, *ethicidades* e imaginários. Convém elucidar brevemente cada um desses eixos e explicar em que sentido eles se articulam.

No eixo das molduras trata-se de pensar uma zona de significações, ou, território de significações. Ocupam este território molduras sobrepostas, que se afetam mutuamente, produzindo sentidos. Tais sentidos dependem da forma como essas molduras reincidentem uma nas outras; podem, ao entrar em choque, produzir tensão ou reforçar sentidos já ofertados. As sobreposições de molduras nos territórios relacionam-se (também) à fluidez e à opacidade no processo de significação, sendo que os sentidos produzidos estão ligados também aos imaginários acionados e à ação dos espectadores (já que os sentidos finais são fruto de uma ‘negociação’ entre emissor e receptor).

Ethicidades são construções audiovisuais cujos sentidos identitários dependem justamente das molduras e moldurações. As molduras que conferem certos sentidos às ethicidades são ora mais fluidas, ora mais sólidas, havendo um imenso intervalo entre esses pólos. Porém, os constructos produzidos nas zonas de significações são sempre identidades fluidas. Dada a diferenciação operada pela diversidade no compósito de molduras, essas identidades não se definem por fixidez na forma de existir; isso porque as molduras sobrepostas, por não se apresentarem sempre as mesmas, oferecem sentidos diferenciados conforme se relacionam umas às outras. Havendo uma mínima alteração, há interferência no conjunto (os próprios contextos históricos nos quais as obras são produzidas podem ser olhados enquanto molduras).

¹⁰³ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 1990, p.58.

¹⁰⁴ KILPP, Suzana. *Ethicidades televisivas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

O eixo dos imaginários é fundamental para pensarmos nas possibilidades do espectador reconhecer as ethicidades. Os constructos somente podem ser assimilados, reconhecidos, quando há, entre um território de significações (podemos pensar na televisão, no cinema) e o público, sentidos compartilhados, simbolicamente sancionados pelo movimento da história, pelos contextos sociais a que se referem. Trata-se de acionar imaginários. Por um lado há o acionamento de imaginários pré-existentes, pois nenhuma criação nasce nula de referências; por outro lado, a partir dos agenciamentos efetuados pelas molduras e no interior das molduras (as moldurações) – a considerar também a recorrência desses agenciamentos – imaginários de mundo podem ser reforçados e/ou recriados com o tempo.

Kilpp criou a metodologia das molduras para dissecar quadros de experiência da televisão brasileira, com o objetivo de adentrar este território e desentranhar aquilo que é o propriamente televisivo, de chegar às gramáticas televisivas e investigar como a sobreposição de molduras pode ser capaz de produzir ethicidades. Na perspectiva dessa metodologia, o mundo televisivo é visto como um mundo em si, e não como um mundo que espelha outro; ele tem uma duração (nos termos de Bergson), objetos, *personas*. Tem uma memória (novamente, nos termos de Bergson). Ocorre que essa memória conecta-se a outras memórias; a negociação dos sentidos ofertados pela TV – aquilo que será ou não significado, ou, então, significado de diferentes formas – depende da memória do público ao qual os sentidos se dirigem.

Os sentidos das imagens são enunciados pela TV em quadros de experiência e significação (as molduras já referidas) sobrepostos de determinados modos quase sempre homológicos. A percepção deles depende do hábito – pois é a percepção tátil que leva à ótica –, mas o que vimos precisa ser outra vez desabitado para chegarmos à percepção das montagens, e isso tem relação também com os modos como a percepção é geralmente ativada pela memória.¹⁰⁵

Sob tal horizonte, os imaginários televisivos são propostos por Kilpp como “imaginários televisivos atravessados pela moldura corpo do espectador, um corpo singularmente inscrito na sociedade e na cultura, com um repertório singular de imagens e molduras.”¹⁰⁶ Memória do público (que assume também infinitas diferenciações, pois cada

¹⁰⁵ KILPP, Suzana. Devires audiovisuais da televisão. In: SILVA, Alexandre e ROSSINI, Mirian (orgs). *Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias*. Porto Alegre: Asterisco, 2009. p.105.

¹⁰⁶ KILPP, Suzana. Ethicidades televisivas: Molduras e Moldurações. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos, vol.IV n° 2, dezembro de 2002*. p. 211.

indivíduo tem uma memória que lhe é singular) e memória do objeto (no caso referido, a TV) compartilham de imaginários para que a comunicação aconteça. No trânsito dos sentidos de um a outro campo – objeto e sociedade – as memórias são afetadas, num movimento contínuo e com resultados pouco ou nada controláveis.¹⁰⁷

A metodologia das molduras implica assumir um modo de pensar a imagem. A autora adota como premissa o entendimento de que as imagens que vemos na tela – seja a tela da pintura, da televisão ou do cinema – não são representações das coisas, mas sim conceitos de coisas - de acontecimentos, de *personas*, de objetos e etc.

As moldurações praticadas por um meio no interior de certas molduras são movimentos importantes para pensar a produção das ethicidades. Uma reincidente sobreposição de molduras – nunca iguais, mas de mesma natureza – virá a reforçar construções identitárias; enquanto outros sentidos éticos e estéticos para as ethicidades começam a ficar menos luminosos em molduras mais díspares e pouco reiteradas. A exemplo, se olharmos para o cinema brasileiro, perceberemos, com relação às ethicidades que produz, que elas estão atreladas a um dado momento histórico (que é também moldura); e, ainda, que os sentidos dessas ethicidades entram em fase com outros sentidos ofertados em realidades técnicas diferentes, mas que compartilham em alguma medida certos discursos. É o caso de pensarmos as consonâncias ideológicas entre alguns autores do Cinema Novo e alguns artistas musicais na década de 1960, por exemplo. Kilpp entende que

[...] os sentidos identitários da e na televisão, em sua natureza intrínseca, transcendem os contextos, e as enunciações de tais ou quais sentidos devem antes de tudo ser associadas à circunstância mais geral de a tevê fundar um discurso televisivo na esfera da comunicação globalizada, na qual as ethicidades têm lugar privilegiado – inclusive as ethicidades nacionais, mas longe de apenas elas.¹⁰⁸

Os discursos são percebidos, mas muitas vezes as marcas da enunciação estão apagadas. A instância enunciativa, no mais das vezes, quer ser transparente, para que as imagens de mundo que cria se pareçam com janelas para o mundo. O avanço tecnológico e a exacerbção de imagens na contemporaneidade, como aponta Flusser, leva à preocupação acerca das vivências de um mundo percebido através dessas mediações, frutos de variados

¹⁰⁷ O compartilhar sentidos implica pensar que objeto e espectador, em última instância, fazem parte da mesma duração, cuja diferenciação de tendências atualizou ‘seres’ diferenciados. Esse é um raciocínio que se pode fazer quando do contato com as proposições de Henri Bergson acerca da evolução, que para ao autor sempre deve implicar o fator ‘criação’. A diferenciação, que gera o novo, atualiza seres que são a expressão de uma tendência – isto, aliás, é um ser em Bergson, a expressão de uma tendência – e cuja atualização considera uma memória virtual que age sobre eles. Ver: BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Delta, 1964, cap.02.

¹⁰⁸ KILPP, Suzana. *A traição das imagens*. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

dispositivos, mas que ensaiam sempre discursos e realocam conceitos de mundo. São portanto nossas percepções e crenças de mundo que estão em permanente rearranjo, e que são afetadas pela evolução e pelo nosso modo de fruição dos meios, como aponta Bernard Stiegler:

De manera general, un desarrollo técnico suspende o pone en duda la situación que hasta entoces parecía estable. Los grandes momentos de innovación técnica son momentos de suspensión. Por su desarrollo, lá técnica que interrumpe un estado de cosas impone otro. Estamos en un período de esas características, en especial en lo que se refiere a las imágenes y los sonidos, soportes de la mayoría de nuestras *creencias*. [...] Creemos lo que vemos o escuchamos: lo que percibimos. Pero hoy, la mayor parte del tiempo percibimos por intermedio de prótesis de percepción.¹⁰⁹

Stiegler aponta como uma das características das imagens técnicas uma tendência à discretização: são imagens discretas. Para ultrapassar a transparência dos enunciados e chegar em suas opacidades, para perceber além dos discursos engendrados e chegar aos modos como esses discursos foram construídos discretamente, é preciso dissecar as imagens, e nelas autenticar marcas deixadas pela instância enunciativa; perceber quais molduras e moldurações se articularam para os enunciados e os sentidos. Algo como desdiscretizar as imagens, desmascarar ao menos algumas de suas processualidades para percebê-las em sua ontologia técnica. Metodologia às avessas da produção.

Para tanto, é preciso conhecer algumas apropriações em torno do dispositivo criador de imagens. No caso desta pesquisa, importa voltar-se para as técnicas do cinema. A realidade desse dispositivo, suas condições e combinações técnicas, implica na disposição de componentes cujos manejos resultam em significações – pensamento de cinema. Dissecar um objeto solicita ter noções mínimas sobre seus quadros de experiência, sobre as possibilidades de significação que dispõem elementos próprios a seu território (território que é formado justamente por essas condições e combinações técnicas).

2.3.1 Sentidos identitários de ethicidade no cinema brasileiro

Conforme vimos, a metodologia das molduras foi pensada primeiramente com vistas à dissecação do objeto midiático Televisão, com foco na televisão brasileira. Kilpp considera que a Televisão é um território que resiste em ‘deixar-se ver’, já que os processos pelos quais a tevê se constitui estão na opacidade das manipulações técnicas. Por essa opacidade se configura um duplo resultado: por um lado, é o que cria o propriamente televisivo; por outro,

¹⁰⁹ STIEGLER, Bernard. La imagen discreta. In: DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

é o que dificulta chegar no propriamente televisivo. “A tevê sempre esteve (e continuará) implicada numa experiência de mundo que ainda não percebemos bem como funciona, e, talvez, se a entendêssemos melhor, perceberíamos melhor como esse mundo funciona”.¹¹⁰

Trazer a metodologia das molduras para adentrar o território dos filmes é não somente adotar um procedimento de análise (no caso, um procedimento desconstrutivo de análise), como também situar a produção de conhecimento sobre o objeto Cinema Brasileiro num determinado horizonte epistemológico. Neste está implicado tanto o método de análise quanto algumas premissas acerca dos modos de ser e agir audiovisuais. Contudo, não se trata – e isso é importante sublinhar – de uma adaptação do que foi pensado por Kilpp no território televisivo para o território cinematográfico. Como a própria autora concebe, os diferentes objetos audiovisuais, se cruzam certos caracteres, se distinguem por outros. Há portanto, no compósito de molduras e moldurações praticados pelo Cinema Brasileiro, caracteres que o demarcam enquanto ser audiovisual que tem sua especificidade, cujos sentidos identitários o configuram, em última instância, como uma ethicidade que moldura outras ethicidades criadas em seu território (os filmes).

Quando escrevi sobre o pensamento cinematográfico estava a pensar nos modos de agir que são próprios dos panoramas cinematográficos. As técnicas que recuperei e expus podem ser entendidas como algumas das molduras e moldurações que conferem sentidos identitários ao cinema, relativas aos modos de agir e de existir. Esses modos de agir estão consolidados de tal maneira que se tornaram uma grande moldura virtual do cinema. Isto porque, se o cinema é uma ethicidade–moldura, é também porque se serve dos procedimentos que criou para se fazer ser, procedimentos que se repetem – ainda que com imenso rearranjo de combinações – e que possibilitam identificá-lo enquanto meio audiovisual específico. Podemos pensar suas práticas como processos inerentes ao meio, e que por isso lhe conferem sentidos identitários: sim, trata-se de Cinema; sim, trata-se de Cinema brasileiro... E ainda, que as variações combinatórias desses procedimentos são aquilo que diferenciam um e outro cinema, a propósito de como fazem os teóricos na tentativa de agrupar gêneros e/ou tendências.

Mas a pesquisa em questão não está centrada neste debate, sobre autenticar nas molduras e moldurações praticadas os sentidos identitários que conferem ao objeto uma existência enquanto ethicidade Cinema, ou ethicidade Cinema brasileiro. O objetivo é menor

¹¹⁰ KILPP, Suzana. *A traição das imagens. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p.16.

e mais focado, e visa autenticar num conjunto de três filmes contemporâneos alguns dos enunciados e dos sentidos agenciados na criação do acontecimento cinematográfico, com a consciência de que tais autenticações decorrem não apenas do método de abordagem e do referencial teórico como também de um olhar específico – o olhar que observa e analisa. É esse olhar, aliás, que constrói o próprio referencial teórico-metodológico.

Os encontros promovidos pela aproximação entre a metodologia das molduras – inclusas certas premissas assumidas no acionamento mesmo do método –, o referencial teórico desenvolvido acerca do cinema (e cinema brasileiro), e o campo empírico da pesquisa resultam num conhecimento que independe das reflexões de Kilpp acerca do objeto televisivo. Conforme disse anteriormente, essa ressalva corresponde à própria visão da autora em sua perspectiva epistemológica para a pesquisa em audiovisual. Mesmo considerando que o campo audiovisual contemporâneo é uma paisagem de trânsito, em que uma das tendências é a convergência de formatos, suportes e tecnologias entre as mídias (sincronias), há também a percepção de diacronias entre as mesmas.

A mídias audiovisuais não são apenas máquinas de imagens; elas são outros mundos, outras fontes de fenômenos, outros pontos zero do aparecer. A partir desse ponto se abre seu mundo, com suas próprias leis e regras. [...] Em pintura, fotografia, cinema, televisão, vídeo e internet as audiovisualidades se instituem em combinatórias (modelagens) de tempos e espaços próprios dos modos de operar de cada mídia ou suporte, com prevalência das heteropias (e as heterocronias correspondentes) das culturas de onde emergiram. Na contemporaneidade verifica-se uma tessitura que enreda plasticamente todas as combinatórias. Na significação, porém, prevalece a mensagem do meio, relacionada ainda aos modos de recepção.¹¹¹

Os sentidos identitários do Cinema Brasileiro, a meu ver, são enunciados num compósito de molduras e moldurações tão vertiginosos quanto aqueles praticados na televisão brasileira, de modo que não raramente há discordâncias entre pesquisadores quando se trata de distinguir tendências que o expressam. Há nisso também um jogo de sincronias e diacronias. A tendência Cinema Novo firmou-se enquanto tendência na medida em que determinados sentidos identitários lhe conferiram existência; ethicidade Cinema Novo gerada dentro da ethicidade Cinema Brasileiro. Mas não somente. Como vimos, o Cinema Novo é também expressão de um pensamento que transcende a mídia cinema e transcende o Cinema Brasileiro. No caso do Cinema Novo, a década de 1960 parece ter sido ponto comum entre muitos artistas na eclosão de um pensamento. “[...]aquela década trazia grandes expectativas

¹¹¹ KILPP, Suzana. *A traição das imagens. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p.10/11

em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro mundo (...).¹¹²

A ética do Cinema novo teve sua identidade formada a partir de modos de agir que se assemelhavam a certos modos de agir (como é o caso de pensarmos na tendência Neo-realismo italiano e na tendência francesa Nouvelle-vague) e que se diferenciavam de outros modos de agir (seria o caso de pensarmos no cinema clássico hollywoodiano). Os princípios éticos e estéticos do cineasta Glauber Rocha, ainda que não estivessem largamente registrados em seus discursos orais e escritos, estão enunciados em suas opções técnicas, nas molduras e moldurações que praticou em seus filmes, e que conferem a estes filmes sentidos identitários glauberianos. Fluidos, entretanto, são tais sentidos, uma vez que há vários deslocamentos nos fazeres técnicos de uma obra a outra, de um período a outro. Fluidos também são os sentidos identitários das tendências cinematográficas, ainda mais se tivermos em conta os deslocamentos feitos pelos próprios artistas em suas obras – o conjunto desses deslocamentos particulares leva a constantes realocações dos sentidos identitários no grande conjunto. Uma sobreposição de molduras e moldurações que não permite apontar para identidades fixas.

O cinema de Glauber Rocha, ainda com os deslocamentos – próprios aos processos de criação que agem por diferenciação (de si) – tem dois fortes sentidos identitários, quais sejam, o de ser um cinema intervenção e o de ser um cinema revolucionário. Tanto um sentido quanto o outro estão enunciados nos modos de ser e agir do cinema glauberiano, e autenticados entre os teóricos do cinema nacional (autenticação que é praticamente senso comum).

Tanto intervenção quanto revolução são termos que agem por duas vias, mas são duas faces da mesma moeda: intervir enquanto cineasta disposto a fazer da precariedade técnica a expressão mesma das condições de um povo – enquanto cineasta que faz seu cinema não atrelado às regras do classicismo narrativo –, e intervir enquanto cineasta que usa o cinema enquanto aparelho de luta e reflexão social. Ao fazer esses dois movimentos, Glauber oferece duplo sentido identitário à intervenção: intervir *no* cinema e intervir *com* o cinema. A intervenção no cinema, em sentido técnico, faz surgir um cinema revolucionário porque revoluciona – junto com os demais cineastas que participaram do movimento – os modos e as possibilidades de o cinema nacional existir, mesmo na precariedade instrumental e econômica, e a intervenção com o cinema faz surgir, no Brasil, um cinema que quer ensejar e

¹¹² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.9.

fortalecer o desejo revolucionário na sociedade à época. Revolucionar é portanto sentido que surge do espírito intervencionista. Revolução *do* cinema e um cinema *pela* revolução. Ética e estética combinadas de forma que esses dois sentidos (intervir e revolucionar) reforçam-se mutuamente.

Partindo da recuperação teórica, tendo a pensar, mesmo em termos bastante gerais, que intervir e revolucionar são os sentidos mais marcantes dentre aqueles enunciados no conjunto de suas obras. E em termos ainda mais abrangentes, diria que intervir é sentido próprio aos modos de ser e agir da tradição do cinema autoral no Brasil.

Notemos ainda que, diferentemente da televisão, para a qual olhamos sem associar, no mais das vezes, um autor, salvo as novelas e as séries (e mesmo estas são novelas e séries *da* Globo, por exemplo), os filmes costumam remeter à imagem de um autor. O fluxo intenso e ininterrupto da programação televisiva dificulta pensar sua(s) autoria(s), enquanto a mídia cinema pode ser compreendida de forma diferente, e assim demarca mais enfaticamente a relação criatura-criador. Desse modo, tendo a considerar que um diretor de cinema é moldura e ethicidade ao mesmo tempo (depois de construídas, as ethicidades tornam-se molduras que agem nos panoramas). Moldura porque a assinatura de Glauber Rocha num filme, por exemplo, já oferta sentidos, referentes às suas éticas e às suas estéticas (quando for o caso de o espectador conhecê-las minimamente), e ethicidade porque o diretor se torna um construto, um ser audiovisual que tem identidade comum com as práticas e os sentidos aí gerados: ainda que apenas virtualmente presente no filme, o compósito de molduras e moldurações enunciam sentidos identitários não somente à obra, a um movimento do qual faz parte, enfim, mas também enunciam sentidos identitários ao criador, de modo que não somente os objetos, os personagens, os espaços, os acontecimentos por ele criados são uma ethicidade, como também ele próprio vai se tornando ethicidade.

Pensar o acontecimento no Cinema Brasileiro é mais complexo do que pensar a figura do diretor enquanto ethicidade. Vimos que a própria noção de acontecimento pode ser associada a diferentes acepções (não necessariamente excludentes), mas algumas proposições seguras já podem ser feitas. Primeiro, que o acontecimento engendrado nos filmes é um conceito de acontecimento, e continua a ser um conceito do acontecimento mesmo quando se trata de filmes que referem fatos 'reais'. Segundo, tais conceitos são criados tecnicamente, mas muitas vezes são encarnados como reais. No cinema, cada plano, cada cena e cada

sequência constituem um espaço de manipulação técnica; são os espaços nos quais se cria o espaço diegético e nos quais se criam os conceitos de mundo que surgem das imagens.

“Resta esclarecer ou enfatizar que com o termo *moldura* designamos um território de experiência e significação qualquer.”¹¹³ Essa colocação de Kilpp corrobora a compreensão, especialmente a considerar que as molduras agem por sobreposição e remissão de umas às outras, tal como é o procedimento básico no cinema entre esses territórios (quadros, planos, cenas). Além disso, vimos o quão complexo é a ‘orquestração’ de todos os elementos. Se já no interior de cada quadro são possíveis inúmeras moldurações, imaginemos a sobreposição dos quadros nos planos, dos planos nas cenas, das cenas nas sequências, e teremos alguma noção da opacidade das imagens na produção de sentidos. São diversas as combinações dos procedimentos técnicos em cada um desses territórios de significações, bem como são diversas as combinações entre os territórios, tudo vai da maestria do diretor. Para adentrar os territórios opacos da experiência cinematográfica, farei uso do método da dissecação.

A dissecação, subsidiária da cartografia e da desconstrução, é um procedimento de ordem técnica que desdiscretiza digitalmente a imagem técnica audiovisual, que é sempre discreta em qualquer suporte. Ao intervir nos materiais empíricos, ela dá a ver as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que não tem sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir sentidos. O conceito de dissecação parte de uma metáfora à dissecação do cadáver, cuja inspiração se encontra em Leonardo Da Vinci. Implica dizer que para adentrar a telinha e ultrapassar os teores conteudísticos da TV – que nos cegam e ensurdecem em relação aos procedimentos técnicos e estéticos que são o modo *sui generis* da mídia produzir sentido – é preciso matar o fluxo, desnaturalizar a espetação, intervir cirurgicamente nos materiais plásticos e narrativos, cartografar as molduras sobrepostas em cada panorama, e verificar quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentidos.¹¹⁴

Devemos compreender que ‘matar o fluxo’ é um movimento posterior ao momento das afecções, do encontro com os filmes. Há muitos sentidos que foram intuídos, outros percebidos, e que nasceram da experiência com as imagens no seu fluxo tal qual o diretor as montou. É bem verdade que no processo de dissecação o pesquisador acaba por perceber aquilo que com as imagens em movimento não se pode perceber, mas não surgirão daí novas afecções, e sim novas percepções sobre como tais sentidos foram ofertados (levando em conta a moldura-corpo do pesquisador). Esta postura perante a espetação e perante a análise se aproxima do posicionamento de Andréa França quando se trata de pensar a observação dos filmes.

¹¹³ KILPP, Suzana. *A traição das imagens. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p.29

¹¹⁴ Ibidem.

Só se pode começar uma análise cinematográfica se instalarmos-nos logo “de saída” em pleno sentido, o sentido pensado aqui como um convite onde o espectador é convidado a se instalar. Trata-se de uma relação com a narrativa cinematográfica como regime das sensações e dos afetos, como materialidade sensível composta de coisas de arte, coisas de cor, de ritmo, de movimento. Trata-se de uma relação com a narrativa cinematográfica como passagem de uma imagem para outra, como lugar onde nos instalamos em um *devenir*, no interior de um mundo possível.¹¹⁵

O espectador é convidado a se instalar no sentido porque, assim como na perspectiva de Parente, a autora considera que o sentido é o próprio acontecimento cinematográfico (este convite ao espectador refere implicitamente o potencial técnico das imagens para fazê-lo).

Tocar no termo espectador é bastante oportuno para reforçar que os sentidos finais das mídias são fruto de uma negociação entre emissor e receptor, já que a percepção das imagens passa pela moldura-corpo do espectador, o qual tem seu repertório particular de imagens, e está inscrito numa contextualização social. Desse modo, importa sobremaneira sua ação sobre as imagens recebidas, e esta ação impõe à tais imagens suas próprias imagens-lembranças. Entra em jogo a memória do espectador. “A lembrança aparece duplicando a cada instante a percepção, nascendo com ela, desenvolvendo-se ao mesmo tempo que ela e sobrevivendo a ela (...).”¹¹⁶

O terceiro eixo da metodologia, o eixo dos imaginários, leva em consideração essa premissa da ação do espectador sobre os sentidos finais. Sabem também os produtores de imagens – os imaginadores – que existe tal ação na recepção, e as imagens que criam levam em conta o acionamento de imaginários, pois, segundo Kilpp, são eles parte fundamental na comunicação dos sentidos. A autora segue o pensamento de Castoriades e entende o imaginário como uma rede simbólica que institui a sociedade. Assim, a sociedade só pode ser acedida e compreendida a partir dos imaginários que a instituem. Conforme Kilpp,

Quando afirmamos que o imaginário só representa um papel porque há problemas reais que os homens não conseguem resolver, estaríamos esquecendo que os homens só chegam a resolver esses problemas reais à medida que se apresentam, porque são capazes do imaginário; e que os problemas só se constituem como estes problemas em função de um imaginário central da época ou da sociedade considerada.¹¹⁷

São muitas as reflexões que podem ser feitas acerca da mídia cinema quando da apropriação da metodologia das molduras, e aquelas produzidas nesta pesquisa estarão demonstradas no momento que segue, com a observação dos filmes. Para encerrar este espaço

¹¹⁵ FRANÇA, Andrea. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio De Janeiro: 7Letras, 2003, p. 115.

¹¹⁶ BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 52

¹¹⁷ KILPP, Suzana. *A traição das imagens. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p.19.

de recuperação teórica, gostaria de tomar uma passagem de Kilpp que reflete minha própria vontade de contribuição com este trabalho:

Há filmes e cineastas, como há produtores televisivos e núcleos de produção, como há movimentos e artistas em toda a história da arte [...] que ao fazerem pensaram o seu fazer. A pesquisa em comunicação deve prestar atenção a eles, a suas obras (meta-obras) e a seus escritos (manifestos e teorias).¹¹⁸

¹¹⁸ KILPP, Suzana. *A traição das imagens. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p.11.

3. AMARELO MANGA, CARANDIRU E ÚLTIMA PARADA 174: SENTIDOS INCORPÓREOS DE ACONTECIMENTO CINEMATOGRAFICO

Conforme perspectiva adotada nesta pesquisa, tal como fora exposto no texto introdutório e, especialmente, no item 1.2 – Acontecimento cinematográfico –, compreendo a narrativa fílmica como o próprio acontecimento, perspectiva que marca diferença com relação a propostas de pensar os acontecimentos fílmicos enquanto objetos da narrativa, ou fatos a serem narrados. Desse modo, cada um dos 3 filmes aqui analisados são acontecimentos e, nos termos de Deleuze e Parente, tais acontecimentos serão compreendidos como sentidos incorpóreos, sentidos que resultam do exposto pelos enunciados.¹¹⁹ A incorporalidade dos sentidos resguarda-se, portanto, na impossibilidade de localizá-los em atualizações espaço-temporais bem demarcadas na narrativa; é necessário, portanto, instalar-se na duração do objeto e seguir pistas da emergência de seus acontecimentos (sentidos incorpóreos).

Este espaço de análises constitui não somente o estudo de algumas lógicas dos filmes, e a exposição dessas lógicas com relação aos sentidos aí gerados, como também um ensaio de ordem teórico-metodológica, que aproxima a Metodologia das molduras da perspectiva adotada para pensar o acontecimento dos filmes (e não apenas o acontecimento ‘nos’ filmes). Desse modo, proponho que os sentidos autenticados sejam compreendidos como ethicidades incorpóreas.

3.1 *Amarelo Manga*: perecer ou violar

Amarelo Manga (Cláudio Assis/2003) é um filme ambientado na cidade de Recife, num bairro suburbano. Na diegese, cinco são os personagens que protagonizam (é possível também entender que nenhum é protagonista). Na ordem em que aparecem no filme, as personagens são: Lígia, a dona no Bar Avenida; Isac, um necrófilo, hospede do hotel Texas; Kika, crente pudica, casada com Canibal; Canibal, um açougueiro; e Dunga, uma espécie de ‘faz-tudo’ do Hotel Texas. Há ainda Deise, personagem que pouco tempo ocupa no tempo projetivo, e faz o papel de amante de Canibal. Alguns dos personagens não se encontram em nenhum momento na diegese, mas têm suas vidas afetadas pelas ações uns dos outros. O tempo diegético do filme é de 24hs. Um dia, portanto, é o tempo criado para a história narrada.

¹¹⁹ Consultar item 1.2 do capítulo primeiro.

Foi por via do filme *Amarelo Manga* que uma idéia de abordagem se estendeu aos outros filmes. Os elementos pulsão e misticismo deixaram de ser centrais, e a problemática da pesquisa passou a ser pensada em função do acontecimento nos filmes.¹²⁰ A atenção à cena de abertura trouxe à tona a percepção de uma das mais incidentes atualizações no cinema brasileiro contemporâneo, a vontade (intencional ou não, mas explícita em vários filmes) de contar ‘de que forma as coisas aconteceram’. Especialmente quando a temática dos filmes é voltada para certas realidades sociais, em que o espaço hodológico do filme constitui, muitas vezes, uma rede conceitual reconhecível (é exemplo o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles e Katia Lund/2002). A tendência dos cineastas, nestes casos, é conceituar o mundo a que se ‘referem’.

Ao analisar a cena de abertura de *Amarelo Manga* – em ensaios anteriores a este texto de dissertação – dei-me conta de que o questionamento que a personagem Ligia faz a si mesma, mas que é colocado também ao espectador, refere explicitamente na diegese o substrato para a história: mostrar de que forma as coisas acontecem. Ao rememorar a narrativa de alguns filmes, reparei que era comum a prática de mostrar de que forma as coisas acontecem, como se fosse um princípio virtual de algumas narrativas. Mas estou me referindo a um modo particular de fazer isso, afinal, quase todo filme estabelece relações de causalidades para narrar a história. Nessa tendência, os cineastas remontam eventos reais ou remontam a vida em alguma comunidade real (remontam de direito, pois, de fato, sabemos que se trata sempre de uma construção) e sobre eles agenciam enunciados que concorrem para designar e significar aquele mundo. Os outros dois filmes que serão observados na sequência, *Carandiru* (Hector Babenco/2003) e *Última Parada 174* (Bruno Barreto/2003), parecem-me narrativas exemplares dessa tendência. O encadeamento dos planos não atende somente ao requisito narração (regras de continuidade, fruição da história, etc); a construção da forma como as coisas acontecem responde principalmente a essa vontade de designação e significação, e, estas, tendem a justificar ou explicar ações dos mundos a que se referem.

Apesar de ter sido a fagulha da percepção (por me fazer pensar nos outros filmes sob essa visada), em *Amarelo Manga* não há um acontecimento central em torno do qual pequenos eventos causais se articulem. Há sim uma espécie de relação entre as coisas, que parece sintonizá-las em nível virtual – porque o diretor criou uma narrativa em que as coisas

¹²⁰ Estudar o misticismo nos filmes do Cinema Brasileiro foi proposta apresentada à banca de qualificação do projeto de dissertação. A pulsão também figurou como conceito a ser explorado.

estão virtualmente conectadas. Os modos como enuncia tais conexões, por si só, já renderiam uma outra pesquisa.

A experiência com a narrativa de *Amarelo Manga* sempre foi a mais complexa, pois o filme é criado de tal modo que parece impor resistência a sua fragmentação, como se qualquer mínima parte precisasse das demais para ser explicada.

Dos dois sentidos que autentico como o acontecimento cinematográfico do filme (sentido incorpóreo), um deles emana por quase toda a superfície; retomando Deleuze, diria que parece ser um sentido que subsiste. A este, entretanto, vem se opor um sentido que insiste, e que é de mais fácil apreensão na narrativa. Em *Amarelo Manga* há duas ordens de princípio movente de mundo: *perecer* e *violar*. Há uma coexistência dos dois sentidos, mas enquanto graus coexistentes da memória, pois, em suas atualizações, trata-se de uma escolha: um condena à morte, o outro à vida. Enunciação do filme.

Estes sentidos, introduzidos no mundo por um movimento de pensamento, são agenciados pela narrativa a partir de diferentes vetores. *Perecer* é um sentido (virtual) que perpassa o universo diegético do começo ao fim, um acontecimento que subsiste naquele universo, e que pode ser construído e ofertado graças à manipulação do pensamento cinematográfico. O perecimento está ‘espalhado’ por *Amarelo Manga*, como sentido que contamina ambientes e personagens que neles habitam. Tanto os ambientes quanto os personagens parecem estar sob o efeito da degeneração. O sentido *violar* (virtual) é construído de maneira menos esparsa e, em minha percepção, é o correspondente oposto do sentido *perecer*. A subversão (o violar do e no filme) encontra seu vetor de atualização em uma das personagens, fazendo desta uma personagem para a qual direcionar o olhar desde o começo da narrativa.

Tanto o fato de serem construídos de maneiras diferentes quando o fato de serem antagonicamente correspondentes responde a uma das características mais salientes de *Amarelo Manga*: o jogo de oposições e a convivência de contrários, base conceitual da narrativa que lembra caracteres presentes no cinema de Glauber Rocha e de Serguei Eisenstein. E, para pensar esses dois sentidos, o acionamento em Eisenstein foi iluminador.

Imagino *Perecer* e *Violar* como duas linhas composicionais do filme, em função das quais molduras e molduracões são sobrepostas de modo a fazerem estes sentidos emergirem. O perecimento ou a violação não são localizáveis num ou noutro enunciado, e por isso os

compreendo enquanto efeitos de superfície – acontecimento cinematográfico – e não como atualizações espaço-temporais. Lembremos, todavia, que esses efeitos dependem de tais atualizações para emergir, já que são resultado do exposto pelos enunciados. Assim, proponho pensá-los, nesta pesquisa, enquanto ethicidades incorpóreas.

3.1.1 Estética da deterioração

Em *Amarelo Manga* há uma estranha coincidência entre as coisas. Há a sensação de que tudo entra em fase. A montagem vertical eisensteiniana requer um extremo controle composicional de cada parte e entre as partes. Esse controle é o que Eisenstein chama de sincronização. Poderíamos pensar que se trata de uma montagem atonal? Fusão de tudo com tudo? Aliás, parece haver uma memória eisensteiniana e também uma memória glauberiana agindo no filme de Cláudio Assis.

Em crítica publicada no jornal *Folha de São Paulo*, o crítico José Geraldo Couto declarou: “[...] não há como separar o poético do sórdido. Ao entrar para ver *Amarelo Manga* compra-se o pacote todo. É pegar ou largar.”¹²¹ Comprar o pacote todo não é imposição estética feita somente ao espectador, mas também ao analista. Uma ou outra parte que seja extraída do filme para ser dissecada, com vistas à percepção das molduras e moldurações que produzem enunciados e sentidos, deflagra alguns riscos; dentre eles, o de chegar a uma percepção que só faça sentido isoladamente. Ao comentar o filme *Que viva México!*, de Eisenstein, Machado nota que

[...] cada elemento colocado dentro do quadro – homem, objeto, paisagem – é rigorosamente estudado, composto, combinado, ritmado, de modo que nada escape ao controle e todo acaso seja domado. Talvez seja por essa razão que o filme mexicano de Eisenstein tenha conservado seu encanto mesmo depois de ter sido manipulado por outros: é que a sua força agora estava inscrita dentro do plano, e por mais que mãos estranhas mutilassem o material, o quadro “falava” mais alto que a mediocridade das versões.¹²²

Em *Amarelo Manga*, como veremos, um dos acontecimentos incorpóreos (mas, ao mesmo tempo, corpóreo, orgânico) é *perecer*, e concorrem para agenciar esse sentido incorpóreo molduras que se sobrepõem de modo a parecer que tudo está sendo afetado. As paredes do hotel Texas perecem, a moral perece, a carne perece; a vida perece em *Amarelo Manga*. Não se trata de focar a observação num enunciado, numa proposição sobre a personagem (estado de coisas), por exemplo, mas ir a elementos suficientes em algumas

¹²¹ Disponível em <http://www.olhosdecao.com.br/amarelo_manga/criticas.htm>.

¹²² MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.80

sequências, em alguns planos ou mesmo em alguns quadros para que seja introduzido no mundo um sentido, conforme é o objetivo da montagem expressiva em Eisenstein. A fotografia é um dos mais fortes, se não o mais forte, vetores para a emanção do sentido.

O filme trabalha em muitas cenas com uma luz doente, hepática (amarelada), para expressar a cor da doença que degrada por dentro. Em termos de montagem vertical, essa fotografia corresponde à linha do perecimento (linha virtual autenticada por mim).



Figura 01 – *frames* de Amarelo Manga

O hotel Texas é o ambiente diegético no qual mais vezes há a incidência da fotografia hepática. Nos frames acima pode ser visto a luz que se faz presente para a construção do ambiente, e que se torna ora mais amena, ora mais forte, dependendo do conteúdo dramático. Comumente a fotografia no cinema também é utilizada para significar estados emocionais; em *Amarelo Manga* não se trata exatamente de um estado emocional, mas de um estado interior (físico e moral) enunciado como dominante.

Não é somente a fotografia amarelada que oferece sentidos de perecimento em *Amarelo Manga*, mas também a deterioração das paredes. As paredes do hotel não são meros cenários que aludem à pobreza, mas conteúdo plástico simbólico que alude à própria deterioração do corpo e da alma das personagens. Estariam essas personagens, essas paredes e essa fotografia, representando, na visão de Cláudio Assis – um transgressor confesso – vertentes do cinema brasileiro contemporâneo? Questões como esta podem ficar para a reflexão.



Figura 02 – *frames* de Amarelo Manga

Na sequência acima dona Aurora acaba de subir o lance de escadas que a leva ao segundo andar do hotel, onde fica seu quarto. Enquanto caminha pelo corredor, a câmera faz uso da terceira dimensão do espaço, enquadra a personagem de modo a se utilizar da profundidade de campo. É comum que a técnica da profundidade de campo seja utilizada em enquadramentos com a câmera fixa, dando a medida da distância das personagens de acordo com o movimento delas em relação à câmera. Mas na cena em questão a profundidade de campo é combinada com um movimento de câmera, que segue o movimento da personagem; não por trás dela, mas pela frente, fazendo um recuo à medida que ela se aproxima (primeiro *frame*). Quando a personagem chega à porta do quarto, se posiciona em frente à câmera, como se estivesse em frente à porta. É feito um corte para ‘mostrar’ a personagem entrando do interior do quarto (segundo *frame*). A personagem passa perto da câmera, e então é dado ao espectador o som de sua ofegante respiração (notemos: a câmera se enuncia como um ser, invisível e impessoalizado, mas com sentidos humanos, já que dá ao espectador o som da respiração da personagem somente quando ela passa perto da câmera). A personagem segue e senta-se na sua cama, onde o espectador pode contemplar a composição no quadro, o conteúdo dramático – dona Aurora no respirador – e o conteúdo plástico – fotografia e componentes visuais – entrando em relação para produção do sentido *perecer*. Além da luz hepática, as paredes apresentam a pintura deteriorada (ou, deteriorando-se).

Dona Aurora é muitas vezes construída em quadros cuja estética é semelhante, e que acompanha outros personagens do hotel. A plástica da deterioração das paredes é flagrante em quase todo o filme, gerando a impressão, por sua constância, de que tudo está a se deteriorar.

A fotografia hepática de *Amarelo Manga* atravessa todo o filme mas muda de intensidade, com a ressalva de que alguns ambientes e personagens são poupados da luz doente, como é o caso de Kika. Um dos graus mais saturado da luz amarela foi escolhido para a cena em que o personagem Isac sacia seu vício: atirar em cadáveres.



Figura 03 – *frames* de Amarelo Manga

O primeiro *frame* faz parte da sequência em que o personagem entra na casa abandonada para avaliar o cadáver. Notemos que quando o cadáver passa a preencher o quadro a fotografia muda drasticamente. Não se trata de dois planos justapostos, mas de um plano sequência em que a câmera segue o movimento do personagem, e dá ao espectador o seu ponto de vista – embora não simule uma subjetiva, já que a câmera, em *Amarelo Manga*, ‘não quer’ perder a autonomia, e age muitas vezes como se estivesse a invadir intimidades.

Essa câmera indiscreta e com vontade própria, faz questão de observar de perto, convidando o espectador a se aproximar sensorialmente da satisfação do necrófilo. “Podemos dizer que há uma função encantatória dos movimentos de câmera, que corresponde, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida no plano intelectual (cerebral).”¹²³

Nesta cena em que a fotografia hepática é intensificada, o filme a define conceitualmente; ou melhor, reforça os sentidos identitários à luz: luz da deterioração, da doença e da morte. Construída a ethicidade luz doente, ela passa a agir como uma moldura onde comparece.

A análise dessa cena indicou uma das processualidades do filme a gerar a ‘estranha coincidência’ entre as coisas que comentei anteriormente, e que só é estranha porque o agenciamento dessa coincidência encontra-se na opacidade do material. Notemos que, assim como as paredes do hotel Texas (e assim como a estética dos prédios, casas e igrejas das ruas de Recife) – a estética cutânea do cadáver tem marcas salientes de deterioração, e as manchas na pele, inclusive, se assemelham à forma de algumas manchas das paredes (especialmente as do hotel, que parece ser ambiente emblema do *perecer*).

No *frame* abaixo temos mais um exemplo da associação da fotografia amarela com a morte. O quadro enche a tela com um primeiro plano no personagem Dunga, que contempla em desespero a imagem daquele que agora é um cadáver, Seu Bianor (dono do hotel). No mesmo *frame* podemos também notar as manchas de deterioração na parede, perto do rosto do personagem.

¹²³ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.47



Figura 04 – frames de Amarelo Manga

A essa altura do tempo projetivo (aproximadamente 57 minutos), a fotografia doente (ethicidade de *Amarelo Manga*) tanto moldura a cena, ofertando sentidos, quanto tem seus sentidos identitários reforçados. O conteúdo dramático (encenação do personagem) dá conta de denotar o desespero frente à morte, enunciado ofertado também a partir de outras cenas, em comentários explícitos e conversas entre os personagens.

Notemos que primeiro fomos ao sentido *perecer* como um sentido enquanto acontecimento – efeito de superfície – e agora estamos descobrindo como a fotografia amarela foi construída de modo a trabalhar para a geração do sentido: enunciando-se como símbolo de morte e doença no filme. A luz e o estado das personagens entram em fase. Não é uma questão de indicação, simplesmente, pois se criam e se reforçam conjuntamente, tal como a lembrança e a percepção das coisas em Bergson.¹²⁴

A luz amarela enunciou-se cor doente, e, assim, torna-se moldura para os ambientes e para os personagens nos quais comparece. Na cena de Isac com o cadáver o filme está apenas em seus 26 minutos de tempo projetivo, e a fotografia amarelada já havia se constituído enquanto ethicidade doença/morte no filme (doença do corpo, da mente...). Os sentidos para a fotografia continuam a ser agenciados ao longo da narrativa, consolidando o conceito da cor no filme, e segue o estilo de sincronização dos elementos em cena (elementos que trabalham o sentido *perecer*).

É importante ainda salientar que, ao encaminhar o fim da narrativa, Cláudio Assis trata de qualificar literalmente a cor amarelo no filme, e o faz acionando um texto literário.

Ao fim do tempo projetivo (decorridos 74 minutos), uma voz *off* (em princípio extradiegética) invade a diegese para ler para o espectador trechos do livro *Tempo Amarelo*,

¹²⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

de Renato Carneiro Campos. A voz *off* é acompanhada da imagem do carro de Isac (carro amarelo), que se move à noite pelas ruas de Recife em direção ao Bar Avenida.

A ‘leitura’ começa com o enquadramento no carro de Isac e termina com enquadramento no personagem que lê a página de um livro de capa amarela a um amigo, no bar Avenida. Desse modo é revelado ao espectador o dono da voz (cuja estética oral ganha ênfase na cena) e inclusive a autoria do trecho lido.¹²⁵ Abaixo os *frames* e a transcrição da voz *off* (trecho da obra literária *Tempo amarelo*).



Figura 05 – *frames* de Amarelo Manga

Amarelo..., é a cor das mesas, dos bancos, dos taburetes, dos cabos das peixeiras, da enxada, e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos... da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias... dos dentes apodrecidos ... Tempo interior amarelo. Velho..., desbotado..., doente.

A tonalidade da fotografia amarelada no filme é mesmo esta: velha, desbotada, (doente). Mesmo em seu grau mais saturado é um amarelo sem vida, ao contrário da tonalidade vibrante do amarelo cor de manga, cor da vida e da violação no filme. Assim, a cor amarelo é duas vezes conceituada, e seus sentidos identitários são opostos.

Para finalizar esta parte das análises (*percecer*), gostaria que atentássemos para um procedimento ensaiado por Cláudio Assis ao fim do filme.

Durante a narrativa, há várias tomadas que se detém a encher os quadros com a vida cotidiana dos cidadãos de Recife, cujas imagens se oferecem como uma realidade filmada, mas todos os ‘cidadãos personagens’ ignoram a presença da câmera. Já ao fim do filme, na penúltima cena, são introduzidos vários planos com pessoas que olham diretamente para a objetiva, todos com a regularidade de apresentar uma postura posada, como se posassem para

¹²⁵ Quando há o corte para o interior do bar, para tomar a chegada de Isac de frente, o enquadramento mostra os ‘intelectuais de boteco’. A voz, então intradiegetica, pronuncia a última frase: “Tempo interior amarelo, velho, desbotado, doente”. Ao terminar a frase, o personagem diz ao amigo: “Isso é Renato Carneiro Campos meu filho”.

uma fotografia – estariam as imagens se oferecendo como uma fotografia da cidade? ou, daquela ‘gente’?.

Ocorre de haver olhares para a objetiva durante a narrativa, por parte das personagens, mas desta vez o olhar para a câmera cumpre um papel diferente: o de enunciar que a realidade conceituada por aquela ficção se estende à ‘vida real’ de cada uma daquelas pessoas. Realidade que encara o espectador.



Figura 06 – *frames* de Amarelo Manga

Dentre os *frames* acima os dois últimos merecem destaque. O quinto *frame* representa um plano cujo enquadramento deixa que uma frase escrita em vermelho, próxima à borda superior, moldure a família. A frase diz: “o buraco da gente”. A considerar que este plano encontra-se no fluxo dos demais, tal moldura acaba por escorrer a todos que preenchem os quadros, enunciação de que ‘aquele buraco é o buraco é o buraco de todos’. Estaria enunciando o mesmo para aqueles aos quais as imagens dirige o olhar?

Já o sexto *frame* parece carregar uma crítica à fé em Deus, ou, melhor, em sua identidade enquanto entidade protetora. Para tanto, temos que considerar que age a memória do filme. No começo da narrativa há um plano que enquadra um pastor evangélico a falar num microfone para os fiéis. Atrás dele, uma cortina vermelha tem gravada em dourado vibrante a frase: “Deus é fiel”. No contraponto deste plano com o plano ilustrado pelo sexto *frame* – em que há a imagem de duas crianças num barco que carrega a frase “Deus é fiel” – parece haver enunciado que, do lado de fora da igreja, a fidelidade de Deus se desgasta; ou, ainda, que com o passar do tempo, a fidelidade de Deus se desgasta. De todo modo, mesmo sem pensar o contraponto, o quadro em si (sexto *frame*) dá conta de enunciar o desgaste (ou

deterioração) da fidelidade de Deus, sentido ofertado tanto pela estética das crianças que ocupam o barco quanto pela estética da frase na parede deteriorada do barco. Combinação e indistinção de ambas. O perecimento das pessoas, da cidade, estaria ligado ao desgaste (ou, perecimento) da fidelidade de Deus?

3.1.2 Ética da transgressão

A linha do perecimento atravessa todo o filme. Se faz sentir do começo ao fim. Quando não é pela fotografia, é pela oralidade dos personagens, ou de seus comportamentos; também pela própria aparência das coisas (paredes, portas, ruas, fisionomias). Todos constituem-se enquanto vetores para o sentido *perecer* subsistir naquele universo, fortalecendo-se com o tempo (podemos pensar que tal subsistência, assim, insiste em se mostrar).

A linha da violação começa a rondar a narrativa desde os primeiros minutos do tempo projetivo, mas vai aumentando sua intensidade à medida que o filme avança. É um sentido que não existe: insiste. O sentido *violar*, no modo como eu o autentico, se manifesta no universo narrativo através da personagem Kika. Ela é seu vetor de insistência. Este termo – insistência - proposto por Deleuze para pensar o sentido vem à calhar, aliás, com a percepção de que a violação é enunciada no filme como a expressão da vontade do diretor, como veremos

Violar é verbo que suscita seu objeto: violar o quê? Violar a moral, a passividade, a resignação, a sagrada ordem familiar. Kika é o vetor escolhido por Cláudio Assis para trabalhar a linha da violação. Se trata da seguinte processualidade: são conferidos à personagem certos atributos que formam sua ethicidade inicial. Kika é apresentada como uma crente, pudica, e dona de casa. Na primeira imagem que temos da personagem – sua apresentação na narrativa – a vemos rezando num templo evangélico entre os fiéis. Tal comportamento e ambiente começam por moldurar a personagem, enunciando a ela sentidos identitários.

Entretanto, essa moldura é tensionada ao limite por uma intervenção pessoal do diretor na diegese, como se vê nos *frames* abaixo.



Figura 07 – *frames* de Amarelo Manga

Entre a cena de apresentação de Kika e este momento (figura 07) foram intercaladas cenas de outros personagens. Os frames acima referem-se a uma cena em que Kika está aguardando o ônibus para dirigir-se para sua casa quando o diretor Cláudio Assis, na figura de um transeunte, se aproxima da personagem (ela não o olha em nenhum momento) e postula em seu ouvido: “o pudor..., é a forma mais inteligente de perversão.” A câmera, autônoma, se movimenta em direção a Kika quando o diretor se movimenta em sua direção, como se se aproximasse para ouvir – e para dar a escuta ao espectador – as palavras sussurradas.

A partir dessa intromissão do diretor, os sentidos identitários de Kika são tensionados. Ele promove dois enunciados ao mesmo tempo: primeiro, que a personagem esconde-se nesses sentidos; segundo, uma crítica à moral religiosa (o que não deixa de ser, por sua vez, um postulado moral do diretor). De certa forma, podemos entender que ele insiste na revelação da verdadeira identidade da personagem. Kika é construída, a partir de então, como uma personagem ambígua. Traveste-se de pudica mas o espectador começa a vê-la como uma pervertida enrustida.

Para que o sentido violar atualize-se na matéria, é preciso que os sentidos de credence, moralidade, resignação, e etc, sejam contrariados pelos sentidos identitários que lhes correspondem opostamente.

Glauber Rocha expressou diversas vezes com seu cinema que somente com a violência se pode mudar um estado de coisas dominante, assim como entendia que somente pela pedagogia da violência o público poderia compreender o próprio estado de coisas a sua volta. Desde o cinema da Retomada (1995 – 2001) a tendência predominante do cinema brasileiro, em se tratando de temáticas sociais, é trabalhar as forças individuais, com pouca concentração nas forças coletivas. Isso não quer dizer, porém, que um único personagem não seja capaz de condensar forças sociais e vitais. A partir da reflexão de Deleuze, podemos pensar *Amarelo Manga* como um cinema político.

[...] referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração. [...] extrair do mito um atual vivido, que designa ao mesmo tempo a impossibilidade de viver [...] não deixa de constituir o novo objeto do cinema político: fazer entrar em transe, em crise.¹²⁶

É justamente esse o processo com a personagem Kika, um transe que lhe dá a revelação da própria imagem, que viola sua própria construção, apontando para uma potência de vida, para uma mudança no estado habitual das coisas. Uma possibilidade de se opor ao tempo amarelo.

Para compreendermos a transformação da personagem não é necessário retomar cada momento que enunciou os sentidos ambivalentes da personagem, ou as indicações do desmoronamento dos ‘falsos’ sentidos (indicações que se relacionam também com o conteúdo dramático). Basta que atentemos para a oposição de molduras em torno da personagem entre suas primeiras aparições no quadro fílmico e as últimas.



Figura 08 – *frames* de Amarelo Manga

Os *frames* acima mostram planos em que a personagem é moldurada como crente e ‘respeitosa’ dona de casa. A propósito, no primeiro *frame* podemos notar o plano que se conecta com o plano do barco com as crianças que comentei há pouco, do final do filme. Dentre os momentos do filme em que são ofertados sentidos de conflito entre a moral e a vontade da personagem, o quarto *frame* é um dos planos mais emblemáticos, ao mostrar que Kika reprime sua imagem seminua em frente ao espelho. A moral construída para a personagem é expressada como fruto da doutrina evangélica.

¹²⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p.261.

Os *frames* abaixo mostram planos em que a personagem rasga o véu de sua imagem, e tanto em termos de comportamento (gestos, palavras..) quanto em termos de estética os sentidos identitários reprimidos são assumidos pela personagem a partir da violação de moral.



Figura 09 – *frames* de Amarelo Manga

Na primeira sequência, trata-se do momento em que a personagem ataca violentamente – perversamente – a amante de seu marido, lhe arrancando a orelha. As moldurações da cena dão ênfase à ação, especialmente pela fotografia (os quadros são moldurados pelo escuro da noite e a luz incide diretamente na expressão das personagens) e pela repetição da mesma imagem por ângulos diferentes. O diretor faz deste o momento da verdade, confirmando suas próprias palavras. Ele ‘prova’, através da personagem, que o pudor não passa de uma forma inteligente de perversão. A segunda sequência acima refere-se ao momento subsequente, em que Kika é (re)construída sob a moldura da perversão sexual.

A personagem potente de *Amarelo Manga* enuncia-se como um vetor de expressão para o pensamento do diretor, que não deixa de ser, também, uma forma de moralidade. Eu a trouxe para análise porque na manipulação desses sentidos o diretor promove dois movimentos (complementares) no filme: a oposição à tendência reciprocamente contrária, e a conceituação da cor amarelo manga. Tal conceituação é exposta ao fim do filme, quando a personagem entra num salão de beleza e pede ao cabeleireiro que pinte seu cabelo de amarelo manga, ativando toda a conexão com os novos sentidos identitários da personagem e a cor.



Figura 10 – *frames* de Amarelo Manga

O primeiro *frame* é o último quadro do filme, preenchido pela imagem de Kika se olhando no espelho vaidosamente. Notemos que se trata de imagem especular, e a câmera posicionada atrás da personagem aloca em primeiro plano no quadro seus cabelos. A esse último plano do filme (Kika no salão) justapõe-se um quadro preto no qual surge, em letras garrafais e em primeiro plano no quadro, o nome do filme; em seguida, a autoria do filme, na mesma cor do título, surge na tela. Temos que considerar ainda a trilha sonora (um som instrumental que lembra o som das batidas do coração), que comparece como mais uma moldura a significar a cena, com as batidas forte do estilo *manguebeat*.

A meu ver, o quadro preto justaposto faz parte da cena, pois é desde sua aproximação com o plano anterior que ocorre a molduração-título do filme, um dos sentidos mais fortes do acontecido cinematográfico de Cláudio Assis: Amarelo Manga como violação vital. Kika foi o vetor para a construção dos sentidos (de violação) da cor amarelo manga, cor que o diretor convoca a comparecer em oposição ao perecimento. Parece que, para contrariar essa tendência é preciso transgredir um certo estado de coisas, é preciso *violar*. Este sentido não está agenciado num ou noutro enunciado específico, mas é sim um dos acontecimentos (incorpóreos) do filme; não é nem designação e nem significação, mas um efeito que emerge como uma das expressões dos agenciamentos.

Perecer e *Violar* coexistem virtualmente, pois fazem parte da multiplicidade dos graus da memória. Mas em se tratando de atividade humana, Cláudio Assis enuncia, no conjunto geral do filme, que se trata de uma escolha: ou perecer, ou violar. Tal dicotomia, inclusive, encaixa-se com a *persona* Cláudio Assis, naquilo que ele enuncia sobre si e seus filmes. Uma das idéias que o diretor está introduzindo no mundo é essa que postula: ou deixar-se degenerar, ou libertar-se através da violação. Esse postulado pode estar direcionado não somente ao espectador, ou a uma sociedade referida (povo de Recife), mas ao próprio Cinema Brasileiro.

3.2 *Carandiru*: denunciar

Para melhor compreender a construção do acontecimento em *Carandiru*, a primeira coisa que devemos observar é que o filme se enuncia como documental e o faz a partir de molduras praticadas na narrativa. A começar pelos planos de abertura que antecedem o começo da narrativa. Além de enunciar o filme como janela para o real, a abertura confere sentidos identitários que se referem ao evento central. *Frames*:



Figura 11 – *frames* de *Carandiru*

O primeiro contato entre o espectador e o filme é feito a partir de um quadro preto no qual é sobreposta a frase “O filme que você vai assistir é baseado em fatos reais”. Este plano abre e apresenta o mundo ao qual o espectador será conduzido a conhecer. Imediatamente à frase de apresentação esvanecer do quadro é sobreposta a trilha musical que vai desde a inserção dos créditos da produção do filme até a inserção do título do filme, com a assinatura do diretor. Chama-me também atenção a pista sonora: a sequência abre com ruídos que remetem ao som de selva e segue com uma densa sinfonia urbana. Essa trilha é capaz de antecipar ao espectador alguns sentidos identitários sobre a história, como se pudesse suscitar uma imagem mental da realidade a ser narrada (um conceito dessa realidade). Como há pouco movimento na imagem, o som passa a ser uma espécie de primeiro plano *da* imagem. “[...] o que o cinema mobiliza nos seus discursos técnicos e imaginários não é nem a visão, nem a audição separadas ou somadas, mas uma *audiovisão*, entendida como uma atitude perceptiva específica e única.”¹²⁷

Notemos ainda que, entre o quadro com os créditos (inseridos após a frase de abertura) e o quadro que passa a informar o título do filme e o nome do autor (terceiro *frame*), há um plano que simula a imagem de uma câmera que mergulha do alto do céu até o complexo de

¹²⁷ MACHADO, Arlindo. *O Sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p.107. A observação de Machado segue a proposição de um teórico referido pelo autor, Michel Chion.

prédios (segundo *frame*). Após o mergulho (poderíamos dizer que se trata de um *traveling* do alto para baixo), há uma fusão da qual se origina a palavra-título.

Eisenstein chama de ‘plano–chave’ um tipo de plano capaz de condensar sentido sobre o tema do filme, ou, nas palavras do autor, revelar a imagem do tema.¹²⁸ O plano de abertura em *Carandiru* pode não ser exatamente um plano–chave, mas a combinação dos elementos internos ao quadro (o quadro é único, com edições no seu interior) dá conta de conferir ao filme pelo menos os seguintes sentidos identitários iniciais: realidade, tristeza/tragédia, e selvageria. A realidade está claramente referida na frase, e, ainda, o sentido de realidade é reforçado pelo fato de tratar–se de evento sabidamente real, amplamente coberto pela mídia à época do acontecimento ‘real’. Tal realidade é enunciada na apresentação do filme como sendo triste, trágica e selvagem tanto pela cor escura do quadro como também pela trilha sonora – combinação que gera a imagem. Notemos ainda que o mergulho da câmera do alto até o complexo de prédios da estação Carandiru refere exatamente de qual realidade se trata, e, ainda, que se trata de uma realidade (identificação de ambiente existente).

Por essas molduracões no interior do quadro, autentico esse plano de abertura como um procedimento que oferta de saída o pensamento a ser expresso na narrativa de *Carandiru*, e que, portanto, age como uma grande moldura para a apresentação do filme.

Uma outra moldura para a qual quero chamar atenção é a mídia TV dentro do filme, que age para ofertar sentidos de realidade, especialmente pelo modo como essa moldura foi alocada na narrativa. Trata–se da inserção de uma notícia do *Jornal Nacional* (imagem de arquivo) num momento preciso: o da invasão da tropa da polícia militar para conter a rebelião dos presidiários. O noticiário televisivo é mostrado por uma câmera que simula o ponto de vista dos presidiários, com se fosse uma câmera subjetiva de conjunto, como pode ser observado no contraponto entre o primeiro e segundo *frames* a seguir.



Figura 12 – *frames* de *Carandiru*

¹²⁸ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 1990, p.55.

Notemos ainda que o quadro poderia ter sido inteiramente preenchido com as imagens delimitadas pelo quadro–limite da televisão, mas o enquadramento feito demarca a divisão de dois quadro–limites no mesmo quadro, aquele que é demarcado pelas bordas da câmera do filme e aquele demarcado pelas bordas do quadro televisivo. Este último tem, convencionalmente, a força de oferecer–se enunciativamente como janela para o mundo. A meu ver, essa combinação sugere fortemente que as imagens que serão contadas ‘de dentro’ do *Carandiru* são verídicas. Quer dizer, a inserção do noticiário confere sentidos identitários de realidade ao filme, às cenas que começarão por se desenvolver a partir daquele ponto.

Além de cumprir essa função na narrativa fílmica, a inserção do noticiário serve também para fornecer ao espectador dados sobre aquela ‘realidade’, e, como podemos ver abaixo, moldurar e impactar emocionalmente o espectador quanto ao poderio dos policiais sobre os presidiários. Na voz de Sérgio Chapelin e nas imagens transmitidas pela mídia à época, o espectador recebe as seguintes informações (compartilhadas por ele – espectador – e os personagens):

Mais uma explosão na sempre super lotada casa de detenção. Esse é o maior presídio da América Latina, com capacidade para quatro mil presos. Só que hoje a casa de detenção está mais cheia do que nunca, com sete mil e quinhentos presos. A tropa de choque é chamada e invade o presídio com mais de trezentos homens, armados com revólveres, metralhadoras, e bombas de gás lacrimogênio.

As informações do noticiário, além de funcionarem como um quadro–objeto dentro do filme (pelo fato de atribuir ‘valor’ de realidade às imagens) servem ao diretor como modo de designação (molduração) de um estado de coisas.

Retomando o texto de Parente, referido no item 1.2 do capítulo primeiro, lembremos que a designação é aceita como uma das dimensões do enunciado narrativo. É uma espécie de ‘fala–se sobre’ que Hector Babenco introduziu na narrativa, apropriando–se do conteúdo e remetendo-o à narrativa. Sugere, assim, “uma grande familiaridade com a rede conceitual da ação e do espaço hodológico representado, para as semânticas da ação.”¹²⁹ Narrando tecnicamente um estado de coisas, o acontecimento de *Carandiru* tem o sentido de denunciar acontecimentos relativos a *Carandiru* e acontecer como filme brasileiro de denúncia–intervenção.

¹²⁹ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, Vol.1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.257.

Babenco não apenas designa-denuncia um estado de coisas como também designa-acontece seu pensamento sobre mudar esse estado de coisas. Ele o faz a partir de éticas e de estéticas, de molduras e de moldurações - algumas veremos a seguir - usadas no filme para construir o acontecimento-denúncia enquanto a própria narrativa. Vale lembrar mais uma vez Parente, quando este diz que a narrativa cinematográfica: “[...] é antes de tudo um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato.”¹³⁰

Também vale esclarecer inicialmente que Babenco dedica 110 minutos do tempo projetivo do filme para levar os espectadores para o interior das grades de Carandiru. Neste tempo, presidiários contam ao Doutor Pires a forma como as coisas aconteceram, o que os levou para aquele lugar. Essa recuperação do passado dos personagens é feito de duas formas. Num primeiro momento, logo no começo do filme, Doutor Pires recolhe informações de um a um para fazer a ficha médica. O recurso usado para o diálogo é um campo–contracampo que conta somente com a obliquidade do olhar dos interlocutores, uma vez que a câmera se põe de frente para os corpos. Esse é um tipo de acionamento da técnica campo–contracampo raro, pois geralmente as tomadas alternadas de um diálogo localizam a câmera ao lado do personagem vidente, de modo a organizar no quadro o objeto visado (o outro personagem) numa perspectiva inversamente simétrica da posição ocupada pela instância vidente (por isso nos diálogos com campo–contracampo um personagem está à direita do quadro e o outro à esquerda).



Figura 13 – frames de *Carandiru*

Os diálogos do Doutor Pires com os presidiários foram construídos num campo–contracampo cujo posicionamento da câmera, apesar de não constituir-se enquanto uma subjetiva de nenhum dos personagens, não trabalha com a lei da perspectiva simetricamente

¹³⁰ PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, Vol.1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.259

oposta, e conta apenas com a obliquidade dos olhares (no plano de Doutor Pires ele direciona o olhar para o canto superior direito, e o personagem presidiário direciona o olhar para o campo superior esquerdo).

Essa escolha faz dois movimentos na narrativa. Primeiro, já tendo enunciado o filme como um filme documentário, prepara o terreno para outra sequência de tomadas de depoimentos ao fim do filme. Segundo, inicia a mostragem do processo (construído pelo filme) de humanização dos personagens presidiários, uma vez que o espectador fica frente a frente com eles, com suas histórias e características: a massa presidiária deixa de ser o número de uma estatística e começa a ganhar uma fisionomia.

A recuperação da história de vida dos prisioneiros é feita também através da inserção de *flashbacks*. Em alguns casos Doutor Pires instiga a rememoração do passado dos prisioneiros; em outros casos, eles começam a contar espontaneamente, a propósito da conversa que se desenvolve em cena. Com exceção de uma breve cena ao fim do filme que acompanha Doutor Pires no metrô, os *flashbacks* são o único meio de levar, por alguns instantes, o espectador para fora dos muros de Carandiru.

Os *flashbacks* entretanto cumprem um papel bem mais importante do que levar os espectadores a um passeio. A principal função é oferecer aos personagens prisioneiros sentidos identitários que os humanizem, que permitam ao espectador olhar para além das grades que, em princípio, os molduram como criminosos. No território dos *flashbacks* encontra-se a justificativa, quase sempre ‘humana’, que levou os personagens presidiários às ações que os condenaram à vida na prisão (o que não deixa de ser um acionamento típico de *flashback* no cinema brasileiro – mostrar de que forma as coisas aconteceram, explicá-las, justificá-las).

O primeiro *flashback* é introduzido aos 20 minutos de tempo projetivo, e o último aos 60 minutos. O filme passa 40 minutos montando alternadamente imagens da memória dos personagens prisioneiros e imagens que conceituam a vida na cadeia – e conceituam, assim, a própria cadeia. A meu ver, essa molduração (pois trata-se claramente de uma escolha técnica, a montagem) faz expressar a idéia de que muitos dos encarcerados de Carandirú pagam uma pena desproporcional à ação que cometeram. E, claro, tal desproporção se relaciona intimamente com o conceito de mundo gerado pelo filme àquele ambiente.

Há uma multiplicidade de sentidos identitários que comparecem para o construto de Carandiru (cadeia), e inclusive poderíamos analisar escolhas do diretor que visaram aliviar o peso das imagens do ambiente (afinal, não haveria como digerir 135 minutos de imagens trágicas). Como exemplo, os banhos de sol no pátio, o esporte praticado, as visitas familiares, e até mesmo um show da cantora Rita Cadilac (*show* este que ‘realmente aconteceu’ em Carandirú). No entanto, penso que as conceituações mais incisivas são aquelas construídas com vistas a oferecer ao espectador a idéia da difícil – ou quase impossível – vida no presídio. Dentre essas, duas saltam aos olhos: a escuridão e a clausura.

3.2.1 Estética da escuridão

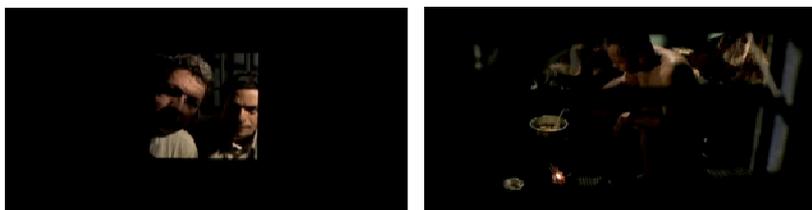


Figura 14 – *frames* de Carandiru

Os *frames* acima demonstram a fotografia escura que incide em vários planos e cenas durante o filme. No primeiro e segundo *frames* o quadro é feito a partir de um sobreenquadramento: há o enquadramento dado pela câmera e o enquadramento dado por objetos visuais no interior do enquadramento. O sobreenquadramento por si só é capaz de direcionar o olhar do espectador para o assunto destacado no interior do quadro, mas, nos *frames* em questão, tal direcionamento é também reforçado pelo jogo de claro e escuro. O quadro representado pelo primeiro *frame* faz duas coisas: enuncia a escuridão que há no lugar para onde Doutor Pires e o diretor do presídio olham – uma cela – e dá ao espectador um ponto de vista do interior da cela, pura escuridão. O segundo *frame* representa o plano justaposto ao plano que mostra uma ‘espiada’ que Doutor Pires dá na cela de um outro prisioneiro. O sobreenquadramento ali tanto direciona o olhar como é dado pela moldura escura ao redor das bordas.

Esses dois primeiros *frames* estão no começo da narrativa, e enunciam sentidos de voyerismo, convidando o espectador a ‘examinar’ aquela realidade junto com o personagem narrador, Doutor Pires.

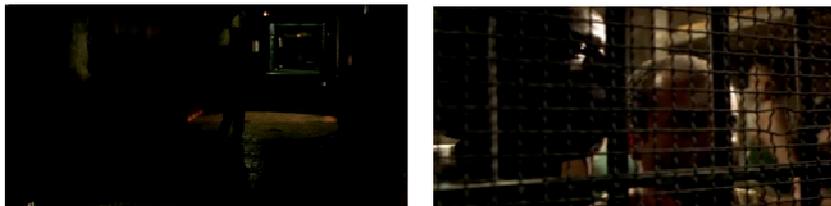


Figura 15 – *frames* de *Carandiru*

Estes dois últimos *frames* também dão a ver o sentido de escuridão conferido ao ambiente Carandiru. No primeiro, as poucas fontes de luz permitem ao espectador acompanhar a trajetória de Doutor Pires pelos corredores, sendo que a perspectiva explora a profundidade de campo, enunciando que a escuridão estende-se indeterminavelmente. O fato diegético de ser noite não é motivo técnico para que o escuro tome conta da cena. No segundo frame temos a emblemática ética do enquadramento em várias tomadas do filme, ética que resulta na estética da clausura, também enunciada nos frames acima. O escuro no quadro joga com feixes de luz que recaem em poucas partes das faces dos presidiários, enunciando, além do escuro ambiente, o escuro dos corpos no ambiente.

Eisenstein costumava valorizar em seus escritos e seus filmes a fotografia enquanto um equivalente emocional das personagens.¹³¹ A fotografia em Carandiru talvez não se relacione com um ‘emocional’ provisório, mas com um estado de alma constante, e que o espectador pode (ou precisa) sentir para imaginar a vida naquele ambiente. Desse modo, autêntico o escuro como sendo uma moldura que se constitui um território de significações de amplo manejo, segundo outras molduras e moldurações que compõem os quadros. Admitindo a multiplicidade de acionamentos e ainda a multiplicidade de emolduramentos, compreendo como uma das funções principais promover na narrativa a estética do escuro como um sentido sobre a vida no interior do presídio.¹³²

3.2.2 Estética da clausura

A estética da clausura opera proeminentemente com os sobreenquadramentos e a perspectiva renascentista (sobre esta última, veremos mais exemplos quando da construção do evento central diegético).

¹³¹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

¹³² Ao consultar banco de imagens online sobre a chacina operada em Carandiru, pensei na hipótese de que o diretor Hector Babenco tenha escolhido uma estética escura no interior do presídio para que a (re)construção do evento não fosse por demais chocante., já que regula o que o espectador vê e contrasta menos o sangue, por exemplo.



Figura 16 – *frames* de *Carandiru*

Nos dois primeiros quadros acima a tela foi preenchida por uma série de linhas geométricas. No primeiro, os quadrados vazados do portão de aço são preenchidos por rostos que ‘espiam’ o mundo ao qual não tem acesso, já que o portão é o limite. O posicionamento da câmera os toma de frente, o que faz com que os presidiários dirijam olhares diretamente ao espectador, já que, num primeiro momento, não existe qualquer evidência de haver alguém em um contra-campo. No segundo *frame* a vista é de dentro de uma das dependências do presídio, e opera com uma sobreposição de linhas interessante, uma vez que traz para o primeiro plano do quadro as linhas da vidraça (linhas escuras que cortam o quadro horizontal e verticalmente), enunciando que todas as outras pequenas janelas construídas em segundo plano (referentes às dependências íntimas dos presidiários) estão aprisionadas. Estética do ‘xadrez’.

O terceiro *frame* é um exemplar sobreenquadramento, e remonta a uma cena em que a câmera se detém a mostrar (construir) essa imagem do filme. Se prestarmos atenção, veremos que se trata de uma sobreposição de quadros para além do quadro-limite dado pelo enquadramento e do quadro do conteúdo plástico (fresta da cela). E há ainda uma série de pequenos quadros moldurando este último. Para lembrar as analogias de Aumont com o quadro pictórico, diria que esse procedimento faz dessa moldura uma moldura-objeto para o segundo quadro-limite da imagem, pois agrega, neste caso, um valor simbólico; qual seja, o valor simbólico de prisão.¹³³ O personagem presidiário é construído no quadro de modo a enunciar-se esmagado pelas bordas do segundo quadro-limite, como se seu corpo coubesse quase inteiramente nos limites da pequena fresta. Resultado da combinação da fotografia e da lei perspectiva renascentista.

Para finalizar esse ponto, gostaria de fazer uma breve ressalva, a ser estendida, aliás, em sua lógica, ao restante das análises.

¹³³ O conceito de quadro-objeto em Aumont está desenvolvido no item 2.2 do segundo capítulo.

Isto que estou chamando de estética da clausura, em *Carandiru*, de longe se encerra nos exemplos acima ou em exemplos semelhantes em termos de composição de quadro. Participam ainda dessa estética os ruídos das grades de ferro, das fechaduras, das correntes e etc, que são muitas vezes alocados no primeiro plano da pista sonora. Estes sons atravessam boa parte da narrativa, e são capazes de uma imponente sensação de clausura. Além disso, há os contrapontos entre os planos e o próprio conteúdo dramático das cenas. Esses elementos são combinados, sincronizados, com vistas à manutenção (e talvez intensificação) da ‘linha clausura’ no filme, e, em se tratando de sincronização, conforme vimos em Eisenstein, a rigor não os poderíamos imaginar separados. Trata-se aqui de encaminhar à observação molduras e moldurações que participam do agenciamento dos sentidos, mas não quer dizer que expliquem ‘todo’ o agenciamento, e sim a descoberta de certos procedimentos. Também não podemos perder de vista que os sentidos autenticados passam por uma moldura–corpo (neste caso, do pesquisador).

É importante acrescentar que a narrativa privilegia em vários momentos composições de quadros que apontam para sentidos religiosos dentro do presídio, e que esses sentidos são construídos já sob a moldura escuridão e a moldura clausura. As moldurações internas aos quadros (como fotografia, composição/distribuição dos elementos no quadro) enfatizam a iconografia religiosa dentro do presídio, enunciando que alguns dos ‘habitantes’ de Carandiru têm crença na proteção divina, e também que tal proteção (ou, esperança de proteção) está disseminada entre as dependências de Carandiru.



Figura 17 – frames de *Carandiru*

Nos *frames* acima podemos notar o jogo de claro e escuro que faz incidir a luz na imagem do altar da santa (primeiro *frame*) e na imagem do crucifixo na porta da cela do presidiário (segundo *frame*). Em alguns casos, a fotografia enuncia que, para os presos, a única luz possível vem da religião, como são exemplos os dois primeiros *frames*. Entretanto, algumas imagens parecem se oferecer de modo paradoxal, como é o caso do exemplo ilustrado no terceiro *frame*. O preso, submetido à quarentena numa solitária (o filme já trata de conceituar uma cela solitária em Carandiru) recebe os únicos feixes de luz durante esse

tempo (diegético) a partir de perfurações da porta da cela de ferro. Como pode ser visto no *frame*, a figura formada pela disposição das perfurações formam a imagem de um crucifixo, imagem enfatizada pela fotografia (contraponto entre claro e escuro). Os feixes de luz entram na cela e incidem sobre o peito do presidiário, enunciando, ao mesmo tempo, a presença divina enquanto provedora da luz e a ‘crucificação’ do presidiário.

Ao longo do filme Hector Babenco compõe um mosaico de referências à religião. Além da iconografia, há templos religiosos (dos quais fazem parte muitos fieis, e aos quais recorre um dos personagens presidiários na busca pela redenção de sua alma), orações e falas que relacionam os presidiários a um estado de fé. Em *Carandiru*, assim como em outros filmes do cinema brasileiro, parece ser conflituosa a relação do diretor com a religiosidade. O ato de crença, os laços religiosos, tanto podem salvar como podem ser enunciados como uma relação unilateral, quando acontece de os personagens serem ‘abandonados’ ao destino cruel ou aos infortuitos.

Na construção do evento central, a chacina dos presidiários, há cenas em que os enunciados parecem remeter ao abandono divino ao que se passa. Em uma das cenas, por exemplo, temos, num plano, o personagem presidiário convertido (no templo evangélico) segurando um quadro de Jesus Cristo em uma das mãos e a bíblia sagrada na outra, à espera da invasão de sua cela, enunciando um ato de fé. No plano seguinte ocorre a invasão do policial e o consecutivo ataque, cujo resultado pode ser visto no primeiro *frame* abaixo.



Figura 18 – *frames* de *Carandiru*

No segundo *frame* o quadro é composto pela imagem de um presidiário que se agarra nas grades na tentativa de escapar do disparo das metralhadoras. A posição do corpo do presidiário alude claramente à imagem de Cristo crucificado na cruz. Crítica à fé religiosa? Enunciação do abandono de Deus? Ou será que a enunciação propõe que está sendo derramado sangue inocente? Ou, ainda, que aquela alma será salva? Além da imagem remeter

à imagem de Cristo – alma inocente e salva – notemos na luz construída no quadro, que parece abrir-se do céu, pois irrompe o quadro pela borda superior.

A fotografia dramatiza a imagem, e a câmera se põe fixa a testemunhar a cena, figurando um ponto de vista que coloca o próprio espectador como testemunha impotente do que vê. A impossibilidade de atravessar as grades para alcançar o lado ‘de cá’ e os sons dos disparos ao fundo lembram mais uma vez a clausura.

O terceiro frame refere um momento posterior à chacina na narrativa. Os presos estão todos sentados, nus, no pátio do presídio. É noite. A única luz em cena é originada por um canhão refletor do alto da torre de Carandiru. À medida que a luz se movimenta o olhar é direcionado pelo assunto que tal luz enfatiza. Ela passeia pelos corpos nus dos milhares de presidiários, e ilumina também a imagem de uma Santa, que, na montagem do quadro, parece estar olhando para os presidiários. Aqui, tal como no exemplo do segundo *frame*, os sentidos são ambíguos. Por uma lado, a Santa ‘olha por eles’, enunciação de que não estão abandonados. Por outro lado, enunciação de que tudo o que aconteceu, aconteceu debaixo de seus olhos, sob sua presença.

Na observação desses últimos três *frames*, já podemos perceber alguns dos sentidos ofertados quando da construção do acontecimento central na diegese.

Dentre outros enunciados construídos ao longo da narrativa, autenticos esses como fortemente presentes no filme. Conceituam Carandiru como um mundo em que há religiosidade, clausura e escuridão. Por sua vez, religiosidade, clausura e escuridão são também conceituadas, e resultam em ethicidades a agir como molduras para a narrativa.

3.2.3 Ética do poder

O filme me parece ser dividido em dois blocos que poderiam existir independentemente um do outro. No primeiro bloco, o diretor constrói sentidos identitários para a vida na Estação Carandiru e para os presidiários, além daqueles que aos poucos vão moldurando também o diretor do presídio e o próprio narrador, Doutor Pires. No segundo bloco o diretor constrói sentidos identitários ao evento central, a invasão da tropa da polícia militar e a chacina dos presidiários. Os enunciados e os sentidos identitários geram, ao fim, a ethicidade audiovisual do acontecimento.

Caso o diretor quisesse, poderia ter aberto a narrativa com o segundo bloco e a narração da história não seria prejudicada, pois o encadeamento dos fatos não dependem em nada dos fatos diegéticos narrados no primeiro bloco. O contrário também vale, pois o primeiro bloco valeria como material completo de uma história narrada, a história da vida na prisão Carandiru e da vida particular de alguns presidiários. O desenvolvimento dessas histórias em nada comparece para explicar a rebelião dos presos, não é estabelecida uma linha de relação de causalidades. Quer dizer, retomando Eisenstein e o esquema das linhas, diria que não foi criada uma linha que atravessasse a narrativa numa crescente em direção à chacina (poderia chamar-se a linha da chacina, por exemplo), produzindo sinais sobre a proximidade do evento no tempo projetivo a partir de encadeamentos de eventos menores. A qualquer momento poderia estourar o evento na tela, e tal foi o que ocorreu. Não foi portanto pensada uma linha narrativa que conduzisse eventos menores ao evento central, mas sim uma linha que justifica a ‘legitimidade’ dessa explosão, especialmente as condições subumanas dos presos. A narrativa do filme enuncia-se uma bomba relógio, tal como era a própria Estação Carandiru, da qual não se sabe o programa e que pode explodir a qualquer momento.

O tempo projetivo atinge um total de 135 minutos. Destes, 110 minutos são dedicados ao primeiro bloco, e 25 minutos ao segundo. Essa processualidade do filme é, por um lado, pragmática, e, por outro, estratégica. Pragmática porque para que a chacina dos presos fosse conceituada tal como foi seria muito arriscado submeter os espectadores a imagens tão fortes por mais tempo (e devemos considerar ainda que esses 25 minutos são entrecortados por depoimentos, como veremos a seguir). E estratégica porque faz a memória do primeiro bloco agir sobre as imagens criadas no segundo bloco. Desse modo, incidem sobre o evento construído no presente diegético (a chacina) as ethicidades do primeiro bloco. As condições de vida no presídio são uma ethicidade, assim como a humanidade dos presos é uma ethicidade. Ao fim do filme, restará ao espectador o contraponto entre as ethicidades do primeiro bloco e as ethicidades do segundo bloco, o que não deixa de ser uma maneira de pensar a montagem.

Dito isso, podemos nos encaminhar à observação de alguns aspectos trabalhados por Hector Babenco na construção do acontecimento diegético. Chama-me atenção os sentidos identitários conferidos ao evento enunciados a partir da força do quadro, e também alguns enunciados sugeridos por força do contraponto entre os planos.

A primeira coisa que devemos observar sobre a construção do acontecimento em *Carandiru* é a montagem alternada entre os depoimentos dos presidiários e o desenvolvimento da ação. A partir dessa montagem a narrativa ‘abre’ espaço para imagens da ação da polícia militar. Após um determinado tempo (projetivo), torna a aparecer na tela um depoente, propondo suas memórias como fonte das imagens.



Figura 19 – frames de *Carandiru*

A maior parte dos depoentes são justamente aqueles dos quais o espectador se aproximou durante a narrativa. Os *flashbacks* que agem como uma recuperação da vida dos personagens fora do presídio e como uma explicação sobre o motivo da prisão se referem a esses depoentes. Além disso, as histórias mais envolventes do presídio, no nível do conteúdo dramático, giram em torno desses personagens. O espectador sabe seus nomes (ou apelidos), acompanha de perto a experiência deles no presídio, e conhece a história que os levou àquele lugar. Sentidos identitários ofertados a esses personagens os constroem como ‘bandidos do bem’, e pessoas de bom caráter. Além, é claro, da empatia que se estabelece, possivelmente, entre os espectadores e esses personagens no envolvimento com seus dramas. Desse modo, quero chamar atenção para o fato de que tais personagens agem como uma moldura (pois são já uma ethicidade dentro do filme) para os depoimentos, ofertando, talvez, sentidos de empatia e credibilidade ao que está sendo contado.

Outro ponto que merece atenção diz respeito à composição do quadro. Notemos que se trata de uma comunicação direta dos depoentes à objetiva. Já não se trata de um olhar para a máquina, como nos planos iniciais que construíam conversas dos presidiários com Doutor Pires, mas sim de um olhar direto para a objetiva, estabelecendo assim contato direto com o espectador, uma tentativa do diretor para enunciar o filme como um documentário. Em todos

os quadros dos depoentes há o trabalho dialético de *flo* e nítido, sugestionando a concentração do olhar nos personagens.

O ouvinte dos depoimentos, Doutor Pires, se encontra presente apenas virtualmente, na imagem mental do espectador, pois em nenhum momento é dado na tela um contracampo com a sua imagem. Mas também pode acontecer de o espectador não formar essa imagem mental da presença do Doutor Pires, mesmo sabendo que ele é o personagem que encarna no filme a pessoa do Doutor Dráuzio Varella – autor da obra que inspirou o filme, e que ouviu, na ‘vida real’, os depoimentos posteriores à chacina.

Penso que Hector Babenco enuncia-se, ele próprio, um ausente na construção das imagens que conceituam o evento, e faz isso ao enunciar que essas imagens são dadas a partir de duas memórias: a do Doutor Pires (Doutor Dráuzio Varella) e a dos presidiários; enuncia, assim, que o ponto de vista sobre o evento é deles, e talvez mais fortemente dos presidiários, já que a voz e a imagem do personagem Doutor Pires se ausentam do campo fílmico durante toda a ação (salvo se considerarmos essa presença virtual nos depoimentos, a considerar que o fora-de-campo também constitui o espaço fílmico).

É possível considerar tais memórias agindo no filme, mas o único ponto de vista (conceituação) para a produção do acontecimento é, de fato, o do diretor. Não há como saber sobre a intenção, mas tanto pode ser uma tentativa de apagar as marcas da instância doador – do verdadeiro narrador – como também uma tentativa a mais de conferir ao filme sentidos identitários de realidade, de janela. Machado apresenta uma passagem que pode contribuir para a reflexão.

O lugar que o espectador ocupa no “texto” é uma construção do próprio “texto”, que dispõe a ação de uma determinada maneira, sugere um caminho de “leitura”, e é produto da enunciação disso que Browne chama o “narrador”. Só que este último se apaga no corpo da trama, em benefício das personagens e da ação. [...] O apagamento da presença desse “narrador”, a dissolução de suas marcas no enunciado, o mascaramento de sua autoridade, tudo isso tem por função fazer com que a história pareça contar-se a si mesma. A autoridade narrativa é, por assim dizer, internalizada nas personagens, que parecem se converter elas mesmas na fonte de exposição da história.¹³⁴

No filme de Hector Babenco parece que não somente a delegação da autoridade narrativa às personagens foi feita como também está enunciada (sentido de realidade).

¹³⁴ MACHADO, Arlindo. *O Sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p.92/93.

Importa ainda deixar dito que a narrativa segue no primeiro bloco uma narração linear (a inserção dos *flashbacks*, neste caso, não prejudica tal característica); mas, para chegar ao segundo bloco, a narrativa promove um salto para a frente no tempo diegético, para que então o presente narrativo esteja localizado num momento posterior à chacina e possa ser contado a partir da memória dos personagens presidiários. Aumont chama esse procedimento – salto no tempo para a frente – de *flashforward*.¹³⁵

Vamos observar alguns dos procedimentos que compareceram para a construção dessas memórias. Compreendo, aliás, que podemos pensar na sobreposição de memórias, já que age no segundo bloco uma memória filme, relativa às ethcidades construídas no primeiro bloco; e claro, a ação dessa memória somente é possível a partir da memória do espectador. No que segue, vamos observar alguns aspectos da (re)construção do evento no interior do presídio a partir do ponto de vista de Hector Babenco.

Uma das proposições na (re)construção da invasão policial refere-se à disparidade de condições para o embate entre os dois lados. A partir do contraponto entre alguns planos e também do contraponto no interior dos quadros, o diretor enuncia a diferença estratégica e o poder coercitivo dos policiais.



Figura 20 – frames de *Carandiru*

Enquanto a tropa da polícia militar forma filas e se posiciona a marchar e bater com seus cassetetes nos escudos, os presidiários aparecem como uma grande massa revolta e desorganizada. Além disso, há o contraponto entre as armas de fogo utilizadas pelos policiais e as armas dos presidiários. Quando a narrativa se volta para a construção do embate, não chega a haver qualquer tentativa de reação à ação policial, tamanha disparidade (construída) entre os dois grupos.

¹³⁵ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995, p117.



Figura 21 – *frames* de *Carandiru*

O poderio esmagador da tropa da polícia militar, agora em termos de força, é também enunciado tanto a partir da montagem quanto a partir de composições no quadro. No exemplo acima podemos observar, no *frame* à esquerda, a imagem de um policial construída de modo a gerar a impressão de sua imponente, com o corpo e a arma representados no quadro em primeiro plano. E ainda, com a presença de incontáveis policiais que se estendem ao fundo, um encontro enclausurante. No *frame* à direita temos o plano justaposto. Podemos observar que a imagem do personagem presidiário é construída de modo a inferiorizá-lo, em tamanho e em força, perante o policial. A mesma enunciação de força superior é dada na composição do quadro abaixo.



Figura 22 – *frames* de *Carandiru*

No *frame* acima, vários policiais se movimentam em direção à escada onde estão os presidiários. Os policiais são colocados em primeiro plano no quadro, enquanto outros passam da esquerda para a direita – invadem pela borda esquerda e evadem pela borda direita, procedimento que enuncia ainda que a ação ali vista segue se desenvolvendo nos outros espaço (uso do espaço fora-de-campo para aludir a acontecimentos para além das bordas, cuja imagem depende da apreensão do espectador). Ainda sobre este *frame*, notemos que a profundidade de campo é explorada de modo a deixar os presidiários em tamanho bastante inferior com relação ao tamanho dos policiais, e, ainda, que eles estão prensados por bordas internas ao quadro-limite, gerando a sensação de clausura e impossibilidade de fuga.



Figura 23 – frames de *Carandiru*

No plano referido pelo *frame* acima, trata-se também de enunciar a diferença entre tamanhos. Neste caso não é apenas o uso da perspectiva que gera a impressão, mas também o fato de a câmera estar posicionada à altura do policial, que está naturalmente maior porque monta um cavalo. Sua posição no quadro começa na borda inferior e vai quase até a borda superior, além de sua imagem estar alocada em primeiro plano no quadro.

A partir desses enunciados, que apontam para a desproporção estratégica e para a desproporção entre forças (físicas e armamentistas), são ofertados alguns sentidos identitários para o evento. A meu ver, temos claramente ofertada a idéia de que as condições para essa batalha eram de extrema desigualdade, além da crueldade e mau caráter demonstrados pelos policiais a partir do conteúdo dramático. Tais sentidos concorrem para formar a ethicidade audiovisual do evento; todavia, tal ethicidade tem sentidos identitários fluidos não somente pela quantidade imensa de molduras e moldurações que agem significando e ressignificando permanentemente, mas também porque são autenticados segundo uma variabilidade ligada à moldura-corpo do espectador. Minhas repetidas experiências de especiação, somada à dissecação das imagens, respondem à afecção primeira sobre o acontecimento enquanto a própria narrativa, o sentido *denunciar*.

Denunciar as condições de vida (ou, subvida) no presídio Carandiru, sendo que tal denúncia pode ser apreendida por alguns espectadores como referente a outros presídios. Denunciar a postura moral do Estado (construída a partir da postura dos policiais, já que invadem o presídio a mando do governador). Denunciar a opressão e a crueldade policial no combate à rebelião. Denunciar o sangue derramado que ninguém viu. E, talvez, denunciar o abandono de Deus a essas pessoas. O acionamento técnico guiado pela ética de enunciar o

poderio dos policiais sobre os prisioneiros compareceu para a geração deste sentido. Ética da montagem para enunciar ética do poder.

Hector Babenco enuncia-se transparente (diferentemente de Cláudio Assis em *Amarelo Manga*, que fez questão de apontar para si na imagem), mas, na verdade, aciona um sem número de procedimentos do pensamento cinematográfico para operar na narrativa seu próprio pensamento sobre Carandiru (e secundariamente sobre a obra de Dráuzio Varella).

3.3 *Última parada 174: redimir*

O filme *Última parada 174* (Bruno Barreto/2008) tem como centralidade diegética um acontecimento amplamente divulgado pela mídia brasileira e inspira-se na história de Sandro Nascimento, que protagonizou, na vida real, o evento que ficou internacionalmente conhecido como ‘o sequestro do ônibus 174’. Ao consultar matérias jornalísticas da época do ‘sequestro’ é fácil perceber as diferentes versões e pontos de vista sobre a ação de Sandro naquele fatídico 12 de junho de 2000, no Rio de Janeiro. A espetacularização e as informações imprecisas são características da cobertura feita pela imprensa brasileira naquele dia; e até mesmo depois.

Em 2002, José Padilha – o mesmo diretor de *Tropa de Elite I* (2007) e *Tropa de Elite II* (2010) – lançou o documentário *Ônibus 174*. Em 2008, Bruno Barreto lançou *Última parada 174*, baseando-se claramente em muitas construções do documentário. José Padilha e Bruno Barreto concorrem com a mídia brasileira para conceituar o evento, e também para conceituar Sandro do Nascimento.

Bruno Barreto segue uma das tendências que venho observando nos filmes do cinema brasileiro contemporâneo: contar de que forma as coisas aconteceram. Há uma vontade de desnudar ao público as relações causais que culminam em acontecimentos espaço-temporais. Ao filmarem suas versões sobre a forma como as coisas aconteceram os diretores criam sentidos identitários para elas, de modo que resultam em ethicidades audiovisuais do acontecido (ethicidades que conceituam o acontecido, e que, de certo modo, são o acontecido). Dos enunciados produzidos pelas molduras e moldurações praticadas em *Última Parada 174* emerge o acontecimento enquanto virtual que se faz pressentir através da matéria fílmica, o sentido enquanto acontecimento cinematográfico. Como tentarei mostrar, no filme e na perspectiva de seu autor o sentido da narração do acontecido é redimir.

A narrativa tem como eixo de desenvolvimento a dramatização romântica da trajetória do personagem Sandro desde a infância até a vida adulta. Tudo corre em direção ao evento

central, ao qual são dedicados 15 minutos dos 145 minutos totais do tempo projetivo. De resto, são 130 minutos dedicados a contar a história de vida de Sandro Nascimento sob o ponto de vista de Bruno Barreto.

Aos 30 minutos de tempo projetivo essa história já estava sendo contada (Sandro havia passado da infância para a adolescência), mas neste ponto (30min) um procedimento enuncia um novo ponto de partida, e enuncia que a instância doadora das imagens ao espectador é o próprio Sandro. A cena abaixo analisada é escolha estratégica no que se refere à ordem da narração, pois na sequência o filme ‘mostra’ ao espectador a Chacina da Candelária.¹³⁶

Como de costume, nos termos instaurados imagetivamente no filme, Sandro e os outros meninos de rua estavam acomodados numa calçada coberta que fica em frente ao chafariz e ao lado da Igreja da Candelária; a assistente social, conhecida pelos meninos como tia Valquíria, chega ao local com sua Kombi para dar alimento a eles. Em seguida encosta outro carro do qual descem três homens com câmeras filmadoras profissionais. Tia Valquíria explica aos meninos que eles são da televisão francesa e que estão lá para fazer um filme sobre eles. A assistente social chama Alê (na verdade, Sandro; porque ele não havia revelado ao grupo de meninos de rua seu verdadeiro nome, estes acabaram apelidando-o de Alê, apelido usado para Sandro também pelos demais envolvidos na história):

- Alê, vem cá, Alê! Vem cá! Vai aparecer na televisão, Alê. Não é bacana?
- É!
- Você quer contar sua história pra eles?
- Quero. Quero, sim.
- Então conta!
- A senhora lembra da luz amarela batendo na cabeça do Cristo Redentor?
- Não, eu não lembro. Era o quê? Era o pôr do sol?
- Ah, não sei. Mas coisa boa vai acontecer!



Figura 24 – frames de *Última Parada 174*.

¹³⁶ Chacina da Candelária foi nome dado à ação de alguns policiais militares da cidade do Rio de Janeiro que, no dia 23 de julho de 1993, à noite, atiraram contra mais de 70 meninos de rua que dormiam nas proximidades da igreja Candelária (RJ). Hector Babenco (re)constrói este evento, porém não totalmente baseado nestas informações, pois o número de meninos atacados é menor, além de não caracterizar, na diegese, os atiradores como policiais (contudo, pela divulgação que o evento teve à época na mídia, é possível que o espectador lembre a autoria da chacina).

No primeiro *frame* acima podemos ver o momento em que a assistente o chama. A este plano são justapostos planos que simulam um quadro–limite como originado pelo enquadramento das câmeras dos jornalistas franceses (segundo e terceiro *frames*). A simulação é dada tanto pela mudança na cor da imagem quanto pelo foco feito diretamente no rosto de Sandro, técnica que se relaciona com a proposta do filme: tornar visível aquele rosto, aquela história. Nos frames acima não é possível perceber, mas, na cena, quando o corte justapõe o plano que simula o quadro–limite dos jornalistas franceses, a imagem está desfocada, e o espectador pode perceber o foco sendo feito (no rosto de Sandro) até tornar a imagem nítida.

Essa sequência cumpre uma função importante na narrativa: Alê olha para a objetiva e estabelece um contato direto com os espectadores. Os interlocutores do personagem deixam de ser os jornalistas e passam a ser os espectadores, a quem ele se dirige para contar sua história. Enunciação de que Sandro será a instância doadora.

É possível ainda atribuir uma outra função para a sequência: a simulação da câmera da televisão francesa, como a provedora da imagem que vemos no quadro, oferta sentidos de realidade à narrativa, além, é claro, de indicar ao espectador que a história a ser contada é ‘tão interessante’ que até a mídia francesa foi enviada para contá-la.

Ao fim da sequência o quadro volta a sua estética prevalente de ‘normalidade’, porém com mais ênfase à de janela para o mundo. O estado de coisas do filme de Bruno Barreto não se alimenta de um bairro, ou de uma cidade, ou de uma instituição. A principal realidade do filme é o personagem Sandro, ou, Alê. Ele é o estado de coisas (e uma modificação no estado de coisas) que o diretor quer significar. As outras realidades estão sendo designadas como atravessamentos que o personagem sofre – de criminosos, de policiais, e mesmo da cidade (sociedade) como um todo, que ignora sua existência. Bruno Barreto romantiza a trajetória de Sandro, e o faz, a meu ver, orientado por um princípio de humanização do personagem e de justificação de sua ação no grande evento.

O *trailer* do filme – e *trailers* são comumente uma tentativa de oferecer a síntese da narrativa – foi criado de modo a comunicar ao público esse princípio movedor do filme, e enunciá-lo (o filme) como janela para a realidade narrada. Enquanto a montagem alterna fragmentos da filmagem e fragmentos de imagens de arquivo (tanto da cobertura midiática do

evento quanto as retiradas do documentário de José Padilha), uma voz *over* (cuja estética oral se assemelha ao estilo de uma narração *off* de *trailer* documentário) diz:

Nas ruas do Rio de Janeiro, Sandro do Nascimento seqüestrou o ônibus 174.../ apenas com um revólver. / A imprensa contou todas as histórias. / A dos reféns. / Do capitão. / Dos atiradores. / De todo mundo... / Menos a de Sandro.

Na sequência, a voz *over* desaparece e começa uma intercalação de fragmentos somente do filme (numa montagem ágil, procurando explorar várias cenas, e enunciando *Última Parada 174* como um filme de ação – o que, a meu ver, não lhe corresponde). São então inseridos quadros com legendas que enchem a tela (em conexão de conteúdo com as imagens, em montagem alternada com os quadros). Os dizeres inscritos nos quadros continuam a dar sinais tanto do material que move a narração quanto do teor de significação:

Ninguém sabia seu nome / Ninguém conhecia seu passado / Quando ninguém se importa / É só uma questão de tempo.

Seguindo uma conceituação de Sandro semelhante àquela desenvolvida pelo documentário de José Padilha, Bruno Barreto me parece estar pedindo pela redenção do personagem e da pessoa que ele ‘representa’ naquele universo diegético. Mas o personagem não é, de fato, uma representação, e sim uma construção (conceituação, ethicidade audiovisual), e para tanto lhe foram conferidos sentidos identitários. O estado existencial de Sandro no universo diegético vai sendo conformado pelas experiências que ele têm nas ruas do Rio de Janeiro, mas um certo caráter, uma certa pré-disposição existencial, é construída como sendo ‘do bem’. Quando o filme chega ao ponto do evento central, a impressão é de que o personagem havia sido vítima de um grande destino do qual não conseguiu fugir.

3.3.1 Ética da vitimização

A narrativa de *Última Parada 174* começa com uma sequência de 5 minutos destinada a introduzir no filme a história de Alessandro, personagem que virá a se encontrar com Sandro anos mais tarde no tempo diegético.

O primeiro quadro do filme é preenchido por um fundo preto e uma frase em cor branca que diz: “Baseado em uma história real”. A semelhança estética com o quadro de abertura de *Carandiru*, que também avisa que se trata de uma história real, aponta para uma regularidade estética quando se trata de eventos trágicos (reais) a serem narrados. A frase de apresentação esvanece-se, e entra outra frase no quadro preto: “Um menino chamado Alessandro”. Os cinco minutos dedicados a esse bloco ‘mostram’ um bebê sendo arrancado dos braços da mãe por um traficante, que a espanca e a expulsa da favela, ficando com seu bebê; uma legenda informa a passagem do tempo: 10 anos depois o menino continua com o traficante, que o ensina a atirar com ‘ódio no coração’ (o ano indicado é 1993). Ainda que este personagem – Alessandro – vá ser construído no restante da narrativa como alguém ‘do mal’, o diretor aponta, já de saída, para essa ‘maldade’ como fruto do ambiente, da criação.

O corte para o segundo bloco abre com um quadro de mesma estética, tela preta e frase escrita em branco: “Um outro menino chamado Sandro.”

Sobre tais procedimentos, notemos duas coisas: primeiro, que a lembrança (do espectador) pode fazer relação de semelhança com uma história literária; só faltaram as frases sobre Alessandro e Sandro serem antecidas pelo “Era uma vez...” da literatura, o que não quer dizer que essa expressão não compareça virtualmente. É possível que essa escolha gere sentidos fabulares à história ‘real’ que começa por ser narrada. Depende da moldura-corpo do espectador fazer ou não essa associação. Segundo, esses dois quadros de abertura, separados no espaço-tempo da linha narrativa, mas facilmente relacionáveis na mente do espectador, enunciam o futuro encontro dos dois meninos, como se esse encontro estivesse traçado pelo destino.

Na sequência construída para Sandro, o diretor (re)constrói para os espectadores a primeira tragédia por ele vivida. Acontecimento que mudou o rumo de sua vida (ao menos no universo diegético).



Figura 25 – frames de *Última Parada* 174.

O plano que abre a história de Sandro mostra a casa pobre onde vive. A câmera se põe fixa por tempo suficiente para o espectador contemplá-la. No corte que introduz a câmera no ambiente os planos se alternam entre a expressão inocente de Sandro, com 10 anos, e o objeto de sua visão, um videoclipe do cantor *Gabriel, O Pensador* com a música *Playboy*, que passa na tela da TV sobreenquadrada pelo quadro-limite da câmera (segundo *frame*). Num plano justaposto, um amigo aflito a sua porta avisa sobre um assalto no bar de sua mãe. O enquadramento da câmera também considera dentro do quadro-limite as bordas de um segundo quadro, delimitado pela abertura na porta da casa. No contraponto entre os planos (visível pela justaposição do segundo e terceiro *frames*), a idéia de que a realidade de Sandro é bem diferente daquela a que ele assiste na televisão. O quadro da televisão é janela para um mundo de sonho, e o quadro delimitado pela porta é sua realidade.

Nos *frames* abaixo podemos ver a justaposição dos planos da cena em que Sandro chega ao bar de sua mãe e a vê morta.



Figura 26 – *frames* de *Última Parada* 174.

A primeira informação dada ao espectador sobre o acontecimento vem da expressão dos meninos (primeiro *frame*). No segundo *frame* podemos ver que um corte operou um reenquadramento para aproximar o espectador da expressão de Sandro. O próximo corte justapõe um quadro dado por seu ponto de vista (câmera subjetiva), cujo conteúdo é a imagem

de sua mãe esfaqueada (terceiro *frame*). Novo corte justapõe outro quadro com sua expressão, em plano ainda mais aproximado que os anteriores (primeiro plano fisionômico).

Os enquadramentos em primeiro plano suscitam a aproximação do espectador com a reação do personagem, e, ainda, provocam curiosidade com o que é mirado fora-de-campo. Satisfeita tal curiosidade (plano ilustrado pelo terceiro *frame*, na subjetiva de Sandro), se o espectador já tiver algum grau de empatia pelo personagem ele tende a fazer uma transferência de sentimentos para a tela, em conexão com os sentimentos do personagem (sentimentos estes que só são passíveis de existência nessa empatia/transferência, pois é o espectador quem, de fato, sente). Conforme Machado, “O que eu percebo no cinema não é apenas o que vejo [...] A minha percepção depende fundamentalmente do que eu adivinho na percepção do outro [...]”¹³⁷

A estratégia é a de evocar a emoção, a participação afetiva do espectador com relação àquela vivência do personagem. Seja qual for o conteúdo dramático de uma cena, sem que o personagem empreste um pouco de seus sentimentos e suas emoções, a cena não comove. Portanto, é necessário saber sugerir tecnicamente, pois não há mostragem disso que se chama de conteúdo diegético, e sim construção. A construção do sentimento de Sandro e a evocação da empatia do espectador não se explica apenas por essas moldurações, mas certamente elas comparecem para intensificar a linha dramática da cena.

A instância doadora no cinema [...] comanda não apenas orientação da câmera, mas também a *mise-en-scène*, a montagem e a sonorização, posicionando o espectador numa certa relação com o mundo representado. Essa posição não é geográfica como no sistema de sutura, não é um lugar, nem mesmo o lugar da câmera, mas é uma posição ficcional [...].¹³⁸

A emoção (se efetivamente gerada) é consequência de uma série de molduras e moldurações que comparecem para fazer com que a linha da tristeza, do trágico, seja trabalhada; como resultado, são atribuídos a Sandro sentidos identitários fundamentais para o acontecimento cinematográfico de *Última Parada 174* (na forma como eu o autentico). Trata-se de moldurá-lo como vítima, e suas próximas imagens arrastam e encostam no presente da narrativa esse sentido identitário. Começou por ser construída a ethicidade Sandro.

137 MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p.97.

138 Ibid., 2007, p.84.

Segundo Machado o processo de transferência de emoções do espectador é dinâmico, pode mudar de lugar a todo instante, não é ‘preso’ a uma ou outra personagem específica, e nem ao ponto de vista assumido por uma objetiva. A identificação do espectador com o que se passa é produto de uma série de procedimentos e está estritamente ligado com os enunciados da cena, de modo que podemos (espectadores) projetar nossos sentimentos na tela ora para um personagem, ora para outro, ainda que estes sejam ‘inimigos’ no mundo ficcional. A posição do espectador não é fixa, é maleável.

Para trabalhar mais a linha da tristeza e do trágico na cena em que Sandro se depara com sua mãe esfaqueada, o diretor sugere também uma transferência de emoções para a tia de Sandro.

A câmera abandona por um instante Sandro para construir (juntamente aos demais procedimentos acionados) a chegada desesperada da irmã de sua mãe. É agora nela que se concentra o sugestionamento de empatia.



Figura 27 – frames de *Última Parada* 174.

A câmera poderia ter mostrado ‘por si’, sem uma instância vidente definida, o quadro ilustrado pelo segundo *frame*, fazendo uma descrição narrativa objetiva. Isso, no entanto, não teria o mesmo efeito que uma subjetiva dada pela tia de Sandro, especialmente pelo sugestionamento de conexão de sentimentos entre a personagem e o espectador. Após jogar com os pontos de vista dos personagens (a lembrar que isto, isoladamente, não garante transferência de emoções, mas sim uma série de moldurações combinadas e, ainda, a

disposição do espectador), a câmera passa a fazer a descrição; assume o lugar de um vidente ausente, deixando o espectador no lugar desse sujeito (quarto *frame*).

No último plano da cena (quarto *frame*), a câmera enquadra (de um ponto fixo) Sandro e a tia abandonando o lugar. O fato de os personagens serem mostrados de costas, em direção ao escuro no fundo do quadro, ficando cada vez menores, transmite a idéia de que nada podem fazer sobre o que aconteceu, e que o destino de Sandro é ‘escuro’. Neste plano é introduzida uma trilha sonora que age como moldura para reforçar a linha da tristeza. A mesma trilha vai comparecer em outros momentos, sendo sempre relacionada à mesma linha. Nessa combinação, o som comparece para gerar sentidos identitários à vida de Sandro (ao seu passado antes do evento central) e o conteúdo dramático também confere sentidos identitários à trilha, que passa a ser pressentida como ethicidade trágica/triste.

Sandro não se adapta na nova morada, especialmente por conta da convivência com o marido de sua tia. Um dia Sandro decide faltar a aula para conhecer Copacabana, um dos sonhos de sua mãe. Nas ruas do Rio de Janeiro, o personagem é mostrado passando por situações difíceis e opressoras. Ele nunca mais voltou para a casa da tia, e sua nova família é um grupo de meninos de rua que ele encontrou. A narrativa abre espaço para construir a relação entre esses meninos, e para fazer uma designação da vida marginalizada na sociedade configurada.

O acontecimento cinematográfico *redimir*, sentido que autentico como o efeito de superfície no filme – ethicidade incorpórea – emerge de uma porção de enunciados que propõem Sandro como vítima. Todos os infortúnios pelos quais passa parecem ser construídos no filme de modo a sugerir sua impossibilidade de caminhar para outro caminho que não àquele que seguiu. Interessante, porque nos dá uma mistura de acaso com destino traçado. O acaso se oferecendo como uma má sorte do personagem, e o destino como uma força que ele não consegue conter.

Para que o sentido *redimir* seja ofertado, Bruno Barreto opera com a lembrança do espectador sobre as tragédias da vida de Sandro. Se tais tragédias não forem construídas de modo a evocar emoções e/ou noções de julgamento dos espectadores sobre aquilo que vêem, pouco efeito faria o acionamento das lembranças. A chacina da Candelária (23 de julho de 1993) foi um evento ‘real’, também amplamente comentado na mídia brasileira. Nos dias subseqüentes ao evento ‘real’ do seqüestro do ônibus 174 (12 de junho de 2000), foi divulgado na mídia que Sandro do Nascimento era um dos sobreviventes da Chacina da

Candelária. O diretor Bruno Barreto levou para a narrativa a tragédia da Candelária, e o espacializou no filme deliberadamente: aproximou, estrategicamente, os dois eventos no tempo diegético da narrativa, de modo que o evento da Chacina e o evento do Sequestro ao ônibus 174 sejam dados como acontecimentos próximos, pois não há indicativos claros de uma passagem de tempo que corresponda ao intervalo ‘real’ de tempo entre os eventos. E, ainda que houvessem indicativos, o diretor poderia trabalhar com a rememoração da chacina, tanto quanto o fez, como veremos adiante.

Aos 30 minutos do tempo projetivo o espectador já havia se aproximado das relações – familiares – entre Sandro e os meninos de rua. A cena da Chacina da Candelária concentra mais sua significação em idéias de julgamento sobre a crueldade dos matadores do que na linha da tristeza.

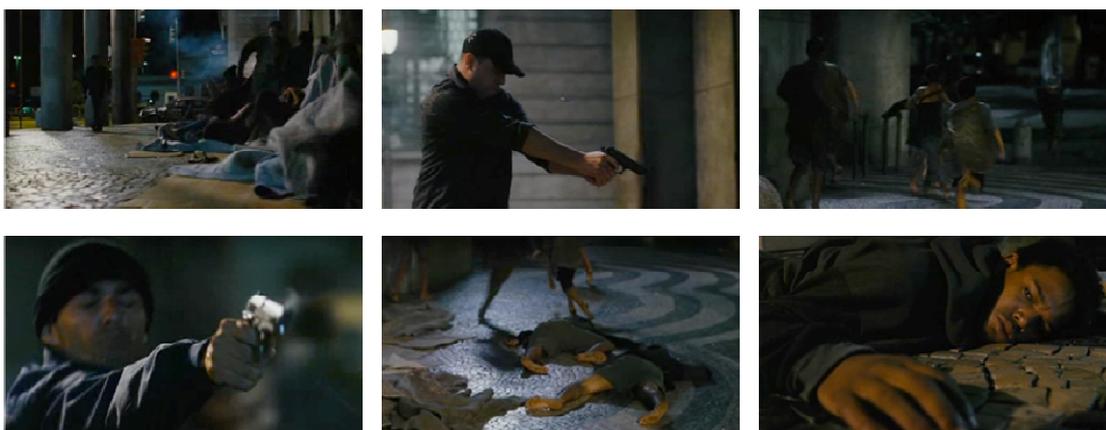


Figura 28 – frames de *Última Parada 174*.

Os *frames* acima ilustram alguns quadros que (re)constroem, conjuntamente aos demais procedimentos acionados, o acontecimento. O primeiro plano mostra os meninos de rua a partir de um *travelling* que se aproxima deles da esquerda para a direita, na altura do solo; ao movimento é combinada trilha típica de suspense e crime. Os matadores agem com frieza (conteúdo dramático) e suas aparições no quadro, no contraponto com as aparições dos meninos, denotam sua força e grandeza; denotam a impossibilidade de defesa dos meninos, tal como fora com relação à intervenção da tropa da polícia militar no filme *Carandiru*. O ângulo da câmera com relação aos matadores é feito ou na mesma altura deles, e em primeiro plano, ou num ângulo um pouco inferior (colocando a objetiva de baixo para cima os

personagens parecem ainda maiores, e enunciam ‘força’). Já para a construção da tentativa de fuga dos meninos, o ângulo é feito com leve inclinação superior, de cima para baixo, tornando-os ainda menores, e, ainda, limitando o horizonte à frente (em função da borda superior que fica mais baixa – quinto *frame*).

No último *frame*, temos um enquadramento em primeiro plano de Sandro. Além de aproximar o espectador de sua expressão (e notemos ainda que o ângulo da câmera o comprime), seu olhar para o espaço fora-de-campo, enquanto os matadores certificam-se de que os meninos morreram, transmite o medo do personagem. Ele sobrevive porque fingiu-se de morto. Comparece ao fim da cena a mesma trilha (com leve alteração de ritmo) que compareceu ao fim da cena da morte de sua mãe.

3.3.2 Ética da rememoração

Ainda que a narrativa não operasse deliberadamente a rememoração dos eventos trágicos, a tendência do espectador é situar-se na narrativa considerando não somente as imagens presentes, mas também o passado que se encosta e se relaciona a estas imagens. Na cena em que Sandro encontra sua mãe morta, ele passa correndo entre as mesas do bar e derruba um copo. O normal não seria que uma criança, naquela circunstância, parasse para mirar o copo quebrado no chão. O diretor, entretanto, fez essa opção e deu ao espectador uma imagem subjetiva de Sandro sobre o copo quebrado no chão, para que aquela imagem pudesse ser utilizada como sinal de mau presságio e principalmente como lembrança ao espectador sobre a tragédia de sua infância.

O mesmo princípio é utilizado em torno da segunda grande tragédia na vida do personagem, a Chacina da Candelária.



Figura 29 – frames de *Última Parada 174*.

As duas imagens acima também foram criadas com vistas à rememoração. No primeiro *frame*, temos um plano detalhe nos dedos de Sandro. Esse plano é justaposto ao plano em que Sandro vê os matadores partindo, ainda deitado no chão, conforme o último *frame* da sequência sobre a Chacina (figura 28). No quadro (primeiro *frame* acima), temos a imagem do personagem raspando a unha na base do dedo até cortar-se e sangrar, imagem dada em primeiríssimo plano.

O segundo *frame* refere o último quadro dedicado à (re)construção da Chacina. Após a saída de Sandro pela borda superior (a mesma direção que os meninos seguiram para fugir), a câmera se detém, dando ao espectador a contemplação do resultado do ataque. Durante o ataque, os cortes intercalavam primeiros planos, planos médios e planos conjuntos menos amplos; no segundo *frame* o que temos é um plano geral. Guardemos as duas imagens acima.

No começo da observação vimos que a assistente social convidou Sandro a contar sua história às câmeras dos jornalistas franceses, e vimos também que esta cena foi moldurada de modo a oferecer sentidos identitários à própria narrativa (de realidade, e de importância). Cabe lembrar que a cena da Chacina foi justaposta àquela cena, quando o personagem interpelou diretamente o espectador a ouvir sua história.

Antes do personagem entrar no ônibus 174 são dedicados aproximadamente 10 minutos de tempo projetivo para construir uma sequencialização de pequenas infelicidades que atravessaram seu caminho. Sandro tem seu projeto de música condicionado pela assistente social (ele deveria primeiro aprender a ler e escrever), flagra sua namorada com seu melhor amigo, é espancado pela polícia e, ainda, rejeitado por sua nova mãe. A cena da rejeição é muito estratégica, pois ela (a mãe) o recrimina por ter passado a noite fora de casa sem avisar e, ao ver seus ferimentos, diz que não quer filho ‘bandido’. Sandro diz em tom ‘enfático e sincero’: “Eu não sou bandido”. Após o desfecho (ruim) da conversa, resta o personagem no quadro e sua mãe sumindo na profundidade do quadro, enunciado a segunda perda materna. A montagem feita em seguida, em enquadramentos subseqüentes do personagem cujas imagens se alteram rapidamente (distância e ângulos diferentes, *fou x nítido*), enuncia seu descompasso emocional.¹³⁹

¹³⁹ Conforme exposto no começo das análises, a mãe verdadeira do personagem morreu. Sandro ganha uma nova mãe quando uma mulher que ele não conhece o procura, com a certeza de que Sandro era o filho tirado dela ainda bebê. Sandro acaba gostando da idéia e se muda para a casa de sua ‘nova mãe’.

Na cena que antecede a sequência da (re)construção do evento central, Bruno Barreto enfatiza nos quadros imagens que rememoram a morte da mãe de Sandro e a Chacina da Candelária, conforme podemos observar na análise de alguns momentos da narrativa.



Figura 30 – frames de *Última Parada 174*.

O *frame* acima é parte de um dos planos que compõem a sequencialização de desventuras do personagem. Esse é um excelente exemplo a respeito do uso do corte no interior de uma cena (pensamento cinematográfico), cuja motivação não é mostrar um detalhe importante ao desenvolvimento da narração da história (já que a história poderia desenvolver-se sem nenhum prejuízo na ausência do detalhe), mas sim trabalhar a expressão de uma idéia. No caso em questão, a idéia passa pela lembrança de um estado interior do personagem. Tanto a imagem atual quanto a lembrança suscitada (estas tornam-se uma só na percepção do espectador) comparecem como uma moldura para a cena, agenciando sentidos.

Num procedimento menos sutil, o diretor opera com a montagem horizontal para evocar uma idéia e fortalecer, como vem fazendo ao longo da narrativa, os sentidos identitários que associam Sandro a uma vítima do destino.



Figura 31 – frames de *Última Parada 174*.

Os planos referidos pelos frames correspondem à última cena da sequencialização. Após drogar-se no banheiro de um bar, Sandro atravessa o salão e esbarra numa mesa. Ele ouve o barulho do copo que se espedaça no chão. Um enquadramento em primeiro plano enfatiza sua reação, sua expressão de receio (já que Sandro passou a associar copo quebrado como presságio de morte). É justaposto ao plano uma subjetiva do personagem, cuja imagem remete, também por analogia de conteúdo, ao copo quebrado na cena da morte de sua mãe.

A lembrança das tragédias sofridas por Sandro podem ser compreendidas como ethicidades, criadas na narrativa através das operações de associação de atuais com o passado. Os mecanismos de lembrança no filme se constituem e passam a significar idéias. Muitas podem ser as interpretações com relação às rememorações trabalhadas no filme. Mas certamente merece atenção o lugar estratégico em que estas são acionadas.

No momento imediatamente posterior à saída de Sandro do bar, ele é ‘mostrado’ passando pela calçada onde ele e os meninos de rua costumavam dormir, com vista para a igreja da Candelária.



Figura 32– frames de *Última Parada 174*

É fácil perceber a analogia de conteúdo visual feita entre a imagem dada por este ângulo e enquadramento de câmera e aquele ângulo e enquadramento feito com a câmera no último quadro da cena sobre a chacina. Além disso, um plano anterior mostrou a expressão do personagem ao contemplar o lugar. Assim como no caso observado acima, conteúdo dramático e procedimentos técnicos se criam e se reforçam mutuamente. A essa altura da narrativa, já haviam sido constituídas a ethicidade Chacina da Candelária, e também a ethicidade Sandro (sendo seu constructo intimamente ligado aos constructos de acontecimentos espaço–temporais da narrativa).

Os sentidos identitários conferidos à vida de Sandro, a seu ‘passado’, conforme propõe o diretor, e que molduram o personagem sob sentido mais geral de vítima, continuarão a agir

na (re)construção do evento central. Bruno Barreto foi primoroso em fazer escorrer essas lembranças para o final, na forma de uma memória a agir tanto sobre o personagem quanto sobre os espectadores. Essa memória, que é um ponto de vista, um conceito de passado do personagem (constituído no presente narrativo), sobrepõe-se como uma moldura virtual (lembrança) perante as ações do personagem, uma vez que o presente visualizado encontra-se, de certa forma, justificado nas experiências vividas.

Abaixo o último contraponto para suscitar rememoração do passado antes da sequência final.



Figura 33 – frames de *Última Parada 174*

Sandro, ao se assustar por ver um carro da polícia militar (ele estava com uma arma, que ainda carregava por não ter conseguido vender), decide entrar no ônibus. O enquadramento da câmera informa que se trata do ônibus 174, acionando a memória do espectador sobre o evento ‘real’.

Sandro entra no ônibus (primeiro *frame*) e a câmera se detém no mesmo local. Com a saída do veículo do quadro, resta a imagem da igreja Candelária. O contraponto entre os dois conteúdos da imagem (não podemos dizer que o contraponto é entre dois planos, pois não há corte) caracteriza uma montagem conceitual. A rememoração da tragédia (já conceituada) não traz apenas o passado como explicação do presente; o passado visa também o futuro; o passado foi um acontecimento, e o que se segue nem sequer é um acontecimento, mas trovoadas do passado.

3.3.3 Ética do desgoverno

Além da construção da ethicidade Sandro (inseparável da ethicidade ‘passado de Sandro’), Bruno Barreto conceituou o seqüestro ao ônibus 174 como evento midiático. O

evento real não é acessível, e portanto, no modo como a maioria dos brasileiros o conheceram, trata-se de um evento midiático de imprensa.

Por ser moldurado sob o gênero de ficção, o filme *Última Parada 174* pode reconstituir o acontecimento (espaço-temporal) ‘de dentro’, onde as câmeras da imprensa não puderam entrar. A narrativa mostra que, mais uma vez, Sandro foi vítima de desventura. Segundo o conteúdo dramático, sua intenção não era fazer qualquer mal, mas enquanto cochilava (no ônibus) um passageiro se assustou com a arma que visualizou em sua cintura e desceu do ônibus para avisar a polícia; em seguida, policiais cercam o veículo.

Dentro do ônibus, uma montagem com agilidade de cortes transmite o estado emocional de Sandro: agitação e agressividade. No intervalo entre os cortes (na continuidade dos planos) a agitação se faz presente também pelo movimento de uma câmera cujos movimentos estão tão instáveis quanto a instabilidade que ela (ou melhor, o diretor) quer enunciar ao personagem. Trata-se de uma postura ética do diretor no acionamento da técnica para enunciar sob qual ética o personagem age: a ética do desgoverno, ética esta que no desfecho se estende ao demais grupos em cena.

Além de procedimentos trabalharem para dar ao espectador o descontrole de Sandro, alguns enquadramentos que mostram os policiais (BOPE) do lado de fora transmitem a idéia de controle da situação por parte deles. Novamente intervém a montagem: contraponto de controle ao descontrole e vice-versa, ambos os sentidos surgindo, também, por este tensionamento. São exemplos os planos dos *frames* abaixo.



Figura 34 – frames de *Última Parada 174*

Além dessas técnicas para enunciar o descontrole, comparecem o conteúdo dramático e planos interpostos que descrevem o cerco que vai se armando estrategicamente em torno do veículo, colocando Sandro na mira de atiradores de elite e posicionando policiais próximo ao veículo porém fora do alcance de visão do personagem.

A percepção de que Bruno Barreto enuncia que sua câmera pode entrar onde outras câmeras não puderam está intimamente relacionada ao contraponto entre estéticas de imagem, quando da montagem alternada de imagens de fora do veículo e de dentro do veículo. Os planos feitos do exterior simulam imagens midiáticas – propriamente televisivas e que, inclusive, lembram as imagens da cobertura/produção do evento. Os planos feitos do interior seguem a linha estética que vinha sendo acionada no filme, apesar da imagem agora ser tecnicamente orientada pela ética do desgoverno.

As imagens que simulam quadros–limite de câmeras midiáticas e os planos dedicados a enquadrar as diversas câmeras e repórteres presentes enunciam a notoriedade do evento (além de reforçar o sentido realidade). Há ainda ‘vozes’ em *over* de jornalistas transmitindo em diversas línguas a notícia; as vozes são sobrepostas durante a intercalação de planos que designam a ação da mídia no local. O diretor enuncia, além da notoriedade e da realidade do evento, o espetáculo midiático promovido.¹⁴⁰



Figura 35 – frames de *Última Parada* 174

O primeiro *frame* refere-se a um dos enquadramentos descritivos da mídia no local (imagem que parece, esteticamente, estar sendo feita por outra mídia que não o filme). No segundo *frame* podemos ver a diferença estética da imagem quando ‘captada’ de fora do veículo (simulação de câmera da mídia no filme, procedimento que faz lembrar a realidade do evento narrado). Podemos observar também que, à esquerda do quadro, um atirador de elite mira Sandro; o atirador posiciona-se imóvel e concentrado, enquanto o personagem se agita em gestos e passos. O terceiro *frame* refere um plano localizado após a saída de Sandro do ônibus e os disparos que mataram a refém que desceu com ele. Os vários *flashes* disparados e a agitação da mídia (mostrada no quadro–limite) fortalecem o sentido ‘espetáculo midiático’.

¹⁴⁰ A montagem alterna imagens de dentro do veículo, imagens de fora do veículo e imagens que estão situadas num espaço descontínuo, mas são apresentadas em continuidade temporal, e referem-se às imagens em televisores que transmitem ao vivo o acontecimento.

Somado a isso, a instabilidade da câmera, a montagem e o conteúdo dramático dão conta de comunicar que é chegado o ápice do evento, e enuncia que o desgoverno estende-se por todo universo diegético – entre os jornalistas, entre os policiais e entre o público presente (que quer linchar Sandro).

O desgoverno de Sandro é orientado pelas experiências de sua vida (casualidade ou destino, uma coisa levou a outra) e pelo atual estado emocional e situacional; ele não tem ‘consciência’ do que faz. Em contraponto, o desgoverno dos jornalistas se orienta pela espetacularização; o desgoverno dos policiais pela ingerência no desfecho; e o desgoverno do público pelo julgamento apressado.

Um dos momentos de (re)construção do evento mais fiel a imagens já conhecidas (através da cobertura midiática e do documentário de José Padilha – ambas disponíveis em sites na internet) se dá na encenação da saída do personagem do ônibus, mas uma das grandes diferenças é que o diretor oferece ao espectador o ponto de vista de Sandro (sabemos, é na verdade o ponto de vista do próprio diretor).

Nesta (re)construção aplica-se bem a colocação de Machado sobre a montagem conceitual: “Ao invés de ajudar a descrever o acontecimento, a montagem multiplica-o, dilata-o, ultrapassa-o [...]”¹⁴¹ No momento em que o atirador do BOPE intervém para ‘neutralizar o elemento’, ele erra o tiro (fato verídico) e acerta a refém. Sandro e a refém caem no chão. Esses momentos são dados por um *slow motion* – dilata a duração do tempo real pela lentidão na imagem. Intervém uma trilha triste que perpassa esse desfecho, e por vezes fica em primeiro plano sonoro, ausentando os demais ruídos. A trilha cumpre papel importantíssimo, porque além de evocar a emoção do espectador, faz a divisão entre a experiência triste do personagem (ao fazer ausentar os demais ruídos) e a experiência das demais pessoas envolvidas. O espectador tem sons diferentes para cada ‘lado’ dessa história. Quando Sandro começa a ser levado pelos policiais ao camburão, intervém a mesma trilha sonora que acompanhou o fim da cena da Chacina da Candelária.

Quando Sandro cai no chão (tendo disparado tiros acidentais na refém), o cerco se arma em volta dele). Ele olha para cima e é justaposto um plano com a imagem do Cristo Redentor de costas (o que parecia impossível, já que em outras tomadas a montagem sugeriu que Cristo estava posicionado de frente para o evento).

¹⁴¹ MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.57.



Figura 36 – *frames de Última Parada 174*

A montagem expressa a idéia de que até mesmo o Cristo Redentor (ou, Deus) abandonou Sandro. Se Cristo tivesse sido construído de frente, de preferência em plano mais aproximado, a idéia poderia ser oposta (no que pesariam as demais idéias sugeridas ao longo do filme).

A versão ‘oficial’ sobre a morte de Sandro foi ancorada no depoimento dos policiais que o levaram. Eles declararam que Sandro foi morto por agirem em legítima defesa. Apesar de se tratar de uma ficção (que se enuncia real), o diretor ofereceu uma versão um pouco diferente.

No momento em que o personagem é levado para dentro da viatura, a narrativa faz uma montagem alternada com imagens de arquivo da mídia, imagens do interior da viatura (lugar onde somente a câmera deste filme ‘entrou’), e imagens dadas por enquadramentos no Cristo Redentor.



Figura 37 – *frames de Última Parada 174*

Quanto mais o camburão do BOPE se encaminha ao seu destino e se afasta do local do evento, menos carros são compartilhados no mesmo quadro, expressando a idéia de que Sandro vai ficando cada vez mais à mercê dos policiais, sozinho com eles. Nos planos que compõem Sandro e os policiais no mesmo quadro, há a idéia de que Sandro está em condições extremamente desiguais. A perspectiva operada no quadro, como podemos ver nos *frames* terceiro e quinto, constrói o corpo dos policiais em condições superiores.

O conteúdo dramático não faz nenhuma afronta à moral dos policiais, mas também não mostra um comportamento de Sandro agressivo o suficiente para caracterizá-lo como perigoso à vida dos policiais. De todo modo, a emoção evocada pela ética da lembrança, e pelas idéias transmitidas pelo pensamento cinematográfico em decorrência da ética da vitimização, têm um peso no acontecimento que tende a incidir sobremaneira no julgamento do espectador.

A interposição de planos com a imagem do Cristo Redentor, que vai sendo diminuída quadro a quadro à medida que o momento da morte de Sandro se aproxima (e à medida que o camburão se afasta do local), merece ainda outras considerações.

No documentário de José Padilha uma justaposição de planos enuncia algo como uma ‘responsabilidade de Deus’ pelo desfecho do evento. Bruno Barreto segue nessa direção e faz inclusive uma montagem que se assemelha em termos de conteúdo plástico dos planos justapostos.



Figura 38 – *frames* de *Última Parada 174*

A sequência de *frames* acima representa a justaposição de planos feita no filme. Sandro, assim como ocorrera no evento ‘real’, manda uma refém pegar um batom da bolsa e escrever um aviso no para-brisa do ônibus (primeiro *frame*). A câmera do lado de fora produz a imagem com semelhança à imagem transmitida pelo documentário e pelas câmeras da imprensa. Escrito no para-brisa do veículo lemos a frase: “Ele vai matar geral às 19hs”. O

plano justaposto mostra a imagem do Cristo Redentor (segundo *frame*); a este plano é justaposto um plano de imagem de arquivo (terceiro *frame*). Essa combinação de planos propõe que o sujeito do pronome pessoal “Ele” é Cristo Redentor. E ainda: a justaposição entre o plano que mostra Cristo e a imagem de arquivo (terceiro *frame*) gera a impressão de que ‘ele’ está a contemplar o evento, pois a montagem simula uma subjetiva do Cristo Redentor àquilo que é visto no plano seguinte.

Sandro demonstrou algumas vezes que tinha crença nesta entidade e em seus sinais, mas a narrativa sugere que ele foi abandonado (ou punido?) por Cristo, tanto na Candelária (na noite da chacina Sandro disse para a assistente social que vira uma luz amarela na cabeça do Cristo, e que portanto ‘coisa boa ia acontecer’), quanto no seqüestro do ônibus 174.

O público que testemunhou a ação de Sandro o condenou arduamente. Os jornalistas o condenaram. Os policiais o condenaram. E Cristo também o condenou. Parece ter restado aos cineastas redimi-lo. Ou, melhor, intervir por sua redenção, já que é a um grande público que o diretor se dirige. A redenção da *persona* Sandro do Nascimento (construto midiático) depende da maestria de Bruno Barreto em projetar o espectador na tela, o que não pode ser analisado com grande eficiência a partir de excertos isolados do fluxo do filme.

A nossa implicação como espectadores na ação é construída com o desenrolar dos eventos no tempo, é todo um processo que deve ser pensado em termos de sua duração ao longo do filme. Assim, a dialética do posicionamento do espectador – seu processo de “habitação no texto” – é um efeito de um modo de sequenciação, de uma oposição de integrados e marginais, de uma modulação da atitude receptiva ao longo da dimensão temporal.¹⁴²

Os aspectos apontados encontram-se no fluxo da narrativa, e são, de fato, inseparáveis do território geral de significação no qual se encontram. Mas é preciso intervir nos materiais para dissecá-los e compreender como se deram alguns agenciamentos, mantendo a consciência de que eles fazem parte de um fluxo. As molduras e moldurações apontadas ao longo desta análise indicam agenciamentos identitários que construíram o personagem como vítima social e pessoa ‘originariamente do bem’. Esta é a ethicidade Sandro do Nascimento em *Última Parada 174*, ethicidade que podemos perceber isoladamente ou estender aos demais ‘elementos’ marginalizados, condensados na imagem do personagem (apesar de

¹⁴² MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p.90.

Bruno Barreto ter feito designações diferenciadas dos meninos durante a narrativa, o que pode ter sido estratégico para nuançar o lado bom de Sandro).

Embora outros sentidos possam ser autenticados em *Última Parada 174*, a partir das afecções e das minhas análises do filme proponho ao final o sentido *redimir* enquanto efeito de superfície, não localizável num ou noutro enunciado, mas como sentido emergente; ethicidade incorpórea que acena da matéria fílmica.¹⁴³

¹⁴³ As análises ficariam por demais extensas, mas seria interessante demonstrar como no documentário *Ônibus 174* (2002) o diretor José Padilha – que em *Tropa de Elite I* (2007) e *Tropa de Elite II* (2010) me parece ter feito a redenção e a glamourização do BOPE – tratou o assunto. Um dos enunciados mais claros no filme é o de que é melhor um marginalizado arriscar a vida (ou morrer) do que voltar a fazer parte do sistema carcerário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece que fazer a história do presente é mais difícil do que fazer a do passado, porque no presente carecemos daquela visada retrospectiva que possibilita enxergar as lógicas de um objeto inserido num grande contexto; por outro lado, fazer a história do presente tem o ganho de atualizar percepções que, mesmo virtualmente, entram em consonância com um movimento de pensamento singular ao presente.

Nas visadas retrospectivas sobre o Cinema Novo, por exemplo, os teóricos contemporâneos comumente fazem uma espécie de ‘diagnóstico’ do que o movimento fez no conjunto de fazeres artísticos e sociais, qual papel cumpriu naquele presente. Já que, em termos cronológicos, as décadas de 1960 e 1970, por exemplo, estão fechadas, o pesquisador pode enxergá-las como um mapa traçado por tendências de expressão de pensamento e fatos históricos (claro, as tendências não deixam de ser um fato histórico). Contribuem então uma gama de informações disponíveis; estas, se ora ajudam a significar solidamente o objeto no contexto, ora cegam a percepção de outros potenciais. Por esse motivo, antes de ler sobre alguns filmes, procurei experimentá-los; há neles uma memória documental, mas há neles também uma memória que é devir-ilimitado; se não houvesse, não haveria acontecimento nestes filmes para além dos acontecimentos espaço-temporais.

Amarelo Manga é um documento histórico sobre a cidade de Recife; é um documento histórico sobre os tipos sociais da cidade, e, portanto, do Brasil; é um documento histórico sobre um pensamento. Esses documentos são constructos, entretanto; pontos de vista, como todo dado histórico; um recorte que constrói o espaço assim como o olho da objetiva. Mas *Amarelo Manga* (assim como todos os filmes), em 50 anos continuará a ofertar sentidos, e possivelmente novos, pois os sentidos, quando vistos para além de designações, manifestações e significações, emergem no encontro do objeto com quem o percebe. Vão agir sobre o objeto outras molduras-corpos, outras molduras-contextos, outras molduras-imaginários. Em 50 anos, *Amarelo Manga* pode e certamente vai estar ‘enquadrado’ mais solidamente do que agora está em alguma tendência geral, e vai ter sido diagnosticado mais precisamente o papel artístico (como, por exemplo, o acionamento e/ou a criação de conceitos tecno-expressivos) e propriamente social que cumpriu. Tal enquadramento tem sua importância, mas não pode fazer congelar percepções. Daí outra importância de instalar-se direto no sentido.

É inegável, se nos basearmos no referencial teórico sobre o cinema brasileiro, a força da tendência Cinema Novo na história artística/social do cinema nacional, de modo que, enquanto memória, parece-me ser um virtual subjacente a diversas expressões, tanto em termos ideológicos quanto em termos tecno-artísticos. Mas essa ‘influência’ (que alguns críticos e acadêmicos não param de cobrar das obras do presente), se em parte é pressentida na forma de uma citação (implícita ou explícita, consciente ou inconsciente) à tradição cinemanovista, na forma de ressonâncias tecno-expressivas ou de postulados éticos, em parte também pode ser pressentida como um movimento transcendente de pensamento, que antecede e sucede o tempo espacializado (e que também acena nele). Sentidos que são atualizados de diferentes formas, e toda atualização depende de um meio material.

A tradição do cinema de autor no Brasil foi levada a um extremismo político-ideológico por conta do pensamento histórico do contexto. O Cinema Novo se oferece como a prática mais fiel de suas bases. Os cineastas brasileiros contemporâneos, pelo menos alguns, parecem continuar no ímpeto do diagnóstico social, mas seria preciso abrir longo debate para concluirmos se continuam fazendo um cinema de intervenção, especialmente se entendermos, com Glauber, que para intervir é preciso trabalhar a serviço das ‘causas urgentes de seu tempo’.

Fernão Ramos comenta que no gosto por tematizações sociais (no cinema nacional, o social é quase sempre igual às mazelas do país) e por filmagens em favelas e subúrbios, havia, entre outras coisas, uma vontade de matar a curiosidade do público (e dos próprios cineastas) sobre aquele mundo desconhecido, cujo conceito foi introduzido no imaginário popular com a participação do cinema. Creio que podemos dizer o mesmo do Sertão brasileiro, cujas paisagens e tipos foram ‘apresentados’ ao Brasil, ao menos na forma audiovisual, a partir de muitos filmes.

Tal apresentação fora feita a partir de um conjunto de molduras e moldurações cinematográficas que engendrara essa ethicidade – a ethicidade Sertão brasileiro -, porque suas paisagens, por mais que encontrem substrato no ‘real’, não são as paisagens, mas conceitos delas; as pessoas e os costumes, do mesmo modo, são conceitos de pessoas e costumes. Instituição imaginária da realidade social do Sertão, e, assim, instituição imaginária do Brasil.

É nessa perspectiva que me pergunto quantos desses filmes contemporâneos que tematizam favelas e subúrbios com seus tipos sociais não servem também à infiltração

distanciada e curiosa ‘daquele mundo’, que muitos só acessam nas imagens cinematográficas, e/ou ainda em outras mídias.

No pensamento de Flusser encontramos que a realidade é inacessível a não ser via conceitos, e que concorrem para conceituar a realidade no mundo atual sobretudo as imagens técnicas, a partir de teclas que as acionam e a partir de seus imaginadores. A realidade é todo um circuito de comunicações possíveis, que faz surgir a imagem das coisas. No cinema brasileiro parece-me que a imagem das coisas está tradicionalmente ancorada num princípio de designação e significação, dimensões do enunciado (embora, como disse, a designação pareça mais forte do que a significação, quando esta última se relaciona a um outro princípio, o de intervenção). E ancorada ainda num princípio de manifestação, quando as marcas da autoria são reconhecíveis (para tanto, sentidos identitários da personalidade do autor, nas enunciações que faz de si e de suas obras – inseparáveis –, precisam ser pressentidas em suas criações).¹⁴⁴

Para significar, o cineasta tem à disposição todo aparato disso que optei chamar de pensamento cinematográfico, e com ele pode fazer sua matéria criativa. Na observação dessa matéria (não somente dos filmes do *corpus*, mas de tantos outros que pré-analisei) muitas vezes me flagrei seguindo uma tendência de qualificação do material observado segundo ontologias discursivas, o que dificultava olhar para o objeto simplesmente como ele é (mas ele pode simplesmente ser o que é sem o acionamento discursivo sobre ele?). Em se tratando de comparações com outros filmes e tendências, as comparações podem ser positivas quando da descoberta de semelhanças e diferenças entre dinâmicas, e das conexões contextuais; mas as comparações aprisionadoras ou as observações idealizadoras são negativas, porque não nos deixam olhar ‘primeiro’ para o objeto.

O cinema brasileiro em geral enuncia sua ética a partir de um conjunto de práticas, assim como o faz cada uma das obras. Um conjunto de sentidos identitários enunciados por essas obras possibilita pensarmos e discutirmos, a gosto, que ética é esta. Na perspectiva adotada nesta pesquisa, a ética do cinema brasileiro não deixa de ser uma ethicidade – pois é dada a ver a partir de um conjunto de práticas que enunciam essa ética –, intrínseca ao meio

¹⁴⁴ Nessa passagem, lembrei-me de um texto cuja proposta é manifestar-se em oposição a certos modos de agir no cinema brasileiro contemporâneo. O autor ‘reclama’ as marcas de uma autoria intervencionista. Segue um trecho ilustrativo da idéia: “Guardados os esforços de alguns cineastas em se colocar criticamente diante da complexa realidade política e social brasileira, mantendo-se conscientes tanto de seu papel de autor como cidadãos, o que tem sobressaído na grande mídia são outros. Não raro, uma postura política coerente confunde-se com sectarismo e, o que é pior, os artistas que se posicionam ideologicamente têm agregado em seu corpo uma triste figura. Reflexão, para esses falsos esquemas de mercado, é uma palavra tabu.” SARMIENTO, Guilherme. Homens sem sombra – Uma tendência intelectual em tempos recentes. In: CAETANO, Daniel. *Cinema brasileiro (1995–2005) revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.79.

(ainda que dotada de relações com mundos externos). Assim, se quisermos compreender a ética de uma tendência, de uma obra, de um cineasta, precisamos atentar aos sentidos identitários e aos modos como são agenciados; sairemos da opacidade para adentrar e explorar o território. Foi assim que a metodologia da molduras, proposta por Kilpp, agiu nesta pesquisa, não somente para iluminar os materiais, mas também para revelar a opacidade de minha própria visão sobre os materiais, e contribuiu para que eu pudesse espacializar com mais clareza coisas que antes ficavam na nebulosidade das afecções. As afecções são primeiras, mas é preciso transcendê-las.

Amarelo Manga, Carandiru, e Última Parada 174, filmes para os quais não quis olhar segundo o prisma das categorias, tais como cinema clássico ou cinema moderno, narrativa verídica ou falsificante, cinema de autor ou cinema comercial, entre outras, nos informam algo sobre a ética do cinema brasileiro contemporâneo, sobre a ética de seus autores, sobre pensamentos inseparáveis de um contexto; e nos informam isso também através dos sentidos incorpóreos. Na perspectiva epistemológica adotada, no interior da qual privilegiei o cinematográfico, *perecer e violar* são acontecimentos; *denunciar* é acontecimento; *redimir* é acontecimento. Tal como foi (ou é) o *extasiar* em Eisenstein e o *revolucionar* em Glauber.

Podemos inferir que há um germe intervencionista nos sentidos autenticados. Todavia, não podemos esquecer que pesa sobre a percepção deste germe a moldura diretor, especialmente quando os criadores tratam de enunciar-se como revolucionários contemporâneos, como é o caso de Cláudio Assis.

Perecer e violar; denunciar; e redimir podem ser como as imagens de que fala Flusser, já que emergem de um conjunto de conceituações. Cláudio Assis conceituou um conjunto de personagens como fantasmas vivos, conceituou um ambiente deteriorado. Dessas conceituações emergiu o sentido *perecer*. O diretor-autor conceituou uma personagem perecendo e depois a reconceituou na transgressão, o que me levou ao sentido *violar*. Hector Babenco conceituou a vida no presídio Carandiru, a atuação do Estado, a ação dos policiais; conceituou a tragédia da chacina. Suas conceituações resultam no acontecimento fílmico *denunciar*. Bruno Barreto conceituou o passado de Sandro do Nascimento e suas experiências; conceituou seu caráter, sua personalidade; conceituou a ação dos policiais e muitas coisas envolvidas no evento midiático ‘seqüestro do ônibus 174’; o que emerge como acontecimento não é o evento ou apenas enunciados sobre o evento, mas o sentido fílmico *redimir*.

Estas autenticações precisam ser remetidas ao fluxo dos movimentos de pensamento do cinema brasileiro. Ensaio algumas hipóteses, mas elas deverão ser melhor refletidas, estudadas e elaboradas para que ganhem consistência e para que revelem suas falhas. De todo modo, o objetivo foi observar aspectos do objeto e aspectos do seu modo de agir. Conhecer suas lógicas e dizeres.

Muitos outros territórios, pertencentes ao grande território Cinema Brasileiro, ensaiaram ser parte do corpus desta pesquisa. Antes de chegar aos resultados expostos, houve uma verdadeira caminhada de tentativas e erros, tentativas e acertos. A pesquisa encerra uma etapa muito proveitosa no que se refere à agregação de conhecimento e à transposição de desafios. Na experiência dessa caminhada, dois acontecimentos começaram a ir para o centro da ação: aprender e contribuir.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas/SP: Papiros, 2003.

BAZIN, André. **O Cinema - Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o Movente: ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. São Paulo: brasiliense, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

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

FLUSSER, Vilém. **Universo das imagens técnicas. O elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

FRANÇA, Andrea. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio De Janeiro: 7Letras, 2003.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens. Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows.** Porto Alegre: Entremeios, 2010.

KILPP, Suzana. Devires audiovisuais da televisão. *In:* SILVA, Alexandre e ROSSINI, Mirian (orgs). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias.** Porto Alegre, RS: Asterístico, 2009.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

KILPP, Suzana. Ethicidades televisivas: Molduras e Moldurações. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos.** Vol.IV, n^o 2, dezembro de 2002.

MACHADO, Arlindo. **Sergei M. Eisenstein. Geometria do êxtase.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MACHADO, Arlindo. Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.** São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas/SP: Papiros, 1997.

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

NASCIMENTO, Hélio. **Cinema Brasileiro.** Porto alegre: Mercado Aberto, 1981.

ORICCHIO, Luis. Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol.1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra**. Campinas/SP: Papiros, 2000.

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

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1995–1970). In: RAMOS, Fernão. (Org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

SARMIENTO, Guilherme. Homens sem sombra – Uma tendência intelectual em tempos recentes. In: CAETANO, Daniel. **Cinema brasileiro (1995–2005) revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

STIEGLER, Bernard. La imagen discreta. In: DERRIDA, Jacques. **Ecografias de la televisión - Entrevistas filmadas a Bernard Stiegler**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Referências fílmicas

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Olhos de cão produções, 2003. 1 DVD.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco e Flávio R. Tambellini. Globo Filmes, 2003. 1 DVD.

ÚLTIMA Parada 174. Direção: Bruno Barreto. Produção: Patrick Siaretta, Paulo Dantas, Bruno Barreto, Antoine de Clermont-Tonnerre. Moonshot Pictures, Movie&art, Mact Productions, Paramount Pictures, Globo Filmes, Canal+, 2008. 1 DVD.