



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

**Perdidos e achados no cinema:
as narrativas de *Gerry* (Gus Van Sant) e *127 horas* (Danny Boyle)¹**

Ana Paula Daudt de Lima Brandão²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

O filme *Gerry*, de Gus Van Sant, convida a uma reflexão sobre ritmo de montagem e fechamento da narrativa. A comparação com outros filmes de sobreviventes mostra como o diretor procura sair do lugar-comum do cinema comercial e explora a sensação de tempo real. O resultado é uma obra que tende para a abertura (Eco) e convida o espectador a pensar por não oferecer um sentido dado de antemão.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; narrativa; imagem-tempo; imagem-movimento; sentido.

1. TEMPOS MORTOS X ECONOMIA DA NARRATIVA

Em 1999 dois amigos ficaram perdidos no deserto do Novo México. Após alguns dias um deles é resgatado e assume que matou o outro por misericórdia. Este fato divulgado pela mídia foi o mote para que Gus Van Sant decidisse filmar *Gerry* (2002). Em 2003 o alpinista Aron Reston fica preso em um canyon no deserto de Utah e precisa amputar o próprio braço para sobreviver. O filme *127 horas* (Danny Boyle, 2010), indicado a seis categorias do Oscar, pretende contar esta história real. Se em um primeiro momento os dois filmes parecem ter uma proposta similar, por contarem histórias de sobrevivência, em sua execução as diferenças são patentes. A estrutura narrativa, o uso da técnica de montagem, a sensação da passagem do tempo e o tipo de fechamento deixam bem claras as distinções.

O objetivo deste texto é analisar o filme *Gerry* sob alguns aspectos: a temporalidade, a narrativa, o aparente paradoxo entre a linearidade da intriga e a não-solução das questões centrais e, consequentemente, seu caráter de ruptura com o discurso

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Imagem e Som do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela PUC-Rio. Orientador: Renato Cordeiro Gomes. Graduada em Publicidade pela PUC-Rio. Email: apdaudt@hotmail.com



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

cinematográfico dominante. O contraponto será dado por *127 horas*, por ter apenas o tema em comum, já que a proposta, e muitas vezes a técnica empregada, é diametralmente oposta. Para o embasamento teórico será utilizada pesquisa bibliográfica.

O diretor Danny Boyle é responsável por outros sucessos de bilheteria, entre eles o aclamado *Quem quer ser um milionário?* (2008). Em *127 horas* ele utiliza alguns efeitos especiais, montagem ágil entrecortada por *flashbacks* e alucinações para manter a atenção. Assim como em *O naufrago* (Robert Zemeckis, 2000) ou *Mar aberto* (Chris Kentis, 2003), este filme de sobrevivência começa seguindo a receita básica de Hollywood: apresentando o personagem. O espectador logo vê que Aron tem família e amigos (pessoas que sentiriam sua falta), e com o andar da ação sabe o que ele pensa e sente a todo instante, pode identificar-se com ele e vivenciar o drama. O próprio diretor afirmou que tinha a intenção de fazer com que o público participasse da experiência juntamente com o protagonista.³

Os filmes se iniciam com o deslocamento dos personagens até o local onde ficarão perdidos. Em *127 horas* é mostrada a rápida preparação da caminhada solitária, com o rapaz ignorando mensagens da secretária-eletrônica e pegando poucos suprimentos. Há um enquadramento da torneira da pia pingando, para mostrar que as gotas desperdiçadas em casa seriam valorizadas no deserto, já criando uma tensão para o público. Quando ele parte para a estrada, a tela passa a ficar dividida em três partes (recurso frequente no filme) e imagens concomitantes de vários ângulos (aéreas, closes) mostram letreiros, placas, carros, ciclistas que passam, tudo isso conduzido por uma música bem ritmada.

Já em *Gerry* a cena inicial é o carro na estrada com a paisagem em plano aberto, por quase três minutos, que depois passa para cenas alternadas: ou os dois rapazes dentro do carro, ou a estrada. Não há conversa, apenas a trilha sonora. A música para quando saem do veículo e, a partir de então, começa-se a ouvir o que será uma constante: o som das pegadas no chão arenoso, a respiração, o vento, o barulho da vegetação sendo pisada. A primeira frase: “Ei, Gerry, o caminho”, que serve apenas para que mantenham o rumo, não introduz nenhum diálogo, e é proferida após sete minutos, antes disso não há sequer os créditos.

³ Entrevista concedida a Erin McCarthy. Disponível em: <<http://www.popularmechanics.com/outdoors/survival/stories/127-hours-movie-danny-boyle-survival>>.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

A diferença no ritmo de montagem, nos recursos de sonoplastia, já começa a indicar a que os filmes vieram. Em *Gerry* é possível algo como “escutar o silêncio”. O filme remete a uma amizade que seria tão forte que caminhar lado a lado sem conversar não incomodaria. Mais do que isso, porém, há o objetivo de não preencher todos os momentos da narrativa com fatos relevantes e deixar espaço para a contemplação. O clima constante é de calma e tranquilidade, jamais tensão, mesmo que a situação seja, em si, extrema. Enquanto isso, a montagem frenética de *127 horas* parece querer garantir que o público não tenha um segundo de tédio, conseqüentemente há pouco espaço para a reflexão, já que todos os sentidos vão sendo tomados para que não se perca nenhum detalhe. *Gerry* é um filme lento. Há muitas tomadas longas, uma delas chega a sete minutos sem diálogo ou trilha sonora, apenas com o som da respiração e das passadas. Nesse sentido é mais próximo do tempo real, pois o tempo é sentido pelo espectador junto com os personagens.

Esse ato de impor ritmo à narrativa é o que Tarkovski chama de esculpir o tempo:

O cinema (...) é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E, assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro.

O ritmo, então, não é uma sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar (TARKOVSKI, 1998, p. 141).

(...) minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento – do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso –, que cada pessoa sentirá a seu modo.

Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica.

Esculpir o tempo! (idem, ibidem, p. 144)

Paul Ricoeur considera a tragédia como o principal modelo de narrativa que influenciou os gêneros literários subsequentes. Uma das características da tragédia é a economia do tempo: não há momentos “mortos”, tudo está concatenado para dar razão à intriga, os fatos vão se sucedendo em uma relação de causa e efeito (1994, p. 67). Neste modelo não há a necessidade de uma ordem cronológica, contanto que ao final a trama chegue a uma conclusão. Pode-se concluir que *127 horas* segue este preceito por não



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

oferecer tempos mortos. Os *flashbacks* preenchem os vazios, ajudando a construir a história do personagem, que apresenta uma atitude irrequieta mesmo estando imobilizado por uma pedra que esmaga sua mão. O “escultor” Danny Boyle não parece querer desperdiçar um segundo sequer: as cenas servem para aprofundar na psicologia do personagem, mostrando suas várias iniciativas para se libertar, seu arrependimento por não ter deixado uma indicação de onde iria, sua culpa e vontade de viver. Apesar de a narrativa não ser linear, há menções à passagem do tempo (um horário fixo em que Aron tem minutos de sol através da fenda, ou a pontualidade diária de um pássaro que sobrevoa o local onde ele está preso).

Em *Gerry* a quantidade de tempos mortos e silêncios já vai sendo um prelúdio de que ao fim não haverá conclusão porque não há uma relação causal: os acontecimentos parecem arbitrários. O filme é como um recorte abrupto de uma única faixa do tempo, linear e cronológica. Por mais que a história tenha início, meio e fim, tudo se mostra gratuito como a vida muitas vezes se apresenta. Há um diálogo, por exemplo, que parece retomar uma conversa anterior sobre um programa de TV de adivinhação de palavras; um outro, logo na primeira noite em que estão perdidos, à beira da fogueira, é sobre um videogame. A princípio nada disso teria relevância em um contexto de iminência da morte.

Outro momento interessante é quando os dois se separam para que cada um suba em uma montanha e possa ver se há sinal de civilização. Quando se reencontram, um deles está sobre uma pedra muito alta. Novamente a cena é longa, com o amigo preparando uma área macia, para que o outro não torça o pé ao pular. Em vários fóruns de discussão as pessoas debateram se havia algum efeito especial ou se ele tinha pulado.⁴ O curioso nisso é que o filme parece ter uma proposta tão marcada de mostrar um real (que seria interpretado ou completado por cada espectador), por não recorrer ao sentimentalismo nem à forma de narrar “padrão”, que é concebível imaginar que o ator teria feito a cena sem segurança.⁵

Pelo ritmo de montagem, segundo o conceito de Deleuze, *127 horas* seria um exemplo de imagem-movimento. O filósofo usa o termo para designar o estilo de filmagem típico dos clássicos de Hollywood, em que o tempo é subordinado ao movimento:

⁴ Fórum de discussão sobre *Gerry*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0302674/board/nest/50276810>>.

⁵ Gus Van Sant explicou que havia uma caixa de areia para amortecer a queda, e que o ator não usou dublê. Fonte: Entrevista concedida a Gerald Peary. Disponível em: <<http://www.geraldpeary.com/interviews/stuv/van-sant.html>>.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio 07, 08 e 09 de novembro de 2012

De maneira geral, podemos dizer que o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. Também, por mais revolvido que esteja, ele continua em princípio a ser um tempo cronológico (2007, p. 157).

O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou à sucessão dos planos (ibidem, p. 322).

O tempo serve também para assegurar o sentido da narrativa: por mais que não seja necessariamente cronológico em si, tendo idas e vindas, recorre ao passado para dar sentido ao presente, para dar forma ao todo, para explicar mesmo de maneira fragmentada a cronologia inerente à história a ser contada, sempre com a relação de causa e efeito. Em suma, tudo serve “para representar um real já decifrado” (ibidem, p. 9) – e para tal são utilizados cortes racionais (ibidem, p. 255). Na imagem-movimento ocorre a narração orgânica, na qual o personagem reage a circunstâncias verossímeis ou age de modo a desvendar a situação (ibidem, p. 157). Estas características estão presentes em *127 horas*: apesar de haver a marcação da passagem dos dias, o diário, os *flashbacks*, e até o título remeter à contagem dos minutos, a ênfase é dada na ação e Aron vai reagindo aos desafios que lhe são apresentados, até o momento do fechamento, em que o todo fará sentido.

Segundo Deleuze, em resposta a este regime, e como consequência da mudança de uma visão de mundo, surgiu no cinema europeu, após a II Guerra Mundial o que ele chamaria de a imagem-tempo:

(...) justamente o que põe em questão esse cinema de ação após a guerra é a própria ruptura do esquema sensorio-motor: a ascensão de situações às quais já não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias, de espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem as extensões qualificadas. De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer (ibidem p. 323).

Neste caso, o tempo não é subordinado à ação, se apresenta em estado puro. As sequências se encadeiam pelo corte irracional. Por mais que não implique a ausência de movimento, comporta, com frequência, sua rarefação (nem sempre a passagem do tempo é lenta, pode ser bastante entrecortada em muitos casos). O personagem ou o plano podem



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

permanecer fixos, “o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios” (ibidem p. 158). Há espaço para tempos mortos, para valorizar o cotidiano e cenas que normalmente seriam cortadas na mesa de edição do cinema hollywoodiano. Portanto *Gerry* seria mais identificado com este modelo. Nele pode-se ter a impressão de que os cortes são feitos apenas porque não seria possível mostrar tudo em tempo real. As cenas parecem gratuitas, pinçadas ao acaso. Não há o objetivo de mostrar uma narrativa que faça sentido ou uma única verdade. O tempo não parece amarrado, segue o seu próprio curso. Vale ressaltar que o conceito de imagem-tempo foi depreendido da análise de filmes europeus em uma época histórica concreta de inconformismo e desconforto. O filme de Van Sant, sendo bastante posterior, mostra uma relação similar com o tempo, mas não deixa de ter características da imagem-movimento. Sutton e Jones (2008) sugerem que hoje em dia há filmes híbridos, porém apresentam exemplos comerciais de Hollywood que utilizam a imagem-tempo de forma superficial, subordinando sua técnica à ordem da narrativa tradicional. Este não é o caso de *Gerry* pois o filme não traz a proposta fechada da imagem-movimento.

2. DIFERENTES GRAUS DE ABERTURA DAS OBRAS

Pelo que foi descrito anteriormente, vale analisar os filmes a partir do conceito de obra aberta de Umberto Eco. Assim como Ricoeur (1994, p. 118), Eco assume que o leitor conclui a obra na medida em que utiliza sua própria experiência para preencher as lacunas da narrativa. Nesse sentido, toda obra é uma obra aberta, pois é passível das interpretações mais diversas. Mas há graus de abertura, inclusive pela intencionalidade do autor de dar mais liberdade a quem for apreciá-la (1976, p. 40-41). Em entrevista publicada no livro *Obra aberta* (1976), Eco afirma haver uma dialética entre vanguarda e cultura de massa, que ele apresenta como uma oposição entre discurso aberto e discurso persuasivo. O discurso aberto seria típico da arte de vanguarda, enquanto

O discurso persuasivo, ao contrário, quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela (p. 280).

Assim *127 horas* poderia ser classificado como dotado de discurso persuasivo ou menos aberto. A conclusão é óbvia, os objetivos são claros e até ilustra o exemplo de Eco acima: tende a fazer chorar no final. Por mais que a narrativa seja entrecortada com imagens da memória, situações paralelas com personagens secundários, essa aparência de desordem narrativa na verdade está bastante costurada para apresentar uma trama coesa. O Aron Ralston “verdadeiro” fez um vídeo-diário enquanto estava preso no canyon. Mostrou a gravação para poucas pessoas, entre elas o diretor Danny Boyle e o ator James Franco. A mesma câmera da vida real foi utilizada no filme⁶. Recorrer ao diário, como sugere Ricoeur, pode ser utilizado para conferir verossimilhança a uma narrativa, para permitir que seja possível compartilhar a situação psicológica do personagem (1995, p. 21). Além disso, apesar de estar sozinho, o protagonista fala, grita, tem lembranças, para que se saiba sempre o que ele está pensando (tendência recorrente no cinema, por influência da psicanálise).

O filme é uma ode à persistência, à luta pela sobrevivência até o extremo. Também oferece lições de moral: não sair para uma expedição sem avisar para onde se vai; valorizar a família. Mais do que isso, a vida chega a imitar a arte como um clichê: a experiência real para ele teve um sentido, não foi gratuita, não parece ter gerado revolta, pelo contrário. Assim como acontece com os heróis das narrativas padronizadas, a provação fez com que Aron repensasse a vida, saísse do canyon “um homem melhor” e, além disso, ele acabou conhecendo a esposa após o incidente. No final do filme há uma sequência de imagens do protagonista fazendo esportes, para mostrar que ele seguiu com a vida mesmo com parte do braço amputado. E para esgotar a curiosidade do público, é apresentado o Aron da vida real, ao lado da mulher, com o filho nos braços, coroando a realização plena.

Já *Gerry* é uma obra mais aberta, inclusive no próprio processo de roteiro e filmagem. Vale esclarecer que ele é o primeiro filme da “Trilogia da morte” de Van Sant, seguido por *Elefante* (2003) e *Last days – últimos dias* (2005). Na cena em que um Gerry mata o outro, como em tudo no filme, não há um motivo aparente. Os dois estão deitados

⁶ Fonte: <<http://www.imdb.com/title/tt1542344/trivia>>.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

sob o sol escaldante e o que mostrava alguns sinais de fragilidade (mais magro, único que chega a chorar um pouco em dois momentos) primeiro faz um comentário irônico e depois diz: “Estou indo embora”. Passado um pouco de tempo, tenta aproximar-se do outro, puxando o braço dele. E sem muita explicação a cena do sufocamento começa. Não fica claro que houvesse um pedido de misericórdia implícito (explicação do verdadeiro sobrevivente para ter matado o amigo esfaqueado). O próprio diretor afirmou:

Tudo estava muito devagar naquele momento em especial. Eu aproveito o que eu posso e tento descobrir como encaixa no filme – em oposição a mudar o momento para que possa caber no filme que eu penso estar fazendo. (...) Consigo resultados melhores não tentando manipular o mundo real. Um ator atuando em uma cena não é o mundo real, mas é uma interpretação do mundo real feita pelo ator.⁷

Além do tema da morte, essa mesma postura de não ter a direção de cena totalmente definida aparece nos outros dois filmes da trilogia, apesar de *Gerry* ser o mais experimental e menos estruturado previamente. Em nenhum dos três há uma proposta definida de sentido para os fatos nem para a construção da narrativa, não há uma verdade a ser mostrada, uma “moral da história”. Van Sant parte de fatos – *Elefante* é sobre o massacre na escola de Columbine e *Last days* é sobre a morte de Kurt Cobain –, mas nem por isso busca dar a sua interpretação fechada do que teria acontecido, muito menos um sentido aos fatos. Diferente de outros filmes como *Precisamos falar sobre Kevin* (Lynne Ramsay, 2011), em que a maldade do rapaz parece já vir do útero materno e a relação com a mãe explica de alguma forma os atos cruéis do filho, em *Elefante* a surpresa no filme é igual à da “vida real”, a violência gratuita não tem sentido em si, acontece de repente quando menos se espera. E mais ainda, a violência não é explorada, como afirma o crítico de cinema Roger Ebert:

Elefante de Van Sant é um filme violento no sentido de que muitos inocentes são assassinados a tiros. Mas não é violento na maneira em que apresenta estas mortes. Não há estilo exagerado, persistência, distensão, clímax. Apenas a morte implacável, de rosto inexpressivo, simples, inalterada. Truffaut disse que é difícil fazer filmes anti-belicistas porque a guerra é emocionante mesmo se você for contra ela. Van Sant fez um filme anti-violência por drenar a violência de energia, sentido, recompensa e contexto social. Ela apenas acontece.⁸

⁷ Fonte: <<http://www.slantmagazine.com/film/feature/gerrymandering-an-interview-with-gus-van-sant/31>>.

⁸ Fonte: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031107/REVIEWS/311070301/1023>>.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Também em *Gerry* a morte por sufocamento é plástica, oferece ao espectador uma distância sem emoções fortes (enquanto a amputação de *127 horas* é uma cena impactante e incômoda). Além disso, Van Sant não procura ser fiel aos fatos. Ele explicou que não quis se aprofundar na história real: juntamente com os co-roteiristas (os dois atores do filme), usou a notícia dos dois amigos no deserto apenas como ideia inicial, e enriqueceu com as suas próprias experiências pessoais de momentos em que estiveram perdidos.⁹

Pouco tempo depois de matar o amigo, o sobrevivente vê, ao longe, a estrada. Não olha para trás e vai na direção dos veículos. Depois aparece já no banco traseiro de um carro, sendo resgatado por um pai com o filho pequeno. Novamente não há diálogo e é impossível saber o que se passa na cabeça dele... Sentiria remorsos? Pensaria que no fundo era desnecessário matar o outro, já que a rodovia estava próxima? Estaria em choque? Teria falado sobre o amigo e pedido que buscassem o cadáver? Seguindo a tendência dos filmes de ruptura da modernidade tardia, com a descrença inclusive na psicanálise, a psicologia do personagem não é explorada, a câmera objetiva não faz o papel do narrador onisciente.

Ao longo do filme, o máximo que se percebe dos ânimos dos personagens é o cansaço, pela forma mais arrastada de caminhar, ou o choro contido de um deles. Sabe-se que nem tudo é brincadeira, apesar de tentarem manter o bom-humor: nas longas caminhadas fica claro que estão preocupados, mas não se sabe em que pensam, se acreditam que vão sobreviver, se um culpa o outro – ou a si mesmo – pela situação. O que se percebe, porém, é a cumplicidade e a intimidade. Talvez por isso se justifique a ausência de explicações. Se fossem dois estranhos, em uma situação real, um precisaria dizer ao outro o que passava pela sua cabeça. No caso de amigos íntimos, apenas um olhar e o aprendizado de um passado em comum bastariam para compreender o estado de ânimo e o pensamento do outro. Quem visse de fora não entenderia essa comunicação silenciosa, assim como acontece com os espectadores. Em última instância esta é também uma hipótese entre tantas outras que não tem como nem por que ser confirmada.

Mais ainda: em nenhum momento há uma explicação de quem são eles, de como se conheceram, o que foram fazer. O objetivo inicial era chegar até algo que eles chamam de

⁹ Fonte: <<http://splicedwire.com/03features/gvansant.html>>.



“a coisa”. O próprio Van Sant, ao ser perguntado sobre o que seria, respondeu que acreditava ser uma formação rochosa, mas deixava a cargo de cada um imaginar. Além disso, os dois parecem se chamar Gerry. Porém em certos momentos é usada a expressão “gerryed”, significando um erro cometido, uma confusão. Portanto surge a dúvida inclusive acerca do nome deles já que, ao que tudo indica, “gerry” é uma gíria depreciativa. Em várias entrevistas sobre o filme Gus Van Sant confirma esta impressão¹⁰.

Um exemplo de filme com grau intermediário de abertura entre *127 horas* e *Gerry* é *A dúvida* (John Patrick Shanley, 2008). Nele a trama gira em torno de um padre acusado de pedofilia. Com o desenrolar da intriga, sabe-se o que cada personagem pensa a respeito: entre eles há uma freira que suspeita da culpa e procura investigar. O final é aberto, justificando o título, pois não há como saber se ele cometeu ou não o crime. Porém há uma versão “verdadeira” e o diretor a contou apenas para o ator que interpreta o acusado. Portanto *Gerry* estaria mais aberto pois o próprio Van Sant se exime de fechar o sentido:

Um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta de propósito um problema que o autor considera insolúvel; nem por isso deixa de ser um encerramento deliberado e adequado, que coloca em relevo, de maneira reflexiva, o caráter interminável da temática da obra inteira. A inconclusão declara, de certa forma, a irresolução do problema colocado (RICOEUR, 1995, p. 37).

3. A BUSCA POR UM SENTIDO

Cada arte tem o seu próprio significado poético, e o cinema não constitui uma exceção: ele tem uma função particular, o seu próprio destino, e nasceu para dar expressão a uma esfera específica da vida, cujo significado ainda não encontrara expressão em nenhuma das formas de arte existentes. Tudo que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual, e sua função é fazer aquelas indagações que são de suprema importância em nossa época.

(...) Foi o instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o mundo real. Pois a esfera de ação de qualquer forma de arte restringe-se a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional da realidade circundante.

Ao comprar seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os espaços vazios da sua própria experiência, lançando-se numa busca do “tempo perdido”. Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna (TARKOVSKI, 1998, p. 95-96).

¹⁰ Fonte: <<http://splicedwire.com/03features/gvansant.html>> e <<http://www.geraldpeary.com/interviews/stuv/van-sant.html>>.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Paul Ricoeur cita *The sense of an ending*, de Frank Kermode, como um livro que oscila entre a suspeita de que as ficções mentem e enganam ao oferecerem um consolo e a “convicção igualmente invencível de que as ficções não são arbitrárias, na medida em que correspondem (...) [à] necessidade de imprimir o selo da ordem no caos, do sentido sobre o não-sentido, da concordância sobre a discordância” (1995, p. 43). A relação entre narrativa e realidade foi vista de formas diferentes, dependendo do momento histórico e da cultura. Considerando a narrativa cinematográfica, Umberto Eco propõe que a estrutura de enredo entendida aristotelicamente se mantém nos produtos de grande consumo pois há uma profunda exigência de enredo dentro de nós. Como consequência, os artistas de vanguarda, que estivessem se valendo da obra aberta como um convite ao julgamento ou estímulo à libertação do poder persuasivo, teriam de subtrair o espectador à fascinação hipnótica que o enredo submete (1976, p. 200-201). Isso seria um desafio, já que

Cada ser humano vive dentro de um certo *modelo cultural* e interpreta a experiência com base no mundo de formas assuntivas que adquiriu: a estabilidade desse mundo é essencial para que possa mover-se razoavelmente em meio às provocações contínuas do ambiente e organizar as propostas constituídas pelos eventos externos em um conjunto de experiências orgânicas. Manter portanto nosso conjunto de assunções sem submetê-lo a mutações indiscriminadas é uma das condições de nossa existência de seres racionais. Mas entre manter o sistema de assunções *em condições de organicidade*, e mantê-lo *absolutamente inalterado*, há uma certa diferença (1976, p. 142).

Para tal, as vanguardas buscavam chocar, incomodar, e para isso utilizavam a montagem de elementos disjuntivos, valorizando o espaço em contraposição ao tempo. Porém a estética fragmentária que surgiu daí acabou sendo familiar ao grande público e utilizada como recurso na cultura audiovisual contemporânea, não configurando mais seu caráter subversivo (FIGUEIREDO, 2010, p. 85-87).

Gus Van Sant parece pretender uma ruptura por não recorrer à estética do videoclipe, valorizando os tempos mortos. Não se pode dizer que *Gerry* não tem sentido. Um sentido claro é que nem sempre há explicação para os acontecimentos. Enquanto *127 horas* se encerra depois que a luz se acende e a cortina se fecha, *Gerry* pode continuar rondando a mente pois o diretor fez questão de não narrar o que poderia parecer o essencial, deixando aos espectadores a incumbência de preencher as lacunas. Em suas palavras:



IX POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012**

Para mim muita coisa acontece em *Gerry*. Se você não gostar, pode te deixar louco. Não me deixa. Nós não estamos tentando competir com o cinema comum. Muitos filmes não querem que você tenha espaço para divagar, e refletir no que está pensando. Ou para que você se perca. O filme é sobre isso. É realmente como fazer uma caminhada no deserto. Eu sei que não seremos recebidos de braços abertos, mas D.W. Griffith também não foi quando trouxe o closeup.¹¹

REFERÊNCIAS

BLACKWELDER, Rob. Gus Van Sant returns to his off-the-wall indie roots with experimental, existential 'Gerry'. SPLICEDwire, 12/2/2003. Disponível em: <<http://splicedwire.com/03features/gvansant.html>>. Acesso em 24/6/2012.

CAVAGNA, Carlo. Elephant: Interview with Gus Van Sant and Diane Keaton. 11/2003. Disponível em: <<http://www.aboutfilm.com/features/elephant/feature.htm>>. Acesso em: 23/6/2012.

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

EBERT, Roger. Elephant. 7/11/2003. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031107/REVIEWS/311070301/1023>>. Acesso em: 24/6/2012.

_____. Gerry. 28/2/2003. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030228/REVIEWS/302280304/1023>>. Acesso em: 24/6/2012.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras, 2010, p. 84-124.

GONZALEZ, Ed. Gerrymandering: An Interview with Gus Van Sant. Slant Magazine, 15/6/2003. Disponível em: <<http://www.slantmagazine.com/film/feature/gerrymandering-an-interview-with-gus-van-sant/31>>. Acesso em 19/5/2012.

GUZMAN, Rafer. Survivor films: Which live, which die – and why? 27/1/2012. Disponível em: <<http://www.sacbee.com/2012/01/27/4215839/survivor-films-which-live-which.html>>. Acesso em 16/5/2012.

IMDb (Internet Movie Database). www.imdb.com

McCARTHY, Erin. Disponível em: <<http://www.popularmechanics.com/outdoors/survival/stories/127-hours-movie-danny-boyle-survival>>. Acesso em 20/6/2012

PEARY, Gerald. Gus van Sant – Interview. 3/2003. Disponível em: <<http://www.geraldpeary.com/interviews/stuv/van-sant.html>>. Acesso em 19/5/2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (Tomo 1). São Paulo: Papirus, 1994, p.1-131.

_____. *Tempo e narrativa* (Tomo 2). São Paulo: Papirus, 1995, p.15-54.

SUTTON, Damian e JONES, David Martin. *Deleuze Reframed: A guide for the arts student*. Londres: I.B.Tauris, 2008, p. 85-106.

TARKOVSKI, Andreaei Arsenevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 95-147.

¹¹ Fonte: <<http://www.geraldpeary.com/interviews/stuv/van-sant.html>>.



O Plano Sequência e suas consequências temporais¹

Tiago Rios²

Resumo

O estudo busca compreender as diversas camadas temporais que existem no uso do plano sequência para a narrativa fílmica. As teorias sobre o 'tempo impresso', elaboradas pelo diretor russo Andrei Tarkovsky, serão retomadas com a intenção de estabelecer um terreno mais firme para exemplos e explicações sobre o assunto.

Palavras-Chave: plano sequência; narrativa; tempo; Andrei Tarkovsky

O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana
- Andrei Tarkovsky -

Introdução

O presente trabalho visa compreender a construção e a relação dos planos dentro do filme, mais especificamente sobre a utilização do plano sequência como estratégia *narrativa* assim como suas inevitáveis implicações com relação ao tempo e o espaço dentro da diegese cinematográfica.

Mas o que exatamente se caracteriza a forma *narrativa*? É comum identificar e/ou mesmo entender a narrativa como as histórias que se costuma ver (narradas) nos filmes de ficção; porém, a narrativa permeia diversos campos e, portanto, também aparece de outras formas. Os documentários usualmente se utilizam de uma narrativa bem estruturada. Em *Primárias* (R. Drew), por exemplo, encontramos uma história bem costurada, onde podemos acompanhar sem dificuldade a campanha presidencial em Wisconsin entre o candidato republicano Humbert Humphrey e o democrata John F. Kennedy de 1960. Muitos filmes de animação - podemos pensar em qualquer um feito na Disney - também contam histórias. Até filmes experimentais e de *avant-garde* usam uma forma narrativa, embora a história ou a maneira que ela é contada possa ser diferente do que se costuma ver.

David Bordwell vai definir narrativa como "a chain of events linked by cause and effect and occurring in time and space."³ O tempo, assim, estaria intrínseco ao ato de narrar. Paul

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Imagem e Som do IX POSCOM - Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Angeluccia Habert. E-mail: tlrios.rios@gmail.com



Ricoeur em seu livro *Tempo e Narrativa* sustenta esta tese e acrescenta que a própria compreensão do ser humano sobre os acontecimentos que o rodeiam seriam elaborados por sua narrativa. Ele diz: “Narrar já é explicar. Narrar mais é compreender melhor”⁴. Assim, ao se narrar, descrevendo ações de personagens reais ou ficcionais, se estaria elaborando os fatos na tessitura da intriga de forma teleologicamente montada. Essa lógica de causa e efeito com uma ação sucessiva à outra, levando sempre a um final, são os princípios narrativos que encontra-se de forma corriqueira no cinema clássico, tendo Hollywood como a principal escola. Bordwell vai distinguir dois tipos de estruturas narrativas: a tradicional ou clássica hollywoodiana e a não tradicional. A narrativa tradicional se constituiu com o desenvolvimento da indústria cinematográfica norte-americana entre os anos de 1917 e 1960, com típicos padrões de organização narrativa, que existe até hoje na maioria dos filmes. Por outro lado, a narrativa não tradicional, oferece um tipo diferente de discurso cinematográfico. Porém essa distinção está longe de ser clara e, muitas vezes, ambas as estruturas narrativas se apresentam entrelaçadas.

De qualquer forma, pode-se identificar no trabalho do diretor russo Andrei Tarkovsky filmes bem distintos dos feitos pela escola hollywoodiana. Sua particular preocupação com relação ao tempo na construção narrativa do filme ajudará no presente trabalho. Assim, uma análise detida na teoria do “tempo impresso” do diretor será fundamental para o estudo da imagem cinematográfica e, sobretudo, na apreciação do uso do plano sequência como técnica e suas implicações na construção do tempo e do espaço fílmico.

A montagem de Eisenstein e a realidade para Bazin

Antes de chegar nas teorias de Andrei Tarkovsky sobre o tempo, é importante apresentar duas das principais teorias que tiveram grande influência até as primeiras décadas da segunda metade do século XX - elaboradas por Serguei Eisenstein e André Bazin. No primeiro, identificamos o principal teórico do movimento formativo russo e, no segundo, o mais importante contribuidor - junto com Kracauer - das teorias realistas do cinema.

³ BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *The Film Art: an Introduction*, ninth edition, New York: McGraw-Hill, 2010, p. 79.

⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3v. Campinas: Papirus, 1994, 1996, 1997. *apud* MENDES, Breno *Sob o signo da representância: a posição de Paul Ricoeur no debate entre história, narrativa e ficção*, Ouro Preto: EdUFOP, 2010 p. 4



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Os filmes ditos hollywoodianos, construíram, ao longo das décadas, uma linguagem própria e bem definida, como, por exemplo, uma rápida dinâmica narrativa baseada num diálogo direto e numa veloz montagem de sucessivas ações, visando captar de uma maneira contínua e intensa a atenção do público. O cerne desse cinema clássico está no cineasta americano que Sergei Eisenstein definiu como "um mágico do tempo e da montagem"⁵. D. W. Griffith (1875–1948) começou sua carreira de diretor em 1908; ao longo dos seus cinco primeiros anos de atividade, Griffith teve a possibilidade de dirigir centenas de curtas, assim, logo desenvolveu nesses primeiros filmes novas técnicas narrativas, como o uso criativo da montagem paralela e dos close-ups. Em 1919, Eisenstein teve seu primeiro contato com o filme *Intolerância* (1916) de Griffith, que influenciou enormemente tanto ele como o emergente movimento Soviético. Eisenstein exalta-o:

Basicamente, Griffith é o maior mestre da forma mais gráfica neste campo - um mestre da montagem paralela. Acima de tudo, Griffith é um grande mestre de montagens criadas por uma aceleração em linha reta e aumento do tempo (principalmente em direção a formas superiores de montagem paralela). A escola de Griffith é, antes de tudo, uma escola do tempo.⁶

Portanto, é na montagem que Eisenstein encontra seu objeto central para a construção de um cinema revolucionário, através da significação gerada a partir dos planos justapostos. Assim, a matéria-prima do cinema seria os elementos de um plano capazes de proporcionar reações distintas no público. Esses elementos formais (iluminação, linha, movimento, volume, etc.) quando combinadas (montagem) entrariam em conflito e gerariam um novo efeito. Será através da montagem que o diretor, após extrair seus próprios sentidos dessa matéria-prima, combinará os planos e criará um significado. Em outras palavras, no seu estilo de montagem, também conhecido como "montagem dialética", Eisenstein se convenceu de que o cinema possibilitaria uma manipulação do espaço e do tempo com o objetivo de criar novos significados. Enquanto Griffith pretendia guiar o(a) espectador(a) a seguir sempre em frente num transe em direção a uma conclusão que surgiria repentinamente diante de seus olhos, vinda do nada, Eisenstein "sempre insistiu na ajuda do espectador ao forjar o significado do filme."⁷ André Bazin surge, em meados da década de 40, como o principal teórico a desafiar efetivamente a tradição formativa. No lugar

⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*, Rio: Jorge Zahar, 2002, p. 180.

⁶ *Ibidem*, p. 205

⁷ ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*, Rio: Jorge Zahar, 1989, p. 71.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

do controle artístico sobre as imagens, a teoria defendida por Bazin se baseia no poder das imagens mecanicamente registradas. Bazin proclama que o cinema é uma arte dependente da realidade - por isso a valorização dos processos mecânicos de registro. Assim como a máquina fotográfica, o cinema registra, fotoquimicamente, a luz refletida sob um objeto. "O cinema é antes de tudo a arte do real porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupados"⁸. Mas diferente do dispositivo fotográfico o aparato cinematográfico pode, além de registrar o espaço, registrar o tempo.

A natureza objetiva da fotografia confere-lhe uma qualidade de credibilidade ausente de todos os outros tipos de retratação, (...) Somos obrigados a aceitar como real a existência do objeto reproduzido, na realidade representado, colocado diante de nós, quer dizer, no tempo e no espaço. (...) ⁹

A natureza do objeto captado pela câmera vai se tornar ontologicamente diferente do que se vinha pensando e trabalhado. Se, por um lado, Eisenstein via a realidade como algo que poderia ser *representado*, ou seja, uma realidade que poderia ser manipulada, transformada por uma forma de arte, por outro, Bazin entende que a realidade se *apresenta*, a arte seria então o fator mutável, transformável e nunca a realidade.

Bazin vê a montagem como uma técnica que interrompe a continuidade natural da realidade. Enquanto Eisenstein atribui à montagem a total capacidade artística do cinema, para o teórico francês a matéria-prima é a realidade (no caso, o desenho de luz deixado pela realidade na celulóide), explorando essa realidade empírica em vez de transformá-la. Em outras palavras, Bazin tinha por objetivo mostrar que o significado cinemático residia em um *continuum* da realidade observável, na ambiguidade natural que pertence a ela e, portanto, se opondo à abstração (isto é, simbolização e convenção) construtiva das teorias formativas. " Bazin via no realismo um tipo de estilo que reduzia o significado a um mínimo."¹⁰

Assim, Bazin vai chamar a atenção para a técnica do *profundidade de campo*, na qual permitia a ação do plano se sustentar por um longo período - *plano sequência*. Sua defesa pela técnica do plano sequência pode ser entendida, como visto, por sua capacidade de verossimilhança, que provém da ontologia do objeto captado, pelo processo fotográfico e dos

⁸ *Ibidem*, p. 142.

⁹ BAZIN, André *What Is Cinema?*, p.13 *apud* ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*, Rio: Jorge Zahar, 1989, p. 143.

¹⁰ ANDREW, Dudley, *op cit*, p.147-148



conceitos da objetividade temporal. A profundidade de campo seria o componente que permitiria uma penetração da realidade espacial e da introdução da ambiguidade na imagem - com uma ampla distancia focal em todo o plano, desde objetos próximos à lente até outros no fundo do quadro, permite ao diretor a possibilidade de construir as inter-relações dramáticas todas dentro de um mesmo enquadramento (*mise-en-scène*¹¹). O uso da estética realista (plano sequência, profundidade de campo, movimento de câmera), teorizada por Bazin, está presente nos filmes de Andrei Tarkovsky. Assim como os estetas realista, Tarkovsky acredita que o "...cinema nasceu como um meio de registrar justamente o *movimento* da realidade ..." ¹² e também que "...o elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação." ¹³ Contudo, Tarkovsky não se alinhará totalmente a esses teóricos que viam o trabalho do cineasta dentro de um papel subserviente à natureza mecânica da câmera. A noção de Tarkovsky sobre a imagem cinematográfica surge da combinação do registro mecânico da câmera com a visão própria, subjetiva que o cineasta irá moldar: "A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. (...) É uma espécie de equação, que indica a correlação existente entre a verdade e a consciência humana..." ¹⁴. Tarkovsky colapsa a objetividade da câmera com a subjetividade do cineasta.

Dimensão Temporal do Plano Sequência

Donato Toraro oferece um rico estudo da relação entre tempo e plano sequência em sua tese *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker*¹⁵. Toraro vai expor dois modos de tempo: o *tempo externo* - um tempo pragmático que se tornou indispensável e irrefutável no dia-a-dia da sociedade moderna - e o *tempo interno* - um tempo humano, pessoal que é condicionado por diversos fatores (físicos, emocionais, psicológicos, culturais).

Pode-se usar para tempo externo diferentes nomes como: tempo do relógio, tempo matemático, tempo cósmico, tempo objetivo ou, segundo Newton, "tempo absoluto". Esse modo

¹¹ Mise en scène é, grosso modo, tudo que se opera diante da câmera (a locação escolhida, a luz, os figurinos, o enquadramento, a movimentação dos atores e da câmera, etc.) durante o ato de filmar.

¹² TARKOVSKY, Andrei, *Esculpir o Tempo*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1990, p. 110.

¹³ *Ibidem*, p. 75.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

¹⁵ TORARO, Donato. *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker*. Ph.D. Dissertation, University of Warwick, 2002.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

temporal é uma convenção que nós usamos diariamente para mensurar e planejar, objetivamente, nossas ações e prospectos futuros, assim como, para quantificar o movimento do sol, a duração da rotação da terra e demais fenômenos que nos rodeiam.

Como tempo interno podemos também entender: o tempo vivido, o tempo experienciado, o tempo psicológico ou o tempo subjetivo. Nesse modo temporal o tempo é particular a cada indivíduo, ou seja, não há maneira de mensurar esse tempo que está, indissociavelmente, relacionado com fatores variáveis como idade, estado emocional, condição psicológica, cultura, etc. Portanto, de que forma esses modos temporais se relacionam com o filme e que consequências isso gera na percepção do espectador?

These time modes (internal & external) will join to provide a full reading of the temporal dimensions of the long take. External time will relate to shot duration and, consequently, the statistical analysis that will inform my definition of long take practice. While internal time will relate to the formal and textual elements that may govern the temporal whole of a long take, and which are, relative to external time, quantifiable.¹⁶

Até o momento vimos que o tempo externo se apresenta como o tempo real ou "factual" do desenrolar de um filme, ou seja, do tempo físico que se pode mensurar pelo relógio (como visto nas capas de DVDs). O tempo interno é, por sua vez, o tempo experimentado pelo espectador - a percepção do tempo em um plano sequência está inexoravelmente ligada ao movimento e progressão da história narrada. Assim, considerando o tempo psicológico de um filme onde um plano, dentro do contexto narrativo, é percebido (sentido) de forma mais rápida do que o seu tempo de projeção, temos, nesse caso, um plano sequência que provavelmente está engajado dentro de um dinamismo da história, das ações causais que a narrativa explora. Toraro conclui: "So the stronger and the more intense the "narrative pull, " the less likely that the shot will be perceived as a long take"¹⁷.

Tratando-se da narrativa na qual, como visto, só existe operando por um encadeamento de eventos em uma determinada duração de tempo, podemos ainda identificar um terceiro modo temporal, que seria: o tempo ditado pela narrativa fílmica, onde não necessariamente o tempo "factual" do filme é o mesmo do tempo narrativo do filme.

¹⁶ Ibidem., p. 25.

¹⁷ Ibidem, p. 47

A exemplo da relação não equivalente entre tempo projetado e tempo narrativo no plano sequência, podemos comentar o primeiro plano do filme *Ulysses' Gaze* (1995) do diretor grego Theo Angelopoulos. O plano começa com a vista em preto e branco de um oceano (**figura1.1**). A câmera recua lentamente até capturar um senhor - um dos irmãos Manakia¹⁸ - em pé próximo de uma antiga máquina de filmar. Uma voz em *off* começa: "Era o inverno de 1954..." A câmera continua recuando até encontramos a fonte da voz, um homem em pé atrás do antigo fotógrafo (**1.2**). Com os dois personagens em quadro o preto e branco começa a se tornar colorido e, como consequência dessa mudança (mudança temporal), o velho sofre uma parada cardíaca e morre caindo na cadeira (**1.3**). A câmera começa um movimento lateral para a direita mostrando um terceiro homem que se encontrava fora de quadro (**1.4**). A câmera volta agora no sentido oposto até o local da morte, onde já não encontramos mais vestígios do antigo fotógrafo (**1.5**). O plano sequência dura 2'51" e, contudo, avançamos temporalmente 41 anos, de 1954 até 1995.



(1.1)



(1.2)



(1.3)



(1.4)



(1.5)

Segundo Gregory Currie¹⁹, como aponta Toraro, esse plano descrito seria uma representação homomórfica do tempo (*homomorphic time*), ou seja, o tempo não se apresenta de forma contínua dentro da narrativa. Esse tipo de representação normalmente é usada na edição, que busca fragmentar o tempo e excluir o que considera desnecessário - fazendo elipses entre os

¹⁸ Os irmãos Manakia foram os pioneiros da fotografia e do cinema na região dos Balcãs, que se localiza no sudeste da Europa onde se encontra a Grécia.

¹⁹ Conceitos retirados por Toraro em: GREGORY, Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.



cortes para 'avançar' no tempo e no objetivo final de sua história. Toraro comenta a consequência do uso da representação homomórfica no plano sequência: "...when an homomorphic representation of time occurs in a long take, being rarer, can be used to unusual and striking dramatic effect."²⁰

Outra forma de representação do tempo é a automórfica (*automorphic time*). Esse tipo de representação é a mais usada nos planos sequências - talvez pela qualidade de observação da realidade que Bazin tanto ressaltou. O tempo não é fragmentado e descontínuo, nesse caso, cinco minutos de projeção equivaleriam aos mesmos cinco minutos da narrativa.

Se torna latente, após essa primeira avizinhação entre tempo e a narrativa fílmica, uma maior aproximação com as teorias de Tarkovsky, do verdadeiro trabalho do diretor, daquilo que ele veio definir como o trabalho de "esculpir o tempo".

O tempo em Tarkovsky

Tarkovsky vai mencionar o filme *Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, dos irmãos Lumière, como o marco de um novo princípio estético na arte: a habilidade de "registrar uma impressão do tempo"²¹. Assim, a imagem captada torna-se "... verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas."²² Para Tarkovsky o *ritmo* (passagem do tempo) em um filme se torna o fator dominante e crucial da imagem cinematográfica; deste modo, o ritmo não é obtido pela montagem ela já está, de alguma forma, estabelecida dentro de cada plano filmado. O tempo impresso em cada fotograma é que ditará o critério da montagem. Sua crítica aos princípios do "cinema de montagem" são várias, principalmente por ela não permitir que o filme se prolongue para fora da tela por se prender no deciframento de símbolos e alegorias, assim como por não permitir uma relação entre a experiência pessoal do espectador com o filme projetado. Para ilustrar essa diferença conceitual o próprio Tarkovsky vai recorrer à poesia tradicional japonesa, o haikai - usada também anos antes pelo diretor russo Eisenstein; como as transcritas abaixo:

²⁰ TORARO, Donato, *op. cit.*, p. 79.

²¹ TARKOVSKY, Andrei, *op. cit.*, p. 71.

²² *Ibidem*, p. 78.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

*A lua brilha fria;
Perto do velho mosteiro
Um lobo uiva.*

*Silêncio no campo.
Uma borboleta voava;
Depois adormeceu.*

Com relação a esses versos Tarkovsky comenta: "Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles."²³ Para ele o haicai era a observação da vida, em seu estado puro.

*Enquanto passa
A lua cheia mal toca
Os anzóis entre as ondas.*

*O orvalho caiu
Dois espinhos do abrunheiro
Pendem pequenas gotas.²⁴*

Nesse caso o poema apresenta um único lugar onde esses três elementos se encontram simultaneamente presentes. Enquanto nos haicais de Eisenstein - o lobo uiva ou a borboleta voava - pontuam uma ação localizada que logo acaba. Os haicais de Tarkovsky possuem uma experiência mais dinâmica, cada linha não produz uma imagem única, fechada em sentido; algumas descrevem movimentos e outras suscitam sons que transpassam pelo poema. A própria pontuação já é, de alguma forma, uma marcação do ritmo e de fechamento de cada sentença. Por fim, como visto, Tarkovsky vai definir o trabalho do autor cinematográfico como "escultor do tempo", ele explica:

Assim como um escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela - do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme,...²⁵

No filme *Stalker* (1979) do diretor, pode-se perceber seu trabalho de construção temporal e espacial - da maneira como o tempo interno interage, agrega e molda o tempo externo. O filme pode ser categorizado como uma ficção científica, apesar de se diferenciar em diferentes aspectos dos filmes mais tradicionais do gênero. O *Stalker* (Alexander Kaidanovsky) é um guia para pessoas que querem visitar a "Zona". Após um decreto do governo a região ("Zona"), onde se acredita ter havido contato com aliens, fica interdita. Em algum local da perigosa "Zona" existe um quarto escondido que pode realizar os desejos de quem o encontrar. A sequência que me interessa é a viagem feita pelos dois homens, o Escritor (Anatoly Solonitsyn) e o Cientista (Nikolai Grinko), com o guia *Stalker* até a região da "Zona". A cena dessa jornada ilegal - feita

²³ TARKOVSKY, Andrei, *op. cit.*, p.76

²⁴ Haicais retirado em BIRD, Robert, *Andrei Tarkovsky: elements of cinema*, Reaktion Books, 2008, p. 199-200

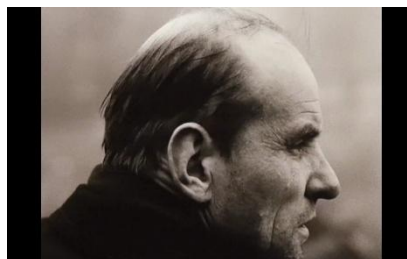
²⁵ TARKOVSKY, Andrei, *op. cit.*, p.72

por um carrinho pequeno sob os trilhos de uma linha ferroviária começa aos 34' de filme. A sequência possui 3'42", mas a sensação temporal, o tempo psicológico como é sentido pelo espectador (como também pode-se perceber, especulativamente, nos personagens que atuam na cena) é consideravelmente maior. A análise buscará compreender que elementos foram usados para causar essa sensação de "alongamento" do tempo. A sequência contém cinco planos com as respectivas durações de 39" (plano 1), 1'37" (plano 2), 08" (plano 3), 16" (plano 4) e 1'02 (plano 5).

A cena começa após um corte abrupto. De um plano geral, numa escala onde os corpos dos personagens são visto de longe compondo o quadro com um deteriorado cenário (2.1), para um plano sequência bem próximo do rosto do Escritor (2.2).



(2.1)



(2.2)

O corte também marca uma mudança no som; de um som distante do carrinho para o som presente e constante, em intervalos de tempo, das rodas metálicas do carrinho sobre os trilhos - tal qual um metrônomo. Esse corte abrupto que inaugura a sequência da jornada é, de antemão, uma forma de tornar nossa compreensão do tempo mais inteligível e, portanto, contribui para que nossa sensação em relação a duração da viagem se torne diferente. A câmera se encontra acoplada ao carrinho e acompanha -lado a lado - o movimento, na mesma velocidade, dos personagens. Não sentimos o movimento da câmera - o que se move em cena é o fundo da paisagem em relação aos personagens. A construção espacial não fica clara e nossa atenção é direcionada para as expressões faciais do personagem. O segundo plano da sequência não apresenta mudança de escala (2.3). E vemos agora o rosto do Cientista.

Uma pan (movimento lateral sobre o eixo da câmera) para a esquerda, ainda no mesmo plano, mostra Stalker ansioso na frente do carrinho (2.4). O som diegético das rodas sobre os trilhos continuam, mas nesse momento um som não-diegético é introduzido, um estranho som de descarga elétrica. A câmera reenquadra novamente o Cientista que encara a paisagem a sua frente. Em seguida a câmera sai dele e focaliza a vista (2.5).



(2.3)



(2.4)



(2.5)

O quadro da paisagem focalizada permanece por 13 segundos - vemos a paisagem nebulosa com resquícios de canos e outros objetos abandonados. O som diegético do carrinho entra em "equilíbrio" com o som não-diegético elétrico, numa simbiose que transforma o que antes era uma marcação métrica e constante do som em uma construção menos objetiva do som e, por conseguinte, de nossa sensação do passar do tempo (do passar das rodas numa velocidade permanente sobre os trilhos), perdemos um referencial temporal que antes era marcado pelo som. Os próximos dois planos (planos 3 e 4) mostram, com uma duração mais curta, novamente o Cientista e o Stalker. Mesmo sendo planos relativamente curtos, Tarkovsky parece ditar o ritmo pelo tempo que cada plano proporciona, sem que percebamos o tempo exato (externo) que o plano contém; com a perda de referenciais que antes tínhamos do tempo, a duração do plano se torna muito mais subjetivada pelo espectador. Assim como o espectador essa impressão de "alongamento" também é sentida pelos personagens. No último plano da sequência, vemos novamente o Escritor. Agora, ele se encontra em um estado sonolento, como que cansado pela longa jornada até a "Zona" (2.6).



(2.6)



(2.7)

Esse plano sequência final termina com o corte para uma paisagem colorida da vegetação da "Zona" (2.7). O som simbiótico é interrompido e o quadro vazio, silencioso e colorido que se estabelece proporciona um novo sentido temporal e espacial para aquele ambiente. Assim, pode-se perceber que a qualidade interna do tempo, através do uso do som, da cor e da duração dos planos,



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

moldaram o tempo externo. A consideração métrica do tempo (externo), sozinha, não dará conta de definir e qualificar o plano sequência, ou seja, dependerá sempre da "experiência temporal", de elementos como o movimento (câmera, quadro e personagens), o desenho de som (diálogo, música e efeitos sonoros), a duração do plano, a intensidade narrativa proposta, etc.

Conclusão

Por fim, pode-se dizer que o plano sequência - com sua complexidade e completude que a interpolação dos tempo internos e externos provocam - possibilita uma diferente apreensão temporal do espectador. Ele reenvia o olhar para além dos limites do campo, não se tornando um quadro estático a espera de outro plano. A montagem dita "invisível", que busca naturalizar nas pessoas que assistem o filme a ilusão de que os personagens se encontram juntos em determinado espaço cênico, é, segundo Bazin, o direcionamento do ponto de vista do diretor. O realismo, por sua vez, só será alcançado quando o espectador possuir o poder de escolha do que está vendo dentro do plano; com o plano sequência e a profundidade de campo, o espectador ficaria livre para direcionar seu olhar para a ação que lhe convier, pelo tempo que o plano possibilitar.

Desse modo, o cinema se torna um meio natural para captar um mundo que flui a nosso redor, que percorre os ambientes estando livre para o acaso.

Perseguindo esse pensamento, surgiu, recentemente, um cinema que incorpora, o que foi chamado, de uma *estética de fluxo*: "As imagens dos estetas do fluxo recolocam a questão da inscrição do corpo no espaço, de diferentes formas e sob diferentes condições."²⁶ A estética do fluxo propõe, assim, um cinema preocupado com a força do corpo dentro do espaço e a apreensão, por parte do espectador, muito mais sensorial e afetiva do que racional. A frente desse novo cinema temos o diretor chinês Hou Hsiau-Hsien que, tal como os demais estetas do fluxo, também se utiliza de longos planos na construção de seus filmes. Associado ao plano longo a câmera de Hou estabelece uma distância do personagem - planos mais abertos são constantes em seu filme e, mantendo a câmera afastada da ação, acaba por dar uma ênfase na família, no todo, no coletivo antes de pensar o indivíduo. Preocupado em colocar o indivíduo como que em 'fluxo' em um mundo de rápidas transformações o interesse pelo fora-de-campo é algo explorado pelo

²⁶ JR. OLIVEIRA, Luiz Carlos, *A Estética de Fluxo no Cinema Contemporâneo*, 2006, p.4



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

diretor; a câmera não se restringe aos limites do quadro, a cada momento ela é convidada a explorar, verificar, o que está ao redor do espaço.

A respeito da comparação entre cinema e pintura, Bazin fez a célebre formulação de que o quadro fílmico é *centrífugo*, leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas, pedindo, inelutavelmente, o fora-de-campo. O quadro pictórico, ao contrário, é “centrípedo”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição,...²⁷

Esse cinema, em grande parte dialoga com Tarkovsky, na medida que suas imagens não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento; "Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados"²⁸ O plano sequência pode ser usado de diversas maneiras para diferentes intenções narrativas e por diversos estilos cinematográficos. Mas se olharmos para trás, esperando encontrar alguma referência cinematográfica sobre o estilo do plano sequência e de sua natural relação com o tempo e o espaço, iremos encontrar o nome de Andrei Tarkovsky em sua busca incessante de esculpir o tempo.

Referências

ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*, Rio: Jorge Zahar, 1989

BACHER, Lutz. *The Mobile Mise-en-scène: A critical analysis of the theory and practice of long-take camera movement in the narrative film*. New York: Arno Press, 1978

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *The Film Art: an Introduction*, ninth edition, New York: McGraw-Hill, 2010

EISENTEIN, Sergei. *A Forma do filme*, Rio: Jorge Zahar, 2002

GIRALT, Gabriel, *Imagens of War in Andrei Tarkovsky's the Sacrifice: Four Levels of Meaning*, Vol. IX, No.1, 1999

JR. OLIVEIRA, Luiz Carlos, *A Estética de Fluxo no Cinema Contemporâneo*, Niterói (UFF), 2006
_____, *O cinema de fluxo e a mise en scène*, São Paulo, 2010

MENDES, Breno *Sob o signo da representância: a posição de Paul Ricoeur no debate entre história, narrativa e ficção*, Ouro Preto: EdUFOP, 2010

TARKOVSKY, Andrei, *Esculpir o Tempo*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1990

TORARO, Donato. *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker*. Ph.D. Dissertation, University of Warwick, 2002

²⁷ JR. OLIVEIRA, op. cit., p.83

²⁸ JR. OLIVEIRA, Luiz Carlos *O cinema de fluxo e a mise en scène*, São Paulo, 2010, p.92

Cultura de massa e contraculturas: o discurso contra-hegemônico no cinema¹

Yana Santos Kaufmann²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Octavio Paz disse: “Basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo.” E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo.

Luis Buñuel.

Todo coração é uma célula revolucionária.

Filme “Edukators”.

RESUMO: Este artigo busca relacionar as principais características da cultura de massa com alguns movimentos contraculturais encontrados no surrealismo da década de 30 e em discursos cinematográficos a partir de três filmes centrais: *Edukators*, *Global Metal* e *A Carne é Fraca*.

PALAVRAS-CHAVE: cultura de massa, cinema e contracultura.

OBJETIVOS: Tentar identificar no movimento surrealista do cinema, partindo de dois filmes de Luis Buñuel, e da análise de três filmes contemporâneos especificamente, algumas ligações com conceitos da contracultura e da subcultura ou de que forma esses filmes podem se comportar como movimentos e/ou discursos contra-hegemônicos.

¹ Trabalho apresentado no GT de estudos de Imagem e Som do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Andréa França Martins. Doutora em Comunicação e Cultura, ECO/UFRJ, Brasil, 2002. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

CONTEXTUALIZAÇÃO – CARACTERÍSTICAS DA CULTURA DE MASSA

O cenário da sociedade atual se caracteriza pela ausência de referências fixas para formação de identidade, fluidez espaço-temporal e um desinteresse pelo investimento prolongado. O papel desempenhado em outros tempos pelo Estado, pela religião e pela família, para situar o cidadão em seu território físico e na concepção de sua subjetividade foi abalado pelas rupturas de paradigmas que o mundo assistiu após a revolução industrial. Um novo sujeito se formou a partir destas mudanças: um sujeito que vive a crise da representação (MORIN, 2006).

No mundo contemporâneo, a cultura de massas, acentuada pela globalização, expõe as sociedades e suas culturas a uma homogeneização. Segundo o autor, esta cultura cria elementos padronizantes direcionados ao comportamento e ao consumo a fim de criar um “homem universal” (Ibidem). Ou seja, um homem que tenha atitudes preconcebidas e valores generalizados independente do país em que viva.

É nessa modernidade tardia ou período pós-moderno, que outras formas de guiar o ser humano pela sua jornada na sociedade passam a vigorar. Questões como a moral e a ética não estão mais dependentes em totalidade da tradição clássica. O controle social é estabelecido agora a partir da posição hegemônica ocupada pela mídia e seu desenvolvimento tecnológico sem precedentes. O regulamento da sociedade, segundo Edgar Morin depende de um jogo entre tendências dominantes e contratendências que vem contrapor as primeiras:

(...) nas sociedades modernas em evolução permanente, a norma é constituída por tendências dominantes (...) às quais se oporão não mais tendências “reacionárias” clássicas, porém contratendências ambíguas orientadas para o futuro e para o passado (MORIN, 2006, p. 128).

As tendências e as contratendências assinaladas por Morin são geridas pela mídia. É ela quem opera e cede espaço para o surgimento ou o desaparecimento de tendências a serem seguidas por toda a sociedade. Com o rompimento do modelo do cidadão clássico, a mídia em geral, a publicidade, o jornalismo, o cinema e o entretenimento partilham de discursos semelhantes para validar o consumo como uma nova forma de participação social. Consumir significa assumir “uma tomada de posição política e existencial “mínima”” (Ibidem, 2006).

O autor está atento para o fato de que a cultura de massa dita as tendências e as condutas a serem seguidas pela sociedade. Porém, Morin sabe que esta mesma cultura permite e também depende das contratendências. Para ele, essa contradição é a lógica que alimenta e movimenta a cultura massiva. A possível realização de movimentos contraculturais seria uma espécie de “eletrodo negativo” tornando possível o funcionamento positivo da cultura industrial. Essa possibilidade de realização aponta para o seguinte jogo opositivo: cultura e contracultura. Significa ser possível o surgimento de movimentos culturais, em alguns espaços midiáticos e sociais, que vem questionar a ordem hegemônica.

Morin sugere ainda, um segundo fenômeno que está “entre” a cultura e a contracultura: a subcultura. Se a contracultura se opõe à ordem vigente negando todos os seus valores, a subcultura “convive” com ela. Uma subcultura tem a intenção de seguir caminhos diferentes dos estipulados hegemonicamente, mas seus elementos são acoplados ao mercado. Se uma nova subcultura aparece na sociedade, rapidamente a indústria identifica suas características e passa a comercializá-las (MORIN, 2006).

Esses espaços que possibilitam o questionamento foram denominados por Jesús Martín-Barbero (2008) como “brechas culturais”. Na relação destes termos que vimos até agora como contracultura, contratendência, subcultura e brechas culturais vamos identificar no cinema alguns movimentos como o surrealismo, e alguns discursos que podem estar relacionados com essa intenção de se opor à ordem vigente e aos meios de comunicação massivos como um todo. Se para Barbero (Idem) é na mídia e na tecnologia que se concentram hoje a formação da subjetividade do sujeito, é a partir dela e, especificamente do audiovisual que seguiremos adiante em nossa análise.

O MOVIMENTO SURREALISTA

Para mostrar no cinema, alguns sinais daquilo que Morin e Barbero identificaram como contracultura, subcultura e brechas culturais, vamos retornar à década de 30 quando se deu o nascimento do surrealismo. O movimento surrealista tinha como principal objetivo chocar seus espectadores e a sociedade em geral a fim de questionar a essência da linguagem. Para isso utilizavam signos desconexos e imagens impactantes causando um incômodo em quem assistia aos filmes.

Os surrealistas acreditavam que se colocando contra as formas de narrativa consideradas “normais” primeiramente, poderiam se colocar contra toda a burguesia.

Para levar a cabo semelhante empreendimento, havia necessidade, contudo, de se entregar ao jogo de arquitetar combinatórias de signos cujas estruturas não respeitassem as normas de uma lógica havida pelos surrealistas como produto das diversas perversidades ideológicas perpetradas por aqueles que, em nome dos conceitos de ordem e de justiça da sociedade burguesa, protegiam a hipocrisia e manipulavam, sem escrúpulo, promessas de um mundo melhor (CAÑIZAI, 2008, p.144).

Este movimento surgiu antes do aparecimento das nomenclaturas à que estamos nos referindo. Mas esses filmes já sinalizavam o que muitos anos depois, os autores viriam mostrar em suas teorias. Por meio do cinema, diretores como Luis Buñuel, que foi o principal ativista do surrealismo, tinham a intenção de mostrar que era possível fazer filmes menos pasteurizados. À época algumas pessoas já haviam percebido que a mídia atuava com um objetivo padronizante e normatizador, e que mesmo assim poderiam encontrar espaço para dizer “não” às admoestação sociais conduzidas pelos veículos de comunicação.

Ainda na década de 30, a cultura de massa estava apenas começando a se manifestar e a se transformar. Mas já estava claro que os principais meios de comunicação estipulariam quem e de que forma poderia usá-los.

Tanto nas manifestações artísticas quanto nas sociais, as normas, impostas de contínuo pela força (...) não só determinam os usos dos vários suportes de comunicação, mas também as formas conservadoras que esses suportes sujeitos quase sempre ao arbítrio do poder dominante, devem assumir (CAÑIZAI, 2008, p.145).

No curta metragem *Um Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí, um dos filmes ícones do surrealismo, podemos destacar alguns exemplos da intenção contracultural do movimento. Esta obra anunciou claramente a vontade de alterar de forma radical os valores estéticos que vigoravam na sociedade. Em algumas cenas que

marcariam a história do cinema, como na que um homem corta o olho de uma mulher com uma lâmina sob a lua cheia, ou na que formigas saem da mão de outro personagem, o desconforto é inevitável. E este era o objetivo dos surrealistas: tornar a realidade estranha e não familiar.

Baseando-nos em outro filme de Luis Buñuel, *O Fantasma da Liberdade* (1974) apontaremos para outras marcas de oposição intencionais à cultura homogeneizante. O próprio título deve ser analisado com certa atenção: a contracultura teorizada por Morin diz respeito justamente à ideia/conceito de liberdade. Se é o sistema quem diz o que devemos e podemos fazer, a liberdade pode ser metaforizada como um fantasma que está sempre nos rondando, algo que não conseguimos alcançar plenamente. Mesmo nos sentindo livres para fazer escolhas, nossa trajetória estará condicionada por fatores hegemônicos tão sutis que se fazem imperceptíveis. E é sobre isso que o filme trata.

Em uma das cenas que proporcionam o ápice do enredo de Buñuel, um casal é recebido por outro em sua casa. Percebe-se que ambos são de classe alta. Eles se dirigem à sala de jantar, conversando normalmente até chegarem à mesa. Porém, no lugar das cadeiras o que vemos são vasos sanitários. Eles se sentam como se estivessem literalmente indo ao banheiro e ali desenvolvem um diálogo extenso sobre diversos assuntos padrões, como arte e política. Pouco depois, um dos personagens pede para se retirar e se dirige a um pequeno aposento. Ele entra, tranca a porta, senta e pega um prato de comida. Uma mulher bate na porta e ele responde: “está ocupado”. Ela se desculpa e vai embora.

Em outra cena do mesmo filme, uma mulher se hospeda em um hotel na beira de uma estrada e conhece alguns monges no hall. Ela comenta com eles que seu pai está muito doente. Mais tarde, já sozinha em seu quarto, ela recebe a visita dos mesmos monges, que chegam para rezar por seu pai. Após a oração, há um corte de plano que retoma para todos eles jogando pôquer no quarto, bebendo e fumando. Ao invés de apostar fichas, eles apostam terços e imagens de santos.

As cenas descritas acima traduzem essencialmente o que Buñuel objetivava ao realizar suas obras: subverter as regras de conduta social, desligando-se da oposição “certo x errado” que nos rege. No *Um cão andaluz*, seu primeiro filme, ele buscou fazer isso de forma mais experimental, compondo uma “estética do choque”, que trazia imagens impactantes para quem assistia. Já no *O Fantasma da liberdade*, filmado 45

anos depois, os personagens estão sempre diante de situações surreais que contrariam os padrões éticos, protagonizando assim, descaracterizações totais das práticas burguesas.

Luis Buñuel encontrou neste movimento de vanguarda a possibilidade de lutar pela inversão ou simplesmente pelo questionamento dos valores estabelecidos pelo sistema. Os surrealistas acreditavam que “limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência era restringir de maneira intolerável a liberdade” (CAÑIZAI, 2008, p.145). Buñuel entendia que o cinema podia ser usado como forma de crítica social, mas sabia que a maioria dos filmes não tinha essa intenção, e acabavam se rendendo à indústria massiva.

Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização. Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretos, por isolá-lo, graças ao silêncio, à escuridão, do que se poderia chamar seu habitat psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. (...) Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro (...) mostram incessantemente as mesmas histórias que o século dezenove farteu-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea (BUÑUEL, 2008, p. 334).

No surrealismo encontramos uma tendência conceitual que pode ser costurada as com características da teoria da contracultura e da contra hegemonia. A partir dos três filmes que iremos analisar agora, podemos identificar outras aproximações às proposições teóricas de Morin e Barbero.

EDUKATORS, GLOBAL METAL E A CARNE É FRACA: REPRESENTAÇÕES DA CONTRACULTURA.

No filme *Edukators* (2004) de Hans Weingartner, o personagem principal *Jan* e seu amigo *Peter*, interpretados respectivamente por Daniel Brühl e Stipe Erceg, são dois

jovens inconformados com a realidade e possuidores de um desejo para lutar por mudanças sociais. Os personagens se consideram os “educadores” e tentam de algumas formas chocar a ordem vigente. O perfil de *Jan* e *Peter* pode ser considerado anti-capitalista e isso fica claro na cena em que eles vão panfletar contra o consumo dentro de uma loja de tênis com marcas multinacionais. Ambos abordam os clientes dizendo que quem fabricou aqueles calçados foram crianças exploradas, e são retirados da loja por policiais.

Mas o sintoma da contracultura se torna evidente na principal atividade dos personagens: invadir casas de milionários que estão viajando para trocar os móveis de lugar e deixar um recado dizendo que “seus dias de fartura estão contados”. Não existe nenhum tipo de violência, e eles não roubam nenhum objeto da casa. A intenção dos dois é clara: impressionar a burguesia de sua cidade. Em determinado momento da história, *Jan* fala para *Jule*, namorada de *Peter*, interpretada pela atriz Julia Jentsch, que eles fazem isso para os “burgueses” se sentirem inseguros e sozinhos mesmo com toda a segurança que seu dinheiro pode garantir.

Há vários diálogos no filme que tratam da questão da desigualdade social e da consciência contra o consumo desenfreado que podem fazer referência a um desejo contracultural dos personagens:

Em uma cena em que *Jule* está conversando com *Jan* ela fala para ele que está devendo 94.500 euros. Impressionado com o valor, ele pergunta para ela qual o motivo da dívida. *Jule* conta que há um ano voltava para casa dirigindo seu *Gol* velho e bateu na traseira de um *Mercedes*. Desde então, ela trabalha para pagar o estrago ao executivo que dirigia seu carro de luxo. *Jan* responde revoltado: “*Você se mata de trabalhar para um idiota magnata dirigir um Mercedes?*”.

Em outra cena, também de diálogo entre *Jan* e *Jule*, eles falam sobre revolução. Ele diz a ela que o que antes era subversivo, agora é vendido em lojas e usa o exemplo das camisetas que estampam o rosto de Che Guevara. Esse diálogo pode referenciar uma das principais características assinaladas por Morin na descrição da subcultura: a apropriação que o sistema capitalista faz de valores que já foram “revolucionários”, tornando-os lucrativos.

Edukators é um filme de ficção, mas conseguimos identificar nas atitudes dos três personagens centrais, fatores que podem ser relacionadas com o movimento contracultural. Vamos analisar agora dois documentários que se posicionam e tratam de assuntos completamente diferentes, mas que igualmente expõe o questionamento da

realidade social vigente. No primeiro deles, *Global Metal* (2008) de Sam Dunn e Scot McFadyen a questão da relação de fãs de heavy metal com sua cultura local é o fator a ser explorado. Sam percorre diferentes países para comparar como se dá o acesso aos CDs, shows e a postura dos fãs do gênero musical.

No Rio de Janeiro ele chama atenção para a “hegemonia” exercida pelo samba, e ritmos mais “brasileiros”, mas mostra como o metal está vivo de diversas maneiras e tem seguidores. Em países como a Índia e o Irã onde a religião e a política atuam de forma mais direta na sociedade mesclando violência e fanatismo, o filme aponta para os meios que os “metaleiros” encontram para consumirem a música e formarem suas bandas.

Alguns rapazes que concedem entrevista ao diretor contam que já foram abordados pela polícia diversas vezes por estarem usando camisas de bandas de metal, ou por manterem o cabelo comprido. Um dos depoentes, morador de Jerusalém/Israel, expõe a situação das guerras entre as religiões e fala sobre o destino de todos os jovens que completam 19 anos: servir ao exército. Desenvolvendo seu pensamento, ele se mostra inconformado com esse cenário e completa: “*Não farei parte disso. Quero fazer outra coisa. Tocar numa banda*”.

O documentário expõe assim os sinais da **subcultura**: o metal é um gênero musical “alternativo” em relação a outros, mas é vendido e consumido mundialmente; E da **contracultura**, pois mesmo sem se dar conta, pequenos grupos se colocam contra a “verdade normatizada” através da música. (No caso do Irã, por exemplo, onde se vive um regime militar extremo que proíbe que as pessoas “sejam “metaleiras””).

No segundo documentário, *A Carne é Fraca* (2005) produzido pelo Instituto Nina Rosa, podemos identificar de forma mais evidente como o cinema pode ser um instrumento que revela e aponta para outras formas de viver. Por meio de depoimentos de jornalistas, professores universitários, presidentes e coordenadores de instituições ambientais, o documentário trata a questão da produção industrial e do consumo de carne. Nesse sentido, identificamos o vegetarianismo como um movimento contracultural.

Os depoentes chamam atenção para os impactos ambientais causados pela agropecuária. Em vários momentos do filme, eles afirmam que estas informações são a todo tempo ignoradas pela grande mídia em favor dos lucros obtidos pela importação e

pela venda em geral de carnes. Percebe-se que o objetivo do documentário é mostrar através de dados e imagens que o consumo da carne, principalmente a bovina, está relacionado com interesses econômicos e é o principal causador da fome e da devastação no Brasil e no mundo. E que principalmente, o discurso e a postura que a mídia hegemônica assume em relação a essa questão é o que continua influenciando a sociedade a consumir esses alimentos.

Marly Winckler, presidente da Sociedade Vegetariana Brasileira (SVB) e coordenadora da União Vegetariana Internacional (AL-IVU), por exemplo, aborda em determinado momento do filme a postura assumida pela publicidade em relação aos rótulos de alimentos provindos da agropecuária. Neste momento, aparecem diversas embalagens destes produtos e a entrevistada chama atenção para “felicidade” que os mesmos tentam transparecer e agregar para influenciar na venda. Todos os animais usados como logomarca destes laticínios estão sorrindo e as cores usadas são vibrantes e amorosas. Segundo Marly, essa atitude abafa todo o sofrimento à que os animais estão expostos durante sua criação em matadouros, e distancia o consumidor das consequências reais desta atividade.

CONCLUSÃO

Este artigo tentou mostrar a relação direta e indireta do cinema com algumas questões contraculturais. Trabalhamos com os conceitos de “sub/contracultura” e de “brechas culturais” respectivamente de Edgar Morin e Jesús Martín-Barbero e tivemos como objeto empírico a escola surrealista e os filmes *Edukators*, *Global Metal* e *A Carne é Fraca*. No caso da peça ficcional *Edukators*, os elementos da contracultura são encontrados nas atitudes dos personagens. Nos documentários *Global Metal* e *A Carne é Fraca* identificamos duas situações diferentes: no primeiro, a subcultura está presente no gênero heavy metal, quando seguido por diferentes grupos inseridos em diferentes contextos culturais; e a contracultura que está presente na “desobediência” de pessoas que fazem parte de países muito rígidos, como no caso do Irã, e encontram formas de estar em contato e de pertencer ao grupo único de “metaleiros”. Logo, o filme é uma ferramenta de demonstração do metal como um agente sub e contracultural, dependendo do local em que é incorporado. No segundo, o próprio filme é um discurso contracultural. O vegetarianismo teoricamente pode ser considerado um movimento que vai contra a cultura hegemônica. Além disso, fica clara a intenção do documentário de

apresentar dados e questões para convencer o espectador de que comer carne é prejudicial não só a saúde como ao meio ambiente.

Podemos até citar outros exemplos do que este artigo buscou relacionar. Filmes como *Cortina de Fumaça* (2010) de Rodrigo Mac Niven também se enquadram na tentativa do cinema de transmitir uma mensagem normalmente oculta pela grande mídia, para a sociedade. O subtítulo do filme é “*Você precisa ouvir o que eles têm a dizer*”. Este documentário trata da questão do tráfico e do consumo de drogas, principalmente da maconha. No discurso dos depoentes também há este alerta sobre dados e questões que mudariam completamente o cenário social armado pela criminalidade se estivessem disponíveis e acessíveis a todos. É a mesma postura assumida pelo *A Carne é Fraca*.

Trabalhamos com o movimento surrealista e com estes três filmes principais para mostrar como **o cinema pode ser uma simples ferramenta para capturar e transmitir mensagens contraculturais**: no caso de filmes de ficção sem o objetivo direto de convencer os espectadores a participar de algum movimento contra a cultura vigente, mas que podem conter em seu enredo personagens ou cenas que retratem a contracultura de alguma forma; ou mesmo como **o cinema é em alguns momentos o próprio movimento que se coloca contra a cultura**: no caso do surrealismo, criado por seus idealizadores para se opor a padronização de filmes comerciais; ou em documentários que tem como objetivo alertar e convidar o espectador a fazer parte daquele movimento.

BIBLIOGRAFIA

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. São Paulo: Ed. Graal, 2008.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

CAÑIZAI, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Ed. Papirus, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A mudança na percepção da juventude**: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, Silvia H. S; FREIRE FILHO, João. Culturas juvenis no século XXI. São Paulo: EDUC, 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. Vol. 2: Necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FILMOGRAFIA

A Carne é Fraca (Brasil, 2005). Diretor: Instituto Ana Rosa.

Cortina de Fumaça (Brasil, 2010). Diretor: Rodrigo Mac Niven.

Edukators (Áustria, 2004). Título original: Die fetten Jahre sind vorbei. Diretor: Hans Weingartner.

Global Metal (Canadá, 2008). Diretores: Sam Dunn e Scot McFadyen.

O Fantasma da Liberdade (França / Itália, 1974). Título original: Le Fantôme De La Liberté. Diretor: Luis Buñuel.

Um Cão Andaluz (França, 1929). Título original: Un Chien andalou. Diretores: Luis Buñuel e Salvador Dalí.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

360 e perspectivas de um mundo pequeno¹

João Alcantara de Freitas²

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – FGV

RESUMO

O notável avanço tecnológico dos meios de transporte e comunicação das últimas décadas contribuiu significativamente para o aumento do fluxo de pessoas, objetos, informações pelo planeta. Esse cenário fluído dá a impressão de que as distâncias que separam os indivíduos são cada vez menos relevantes. O paradigma das mobilidades, postulado por John Urry, também ajuda a compreender esse novo cenário. A partir de uma breve análise do filme *360*, o presente artigo pretende explorar, através de um ponto de vista sociológico, o problema do chamado mundo pequeno.

PALAVRAS-CHAVE: *360*; Mobilidades; Globalização.

INTRODUÇÃO

Em 1967, o psicólogo social Stanley Milgram publicou um artigo intitulado *The Small-World Problem*, no qual investiga teórica e empiricamente a possibilidade de todas as pessoas do mundo estarem conectadas. Conectadas no sentido que o indivíduo A não conhece o indivíduo C, mas ambos conhecem o indivíduo B. Dessa maneira a questão central que se desenha no artigo é a seguinte: dadas quaisquer duas pessoas no mundo, A e C, quantos conhecidos - pessoas que se tratam pelo primeiro nome (MILGRAM, 1967) - intermediários são necessários para que eles estejam conectados.

¹ Apresentado no GT Estudos de Imagem e Som no IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RIO

² Mestrando em História, Política e Bens Culturais pelo CPDOC/FGV. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Bianca Freire-Medeiros. Graduado em Turismo pela Universidade Federal Fluminense. Membro do Grupo de Pesquisa Turismo e Cultura (T-Cult). E-mail: joaofreitas@id.uff.br.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

Antes de esmiuçar essa questão, Milgram faz questão de apresentar duas visões filosóficas gerais acerca do *Small-World Problem*. A primeira delas sustenta a proposição de que duas pessoas no mundo, independentemente de quanto estejam distantes física e socialmente, podem estar ligadas por meio de conhecidos intermediários. Essa visão supõe um infinito arranjo intersectivo de pessoas conhecidas, perpassando diversos grupos e estruturas sociais. A segunda visão é a de que nem todos os grupos podem ser interligados, ou seja, dadas duas pessoas no mundo, elas nunca estarão interligadas, pois entre os círculos sociais dos quais elas fazem parte não há nenhuma interseção. Determinada informação circulará dentro desse grupo, mas ela nunca saltará para outro grupo. Essa visão se baseia em círculos sociais concêntricos, cada um com sua própria órbita.

Inscritas na época em que o artigo foi publicado, ambas as visões são inteiramente plausíveis. No entanto, por conta, principalmente, dos avanços tecnológicos dos meios de comunicação, a segunda visão se torna bastante inadequada nos dias atuais. Em 1969, Milgram elabora um estudo experimental do problema do mundo pequeno juntamente com Jeffrey Travers, com o intuito de desenvolver uma abordagem empírica melhor formulada. Neste trabalho, os autores esclarecem: “A expressão “pequeno mundo” sugere que as redes sociais são, em certo sentido, bem tecidas, cheio de fios inesperados que ligam indivíduos aparentemente distantes no espaço físico ou social.”(TRAVERS; MILGRAM, 1969, p. 426. Tradução minha)

Se na década de 1960 a sensação de “mundo pequeno” já estava presente; a partir de 1990, com a difusão da internet de banda larga, cotidiano uso do celular e notável aumento do fluxo de pessoas pelo planeta, o “mundo pequeno” tornou-se flagrante. Estas e outras transformações possibilitaram que a vida contemporânea tenha se tornado mais móvel. Transporte, comunicação, informação, redes; para John Urry (2007) são elementos vitais da vida contemporânea, possibilitando que a sociedade se organize e esteja sempre em movimento. A partir desses elementos, Urry desenvolve o paradigma das mobilidades, que, de certa maneira, é também uma tentativa de compreender esse mundo pequeno.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

O filme *360*, dirigido por Fernando Meirelles, mostra de maneira bastante interessante dilemas desse tal mundo pequeno. O filme é construído a partir de pequenas histórias difusas, mas que, com o decorrer do filme, se encaixam. A narrativa quase episódica lembra, de certa maneira, os bem-sucedidos *21 grams*, *Crash* e *Babel*, também construídos a partir do entrelaçamento de estórias aparentemente desconexas. O objetivo do presente artigo é articular o filme *360* com a discussão acerca do flagrante mundo pequeno.

LA RONDE

O filme é uma adaptação livre da peça *La Ronde*, escrita em 1897 pelo dramaturgo austríaco Arthur Schnitzler. O texto foi impresso pela primeira vez em 1900, apenas para os amigos do autor. Por conta de seu conteúdo ofensivo e indecente, a primeira montagem para o teatro só foi concretizada vinte anos depois. Supõe-se que o título *La Ronde* faça referência à dúbia³ canção de roda inglesa chamada *Ring a Ring o' Roses*, que ao final de cada estrofe repete o verso *We all fall down* (Nós todos caímos). Schnitzler aproveita essa imagem para fazer referência a um polêmico assunto tratado na peça: a transmissão da sífilis atravessando várias camadas sociais.

La Ronde é a obra de maior prestígio de Schnitzler, montada inúmeras vezes no teatro. Em 1998, houve uma adaptação livre do diretor Sir David Hare para a Broadway, intitulada *The Blue Room*, com a atriz Nicole Kidman. Além de várias adaptações para o cinema⁴, há uma adaptação para a TV⁵, uma minissérie⁶ e também uma adaptação erótica⁷.

³ Segundo Persson (2010, p. 115), a canção - bem antes de Schnitzler associar à transmissão de Sífilis - fazia referência à Peste Bubônica. As rosas mencionadas na letra da canção fazem referência às manchas vermelhas que apareciam na pele dos infectados. "ah-tishoo, ah-tishoo!" representa os sintomas da gripe e "We all fall down" reflete a morte rápida que acompanha a forma pneumônica da praga. Segundo a autora, a canção talvez aludisse ao fato de que a Peste fez tudo ruir (fall down), as estruturas políticas econômicas e sociais de alguns países.

⁴ *La Ronde* (1950), dir. Max Ophüls; *La Ronde* (1964), dir. Roger Vadim; *Reigen* (1973), dir. Otto Schenk; *New York Nights* (1983), dir. Simon Nuchtem; *Choose Me* (1984), dir. Alan Rudolph; *La ronde de l'amour* (1985), dir. Gérard Kikoïne; *Chain of Desire* (1992), dir. Temistocles Lopez; *Love in the Time of Money* (2002), dir. Peter Mattei; *Nine Lives* (2004), dir. Dean Howell; *Sexual Life* (2005), dir. Ken Kwapis; *30 Beats* (2012), dir. Alexis Lloyd.

⁵ *La Ronde* (1982), dir. Kenneth Ives.

⁶ *Karrusel* (1998), dir. Claus Bjerre.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

Por mais que as adaptações da obra de Schnitzler sejam livres e deveras distintas, ao que me parece, todas elas partilham da mesma estrutura narrativa (A conhece B, que conhece C, que conhece D, que conhece E e, eventualmente, retorna para A). A tradução do termo *La Ronde*, a ronda, acaba sugerindo alguma coisa circular, justificando a narrativa cíclica. Talvez seja também esse o mote para o nome do filme de Meirelles ser 360.

360

A primeira adaptação de *La Ronde* para o cinema é do diretor alemão Max Ophüls, de 1950, e talvez a mais elogiada pelos críticos. Um dos motivos do prestígio dessa adaptação é o plano-sequência de aproximadamente cinco minutos tomado pelo belo monólogo de Anton Walbrook. Se todas as livres adaptações usam a mesma estrutura narrativa, o que torna 360 diferente dos outros, sendo escolhido para essa análise em detrimento, por exemplo, de *La Ronde* de Max Ophüls ou de qualquer outra adaptação?

O motivo da escolha é razoavelmente simples. Enquanto as outras adaptações têm seus encontros ambientados em um espaço limitado – um distrito, uma cidade –, “360” transcende as fronteiras: as histórias das personagens de diferentes nacionalidades se entrecruzam, mesmo que geograficamente distantes. Outro detalhe é que a adaptação de Meirelles não tem um título com palavras, é um título com números; referência clara aos 360° do círculo, sendo intuitivamente interpretado como algo cíclico⁸. O filme transmite de maneira bastante interessante a natureza fragmentada e interligada da vida contemporânea.

A “sociedade” é cada vez mais vista e tratada como uma “rede” em vez de uma estrutura (para não falar em uma “totalidade sólida”): ela é percebida e encarada como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito de permutações possíveis. (BAUMAN, 2007, p.9)

7 Hot Circuit (1971), dir. Richard Lerner.

8 Em praticamente todos os países que o filme foi lançado o título foi mantido, com exceção da Lituânia, onde o filme foi lançado em 21 de setembro de 2012 com o título: 360 laipsnių: meilės ir nuodėmių ratas, que em português seria 360 graus: um círculo de amor e pecado.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

O filme começa em Vienna com a Mirka (Lucia Siposová, tcheca) posando nua para Rocco (Johannes Krisch, austríaco) agenciador de um catálogo de prostitutas. Posteriormente, Rocco telefona para Mirka para avisar que marcou um encontro para ela. Mirka deveria encontrar no bar de um determinado hotel o empresário Michael Daly (Jude Law, inglês). Enquanto Michael Daly caminha em direção à Mirka, ele é interpelado por um empresário (Moritz Bleibtreu, alemão) com quem está fazendo negócios. Depois de uma conversa rápida sobre trabalho, o empresário identifica Mirka como prostituta e o casado Michael, por culpa, por constrangimento, não fala que ela está ali para encontrá-lo. Em seguida, a trama vai para Paris, onde o dentista muçulmano (Jamel Debbouze, francês) segue - quem descobrimos depois ser - sua secretária Valentina (Dinara Drukarova, russa), por quem está apaixonado. Valentina é casada com Sergei (Vladimir Vdovichenkov, russo), a quem ela caracteriza como um mafioso muito violento.

A trama tem sequência em Londres, onde Rose (Rachel Weisz, inglesa) é fotografada por Laura (Maria Flor, brasileira) enquanto segue para um encontro sexual com o fotógrafo Rui (Juliano Cazarré, brasileiro). Laura é namorada de Rui e, quando este chega a casa, vê uma mensagem que Laura deixou gravada no computador, dizendo que descobriu a traição e está partindo para o Brasil. A seguir, Michael Daly chega a sua casa e descobrimos que ele é casado com Rose. A trama tem sequência no Colorado, onde Tyler (Ben Foster, americano) está prestes a deixar a Unidade de crimes sexuais, onde cumpriu pena por algum crime que cometeu. Depois disso, estamos em um avião, onde Laura, depois de chorar copiosamente no banheiro, começa a conversar com John (Anthony Hopkins, galês). Durante a escala em Denver, todas as partidas de voo estão canceladas devido ao mal tempo. No mesmo aeroporto se encontra Tyler. Laura acaba sentando acidentalmente na mesa que estava ocupada por Tyler. Aparentemente por conta da recente desilusão amorosa, Laura flerta com Tyler, sem saber do perigo que corre. A partir desse emaranhado de histórias, o filme se desenvolve.

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

É um roteiro complexo, difícil de ser resumido, considerando que todas essas pequenas histórias são fundamentais para a trama e se conectam direta ou indiretamente. Vale frisar que o filme não só conta uma estória globalizada, mas é um filme globalizado. Ao lado do nome dos atores está a nacionalidade de cada um e são nove nacionalidades diferentes, além disso o filme teve unidades de produção em quatro países diferentes (Reino Unido, Áustria, França e Estados Unidos). Vale mencionar também a variada trilha sonora, assinada pela Ciça Meirelles, esposa do diretor do filme, que conta com canções interpretadas por Paulinho da Viola, Lhasa de Sela, Nine Inch Nails, Tin Hat Trio com o Tom Waits e ainda uma música composta e interpretada pelo próprio Anthony Hopkins.

A distância que separa as personagens não é sentida na trama, o uso de telefones, mensagens de vídeo, carros e aviões acabam, de certa maneira, diluindo a distância entre os personagens. Essa questão fica muito clara no *frame* abaixo.



Figura 1 – Frame do filme “360”, Rocco avisa à Mirka que marcou um encontro para ela.

Esse quadro é de uma cena do início do filme, quando Rocco avisa à Mirka que agendou um encontro para ela. O quadro se divide naturalmente em três colunas. Na primeira coluna está Rocco, que está em Vienna; na segunda coluna está Mirka, que está em sua casa, em Bratislava; e na terceira coluna está um senhor que não participa da trama, mas que está na casa de Mirka e, provavelmente, é seu pai. O recurso de colocar no mesmo



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

quadro duas pessoas se falando através do telefone é bastante utilizado no cinema, mas em *360* esse recurso parece aproximar ainda mais os personagens.

Elliot e Urry (2010) cunharam o termo *miniaturized mobilities*, se referindo aos celulares, laptops, iPods, todas essas tecnologias portáteis que possibilitam a vida móvel. Segundo os autores, as *miniaturized mobilities* possibilitam o depósito, o armazenamento e a reaquisição de afeto. Por exemplo, uma mulher que tem uma vida móvel, que está constantemente em viagens à trabalho, ela pode guardar as fotos de seus filhos no seu *smartphone* e olhar no intuito de paliar a saudade; ou também, a partir do mesmo aparelho, ouvir uma música que a faça lembrar de algum momento em que estava com seus filhos.

Em “360”, há outro exemplo em relação ao depósito e reaquisição de afeto. Logo depois de Michael ter desistido de se encontrar com Mirka, por ter sido visto pelos empresários com quem estava negociando, ele aparece sozinho em um restaurante, falando ao celular, deixando uma emotiva mensagem. A caixa postal possibilitou que Michael deixasse uma mensagem para sua esposa, que no momento não pode atender o telefone.

Tal como na trama original de Schnitzler, em *360* o sexo é questão central na trama, conectando os personagens, contribuindo para que o ciclo se feche e se renove. Há uma reflexão de Bauman acerca do sexo que é bastante consonante com essa questão:

O sexo, como sabemos, é a solução evolucionária da natureza para a questão da continuidade, da durabilidade das formas de vida, coloca a mortalidade de cada organismo vivo individual contra a imortalidade da espécie. (...) O sexo está no coração dessa alquimia. É o substrato material dessa produção cultural da imortalidade e o padrão ou metáfora suprema do esforço para transcender a mortalidade individual e estender a existência humana além do período de vida dos humanos individuais (BAUMAN, 2009, p. 285)

No intuito de reiterar o caráter cíclico da trama, o filme termina mostrando uma moça chegando até um prédio e se despindo para tirar fotos para um catálogo, tal como a Mirka, no início do filme.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

SEIS GRAUS DE SEPARAÇÃO

No início desse artigo, mencionamos os experimentos que Milgram desenvolveu no intuito de comprovar que há ligação entre quaisquer duas pessoas do planeta. Para sustentar a tese do mundo pequeno, Milgram (1967) propôs um experimento que consistia em designar a indivíduos de uma determinada região enviar um envelope para uma determinada pessoa desconhecida. Esse primeiro indivíduo tem disponível algumas informações sobre esse destinatário e encaminha esse envelope para alguém que ele considere estar mais “perto” do destinatário. Nesse sentido, perto não diz respeito, necessariamente, a distância física, mas talvez a algum atributo que ajude essa aproximação. Por exemplo, se a primeira pessoa tem a informação de que o destinatário é aficionado por carros antigos, talvez seja uma escolha sagaz enviar esse envelope a um mecânico. Foram realizados dois experimentos, o primeiro teve início na cidade de Wichita, no Kansas e o segundo em Omaha, em Nebraska.

Um dos grandes empecilhos, segundo Milgram, era que a montagem dessas cadeias (*chains*) dependia do arbítrio de cada um e, algumas vezes o envelope parava na mão de alguém que não queria dar prosseguimento ao experimento. Tanto que, das 160 cadeias iniciadas em Nebraska, apenas 44 chegaram ao destino, em Boston.

Milgram faz uma interessante análise sobre as informações do experimento no Kansas: dos 145 participantes, 56 mulheres enviaram o envelope para outras mulheres, 58 homens enviaram o envelope para outros homens, apenas 18 mulheres enviaram para homens e 13 homens enviaram para mulheres. Mesmo não sendo fácil de determinar, o autor sugere que certos tipos de comunicação ainda são regulados pelo gênero. Reitero que esse estudo é da década de 1960 e demonstro esses números não por supor que essa realidade tenha se perpetuado, mas sugerindo que mudanças substanciais podem ter ocorrido.

Das correntes concluídas, o número de intermediários variou entre 2 e 10 pessoas, tendo como média o número 5. Passados quase quarenta anos, o físico e sociólogo Duncan Watts revisita esse experimento agregando um elemento que torna a ligação entre as pessoas ainda mais evidente: a internet. Watts e Steven Strogatz (1998) publicaram um *paper*



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

que explora o fenômeno do mundo pequeno através de uma abordagem matemática. Em 2003, Watts retoma a questão lançando um livro que explora a chamada ciência de redes, o autor destrincha toda a matemática que há por trás dessa teoria e traz também uma abordagem fortemente sociológica para o problema.

Cabe mencionar também a premiada peça de John Guare, *Six Degrees of Separation* tendo sido adaptada também para o cinema com o mesmo título. Ambos foram responsáveis por difundir a ideia de que entre quaisquer duas pessoas do planeta há no máximo seis pessoas.

Outro exemplo curioso acerca dessa sociedade de rede é o site chamado *The Oracle of Bacon*. Esse site funciona a partir do completo *Internet Movie Database* (IMDB), que tem listado aproximadamente 1,5 milhão de atores e atrizes, 1,2 milhão filmes e séries de TV. Com base nesses dados, o Oráculo constrói um grande mapa, interligando essas informações. Eles fazem, de certa maneira, uma releitura da tese de que há ligação entre qualquer duas pessoas no planeta. Se para Milgram conhecer significava tratar a outra pessoa pelo primeiro nome, a ligação que se estabelece nesse oráculo é os atores estarem no mesmo filme. Fiz uma simulação no site, buscando a ligação entre o ator americano Robert De Niro e a atriz brasileira Camila Pitanga:





IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

O nome do site é uma referência ao ator Kevin Bacon, mesmo que ele não seja o que tem mais ligações. No mesmo site há um ranking dos centros do universo de Hollywood, onde são calculados os atores que se ligam a outros com média menor de ligações. Atualmente, quem lidera a lista é o ator Dennis Hopper, enquanto Kevin Bacon se encontra na 444ª posição. Além disso, o site conta com um hall da fama dos usuários que encontraram links de número 7, 8, 9, 10 e 11. Percebe-se que na maioria das vezes, o link não é feito pelos grandes atores e sim pelos coadjuvantes.

O *The Oracle of Bacon* proporciona uma experiência impressionante e também um pouco assustadora ao conectar todos os atores, na maioria das vezes, com um número máximo de quatro *links*. Entretanto, não me parece correto afirmar que esse experimento serviria como suporte empírico para o *Small-World Problem*. A hipótese de Milgram era que seria possível conectar qualquer pessoa a outra no planeta. Se em um universo de 9 bilhões de pessoas, selecionarmos 1,5 milhão (números de atores cadastrados), que exercem atividade profissional semelhante, não estamos a falar do problema do mundo pequeno e, sim, da questão de grupo pequeno. Esse experimento não extrapola o universo cinematográfico. Seria um suporte empírico para este problema se conseguisse ligar o George Clooney a um vendedor ambulante do centro do Rio de Janeiro, por exemplo.

Não digo, entretanto, que não exista ligação entre o astro hollywoodiano e o camelô, mas não dispomos de ferramentas que consigam demonstrar essa ligação. Um mecanismo que demonstra essa corrente entre pessoas desconhecidas é a rede social Orkut, que demonstra a cadeia de amizades que o usuário tem com uma pessoa desconhecida. Talvez seja mais uma evidência de que todos estamos ligados, direta ou indiretamente.

Ampliando a concepção marxista de capital econômico e a ideia de capital social e cultural, de Pierre Bourdieu, John Urry (2007) apresenta o capital de rede (*network capital*). Em linhas gerais, o capital de rede se refere às relações sociais reais e potenciais que sustentam as mobilidades, mas Urry destrincha o capital de rede em oito elementos: documentos apropriados, vistos, dinheiro, títulos que permitem a circulação segura; pessoas



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

distantes que possam oferecer hospitalidade; capacidade de movimento; local para informações; dispositivos de comunicação; lugares de encontro seguros e apropriados; acesso a vários sistemas, tempo e recursos para gerir eventuais falhas no sistema.

De certa maneira, em um mundo conectado, móvel e dinâmico, como no cenário contemporâneo, o que você tem e o que você sabe importa muito pouco. O que faz toda a diferença é quem você conhece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme 360 possibilitou desenvolver, de maneira breve, um debate que tem no mínimo sessenta anos, acerca do *Small World*. Por conta, principalmente, da facilidade e velocidade com que as informações transitam pelo mundo e pelo aumento da eficiência dos meios de transporte, cada vez mais se tem a impressão que o mundo está “diminuindo”.

A hipótese de Milgram de que todos estamos conectados, direta ou indiretamente, e a ideia dos seis graus de separação não se sustentam empiricamente em termos globais, mas sobram indícios que nos fazem acreditar que as cadeias (utilizando o termo de Milgram) que nos unem são relativamente pequenas. De qualquer forma, o importante desse debate não é, necessariamente, provar que essas cadeias abrangem todos os indivíduos, mas sim demonstrar como estamos cada vez mais conectados e que as distâncias que nos separam são menos físicas do que sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Z. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

ELLIOT, A.; URRY, J. *Mobile Lives*. London: Routledge, 2010.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

07, 08 e 09 de novembro de 2012

MILGRAM, S. The small-world problem. *Psychology Today*, vol. 1, n. 1, Maio 1967. 61-67.

PERSSON, S. *Smallpox, syphilis and salvation: medical breakthroughs that changed the world*. [S.l.]: Exisle Publishing, 2010.

TRAVERS, J.; MILGRAM, S. An experimental study of the small world problem. *Sociometry*, Vol. 32, n. 4, (Dec., 1969). 425-443.

URRY, J. *Mobilities*. London: Polity, 2007.

WATTS, D. J. *Seis graus de separação: a evolução da ciência de redes em uma era conectada*. São Paulo: Leopardo, 2009.

WATTS, D. J.; STROGATZ, S. H. Collective dynamix of 'small-world' networks. *Nature*, (June, 1998). 440-442.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

21 Grams. Dir. Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos: Focus Features, 2003. (124 min)

360. Dir. Fernando Meirelles. Áustria, Brasil, França, Reino Unido: Revolution Films, 2012. (110 min)

BABEL. Dir. Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos, França, México: Paramount Vantage / Paramount Pictures, 2006. (143 min)

CRASH. Dir. Paul Haggis. Alemanha, Estados Unidos: Lions Gate Films, 2004. (112 min)

LA Ronde. Dir. Max Ophüls. França: Films Sacha Gordine, 1950. (97 min)

SIX Degrees of Separation. Dir. Fred Schepisi. Estados Unidos: MGM, 1993. (112 min)



POR UM DESTINO MENOS INSÓLITO – As narrativas italianas dos anos 1970 na visão do diretor inglês Guy Ritchie¹

Thais Saraiva Ramos²
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema italiano se consolidou como um dos movimentos mais importantes na história do cinema mundial. O Realismo Italiano mostrou que era possível discutir temas sociais de uma forma leve - através dos personagens cômicos e cenários paradisíacos-, mas sem perder a força na hora de falar sobre política e as mudanças econômicas que o País passou. O diretor contemporâneo Guy Ritchie se aproveitou dessa influência italiana e produziu o remake do filme “Por um destino Insólito”, dirigido pela italiana Lina Wertmuller, uma das integrantes do movimento Realista Italiano. Esse artigo pretende analisar e traçar um comparativo entre o filme italiano “Por um destino insólito”, produzido na Itália em 1974, com sua refilmagem “Destino Insólito” feita em 2002 pelo diretor britânico Guy Ritchie.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo Italiano; Guy Ritchie; Cultura Pop; Remake; Análise fílmica.

INTRODUÇÃO

O cinema pós-moderno tem como uma de suas prerrogativas trabalhar a união entre os elementos clássicos - desenvolvidos desde os primeiros anos da história do cinema até mais ou menos a época da segunda grande guerra -, com as questões levantadas pelo cinema moderno, que problematizavam o sistema clássico de produção, defendiam um cinema mais autoral e dependiam de um grande repertório social e histórico para seu entendimento. Segundo Eugênio Pucci, restaria aos pós-modernos olhar para o passado e o futuro tendo em mente as imagens do presente, isto é, da cultura pop, sem noção de processo histórico (PUCCI, 2006 p.369).

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Imagem e Som do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi. Orientador: Rogério Ferraraz. Especialista em Produção para TV Interativa, graduado em Rádio e Televisão pela Universidade Anhembi Morumbi. Email: thaissramos@live.com



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Esse cinema pós-moderno não se opõe as formas de produção já desenvolvidas anteriormente, na verdade ele trabalha essas formas de uma maneira mais lúdica e sem uma explicação direta, existe uma mistura entre os elementos conhecidos como sendo da alta cultura, com elementos considerados da cultura pop e de massa. A forma como os diretores pós-modernos utilizam os ícones retrata as transformações que a sociedade está sofrendo e o ritmo em que elas acontecem.

Partindo do referencial teórico de pesquisadores como David Bordwell, André Bazin, Renato Pucci, entre outros, este artigo pretende, em primeiro lugar apresentar um panorama histórico a cerca do cinema italiano pós-Segunda Guerra e em seguida analisar o filme “Por um Destino Insólito” filmado em 1974 pela diretora italiana Lina Wertmüller, considerado um filme da época do cinema moderno e com uma crítica ferrenha aos modelos econômicos e político das época, e compará-lo a sua refilmagem feita em 2002 pelo diretor inglês Guy Ritchie intitulada “Destino Insólito” que não deixa de ter uma abordagem política para contar uma história de amor contemporânea.

O CINEMA POLÍTICO ITALIANO

Apesar do cinema clássico hollywoodiano ter sido um dos mais influentes no mundo até a década de 1940, após a Segunda Guerra Mundial surgiu na Itália um movimento cinematográfico que, além de coexistir com os outros, tentou responder aos anseios de uma sociedade arrasada pela guerra: o Neo-Realismo Italiano, com a derrota do fascismo pelas tropas aliadas, a Itália expunha suas misérias humanas, físicas e sociais (CAKOFF, 2006 p.12).

O Neo-realismo surgiu como uma tendência pós-guerra e mostrou um país dilacerado após a ocupação alemã. A maior parte dos filmes produzidos pelo movimento, consistiam em histórias sobre a guerra, o controle alemão, a ocupação americana no final da guerra e a situação das cidades após o final da guerra. O movimento, que durou cerca de 10 anos, teve capacidade de assimilar e adaptar à realidade italiana modelos cinematográficos



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

dos mais diferentes gêneros como uma reação ao fechamento cultural promovido pelo regime fascista.

Esse movimento cinematográfico utilizava os enquadramentos, a decupagem e os movimentos de câmera para criar uma relação direta com os fatos narrados, o ambiente e os objetos. A intensidade narrativa recaía sobre o fato narrado e os outros elementos que compusessem a cena, deixando a montagem para segundo plano.

A idéia era que todas as histórias fossem contadas como uma crônica jornalística, podemos usar como exemplo o filme do diretor Italiano Luchino Visconti chamado “Terra Trema” de 1948, esse filme é considerado um dos precursores do movimentos e que melhor retrata as intenções Neo-realistas de produção, pois mostrou a realidade de uma aldeia de pescadores muito pobres. Essa história foi toda gravada numa vila de pescadores na Sicília e, além de utilizar os nativos como atores, todo os diálogos são falados no dialeto local.

Por volta dos anos de 1960, o Neo-realismo deu lugar ao “cinema crítico” (PRUDENZI, 2006), um cinema de engajamento político que buscava uma representação mais articulada da realidade social do País através da abordagem de novos temas e novas propostas narrativas. Por mais que os problemas sociais do pós-guerra persistissem, a sociedade italiana estava mudando, discutia se as pessoas apresentadas nos filmes de *Rossellini*, *Visconti* e *Di Sica*, ainda faziam mais parte da realidade do País, pelo menos da forma como esses diretores apresentavam em suas obras.

Os filmes produzidos a partir daí começaram a incorporar outras formas narrativas e a diluir a discussão políticas nas histórias, causando um impacto maior. Esses filmes serviram de porta-voz para os jovens revolucionários da época, através de histórias com personagens militantes que denunciavam a exploração social, as mudanças políticas e econômicas, além de falar da burguesia industrial que estava em ascensão.

“Os italianos fotografados por Roberto Rossellini e Vittorio de Sica já não são mais os mesmos, pois o florescimento de uma economia de caráter predominantemente industrial mudou de modo profundo a fisionomia do país que, após um vínculo de séculos com a fadiga do trabalho agrícola, conhece o trabalho nas fábricas.” (PRUDENZI, A. RESEGOTTI, E. 2006 p.20)



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Nessa mesma época, a Itália se via forçada a migrar de uma sociedade rural e agrícola para uma sociedade capitalista e industrial muito rapidamente, e um dos resultados dessa mudança foi a migração dos italianos da região sul para a região norte, por conta das novas indústrias que se instalaram no norte do País, o que gerou um rearranjo nas camadas sociais, além de uma grande tensão entre o povo italiano no geral.

“(...) a agitação mundial dos anos 60 confrontou os espectadores de cinema com a necessidade de escape nas artes da consciência. Era preciso se solidarizar com filmes que falavam pelos personagens da resistência. Todos nós, confusos ou convictos em nossa juventude revolucionária, queríamos filmes que falassem por nós, que desfraldassem nossas bandeiras de novas solidariedades, agora internacionais. Queríamos um cinema militante que denunciasse os rearranjos da exploração social, os desvios obtusos da nova burguesia industrial, o cinismo, a corrupção, a vilania toda que se reordenava no campo dos bons e dos maus. Aí estavam os elementos e lá estavam nossos novos representantes políticos.” (CAKOFF, 2006 p.13)

Cakoff faz uma pontuação a respeito da *Cinecittà*, sobre como os diretores do movimento Neo-realista se recusavam a utilizar os estúdios pois sua imagem estava diretamente ligada a ideologia fascista de Mussolini, o que levou os diretores a fazer cinema nas ruas. Mas nos anos 70, as produções nos estúdios da *Cinecittà* foram retomados e se tornaram importantes e muito utilizados principalmente pelo cinema hollywoodiano que utilizou os recursos dos estúdios como forma alternativa, e mais barata de produção.

“Para a então pujante indústria do cinema italiano, o filão político foi o redentor. (...) Cobriu seus autores e atores de uma responsabilidade de observância, vigilância, antecipação, denúncia, correição, crítica e “empenho civil”, como gostam de definir o gênero os próprios italianos.” (CAKOFF, 2006 p.14)

Para fazer contraponto às produções de Hollywood, os diretores italianos desta época procuravam manter um ponto de vista ético, movidos por um grande desejo de justiça – por vezes a partir de engajamento político pessoal, e por outras vezes de forma coletiva. Dentro desse cenário, as produções cinematográficas italianas ganharam força e tiveram um papel importante na forma de expressão da população.

O cinema italiano tinha uma consciência industrial muito forte, e utilizou essas ferramentas mercadológicas a seu favor, como é o caso do filme “Por Um destino insólito” de 1974, da diretora Lina Wertmüller, diferente das produções americanas gravadas no



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

mesmo período na Itália, esse filme não é sentimentalista ou retrata um drama existencial, ele é um filme politicamente engajado e crítico que discute o pensamento capitalista e o choque contra a ideologia Comunismo/Fascismo, para tanto a diretora personifica essas ideologias na figura das personagens Rafaella (Burguesa elitista e reacionária) e de Gennarino (marinheiro pobre e comunista).

POR UM DESTINO INSÓLITO (1974)

O filme “Por um destino insólito” foi escrito e dirigido pela diretora italiana Lina Wertmüller e conta a história de Rafaella, uma socialite italiana que está de férias com o marido e amigos num iate, velejando pelo mar mediterrâneo e visitando algumas ilhas gregas, enquanto o marujo Gennarino e a tripulação do barco – que em grande maioria é comunista – trabalha e reclama sobre as atitudes da personagem. Num determinado dia que todos saíram para passear numa ilha e ela ficou dormindo até mais tarde, Rafaella decide ir ao encontro de seus amigos e exige que Gennarino a leve num bote, durante o trajeto o bote quebra e eles ficam a deriva no mar por alguns dias até que a correnteza os leva para uma ilha deserta. Nessa ilha deserta, Rafaella se torna dependente de Gennarino para sobreviver, e ele começa a demonstrar sua verdadeira natureza. Com o passar do tempo os dois parecem que se apaixonam e começam a viver felizes até que são resgatados e levados de volta à Itália onde Rafaella descobre que Gennarino é casado e o deixa.

Relembrando às práticas Neo-Realista, Wertmuller utilizou de externas, não se preocupou tanto com as técnicas de filmagem e sim com o conteúdo, tanto que utilizou muito pouco das aproximações de plano e movimentos de câmera, apenas quando era realmente importante e relevante a narrativa, o plano predominante do filme foi o plano geral principalmente porque contextualizava o tempo todo aonde estava acontecendo a história. O teórico André Bazin define bem a forma realista de deixar a cena transcorrer diante das câmeras:

“A unidade do relato cinematográfico não é o ‘plano’, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o ‘fato’. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ se sobressai somente a posteriori, graças a



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

outros ‘fatos’ entre os quais a mente estabelece relações. Sem dúvida o diretor escolheu esses ‘fatos’, mas respeitando sua integridade de ‘fato’.” (BAZIN, 1991 p.253)

O filme tenta retratar a sociedade na época através dos diálogos, atitudes dos personagens e até na escolha dos atores para a representação dos personagens. A personagem de Rafaella é vivida pela atriz Mariangela Melato, que é loira de olhos claros, se veste bem, ostenta riquezas, fala muito e quer sempre ter razão sobre tudo, ela personifica as pessoas que viviam na parte norte da Itália; enquanto o personagem de Gennarino é vivido pelo ator Giancarlo Giannini, moreno, aparece o tempo todo sujo, descabelado, com cara de louco, com a barba por fazer e reclamando de tudo, ele representa a forma como as pessoas do norte viam os moradores da região sul da Itália. Logo no começo do filme temos um diálogo de Rafaella com um dos seus amigos que expõe o principal conflito do filme: ela é uma capitalista reacionária enquanto Gennarino é um dos líderes do partido comunista local.

Estas questões voltam a ser discutidas abertamente mais para o meio do filme quando os dois personagens principais já estão na Ilha deserta e Gennarino tenta estuprar Rafaella para demonstrar seu poder. Nessa cena do estupro velado, ele a agride fisicamente enquanto personifica nela todos os problemas econômicos que o capitalismo infligiu sobre a vida das pessoas, na fala dele é colocado a crise econômica, o dinheiro enviado para a Suíça, os leitos de hospital que são insuficientes para os pobres, o aumento de preços e a inflação. Gennarino a tortura e a humilha e diz que ela vai se apaixonar por ele e adorá-lo como um deus. Depois dessa sequência, vemos a personagem de Rafaella refletindo sobre tudo o que ele disse e percebendo que para sobreviver ela precisa de adaptar àquela realidade e servi-lo incondicionalmente.

Durante todo o tempo em que os personagens estão na Ilha, inclusive no momento em que eles se apaixonam, a história nos conduz a acreditar num possível final feliz, apesar das adversidade, mas a diretora faz questão de deixar vários indícios de que aquela realidade apresentada, na verdade é uma condição passageira, pois as ações voltam a ser iguais ao começo do filme no momento em que são resgatados. Para marcar esse estado, a



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

diretora deixa alguns indícios, como o colar que a personagem de Rafaella usa o tempo todo, o colar é uma grossa corrente de ouro – que se parece com uma coleira – e, independente do lugar aonde se encontra e das ações que faz, a personagem não deixa de usar esse acessório.

Além das questões políticas que são discutidas no filme, existem outras duas questões que são abordadas mas de uma forma mais sutil: a sexualidade feminina e o meio ambiente. O Movimento Feminista se preocupava com questões de igualdade e o fim da discriminação, as feministas defendiam que a hierarquia entre sexos era uma construção social e não uma fatalidade biológica como era acreditado até então e já incorporados as raízes sociais. Elas estavam nos movimentos contra a alta do custo de vida, pela anistia política, por creches, criaram associações e casas de mulheres, entraram nos sindicatos onde reivindicaram um espaço próprio, realizaram seus encontros (SOARES, 1994, p.12).

E quanto ao tema meio ambiente, ele aparece sendo discutido na forma como a população cuida da natureza, e como é possível voltar a viver num ambiente selvagem sem os confortos da vida moderna. Essas discussões ficam evidentes logo no começo do filme quando Rafaella faz uma crítica feroz à cultura e sociedade de massa.

A diretora Lina Wertmüller quis produzir uma sátira cruel e grotesca da sociedade italiana da época, além de mostrar a opressão que o proletariado sofria por parte da burguesia. Para isso, ela utilizou o exagero – recurso já conhecido do cinema italiano – para reforçar e delinear o bem e o mal em cada personagem (inclusive a inversão dos papéis), demonstrando as condições humanas e como as pessoas se comportam sob pressão e condicionadas a cada situação, a diretora mostra o quanto os dois sistemas econômicos: Capitalista e Comunista são iguais quando se trata da ascensão ao poder e a hipocrisia que impera, a proposta aqui não foi escolher um lado e defender uma ou outra ideologia.



GUY RITCHIE E SUA VERSÃO DE DESTINO INSÓLITO (2002)

O diretor britânico Guy Ritchie é conhecido por fazer filmes com temática marginal e do submundo do crime londrino, ele tem como parte de sua assinatura o uso de técnicas de montagem visual rápida, com um ritmo mais próximo a o ritmo de um videoclipe; a posição de câmera mais próxima aos atores; a construção das imagens com uma textura mais suja e escura por causa da iluminação que é usada para marcar o contorno dos personagens criando uma atmosfera mais sombria; a movimentação de câmera é sempre coreografada e correspondente diretamente ao ritmo dos diálogos e da trilha sonora; a escolha da trilha sonora também é pontuada para a letra das músicas complementa a narrativa ou ajude na construção de um personagem.

Em sua versão da história italiana, Guy Ritchie desenvolveu uma adaptação da história original para um novo contexto histórico. Curiosamente, segundo o próprio diretor, até seis meses antes de aceitar o projeto, ele nunca havia pensado em fazer esse tipo de produção mas após assistir e conhecer mais sobre o trabalho da diretora italiana ele reconsiderou a idéia. Assim, em 2002, ele refilmou a história sob o nome de “Destino Insólito”. O que o diretor fez foi criar uma paródia dos filmes italianos dos anos 70, se aproveitando dos mesmos elementos que a diretora Lina Wertmüller como enquadramentos, iluminação, locações, movimentação da câmera e os exageros na atuação, alterando muito pouco da estrutura narrativa em relação ao filme original.

Ainda segundo Guy Ritchie³, existiram três razões que o levaram a fazer a refilmagem e a manter a estrutura original: o filme da diretora italiana tinha uma questão política muito forte sobre o comunismo e o fascismo; era uma narrativa simples que envolviam uma mulher apanhando, o que ele considerou como “visceral e apaixonante” pois hoje em dia esses tipo de ação seria considerada politicamente incorreta e condenada pela sociedade; e também o fato de adaptar um roteiro de outra pessoa, coisa que nunca havia feito até então, pois seus dois filmes anteriores partiram de roteiros originais desenvolvidos por ele mesmo.

³ Informações retiradas dos extras do filme.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Apesar do fascínio pela forma de produção do cinema italiano, o diretor fez algumas adaptações em relação a história e contextos políticos para atualizar o filme dentro da nova realidade social e econômica do mundo, como as questões políticas que deram lugar as questões econômicas, renegando toda crítica ao sistema comunista do filme original. O diretor manteve as críticas em relação as questões ambientais, a começar pelo personagem principal de Giuseppe, vivido pelo ator Adriano Giannini (filho do ator principal do filme de Lina), que é um pescador e, durante as seqüências aonde os personagens discutem a respeito de empresas farmacêuticas e de pesticidas e a contaminação das águas.

O diretor também explora de maneira diferente as mudanças das condições femininas em relação a sociedade contemporânea – o que antes era uma questão de igualdade social, nesse filme se torna uma crítica a forma como os homens de hoje preferem e procuram mulheres mais novas para se relacionar; existem também um destaque maior a tensão sexual entre os personagens principais pois, diferente do filme original, nessa versão o personagem Giuseppe não é casado e tem uma visão mais liberal em relação ao papel da mulher na sociedade, enquanto a personagem principal Amber, vivida pela cantora Madonna tem uma postura menos política e mais consumista.

Por se tratar de um diretor pós-moderno, Guy Ritchie trás para o filme alguns elementos que são inerentes a cultura pop e cosmopolita de hoje, a começar pela escolha da nacionalidade dos personagens: no filme de Lina Wertmüller todos os personagens eram italianos, já no filme de Guy Ritchie o grupo de amigos que está de férias pelas ilhas gregas são americanos, parte da tripulação do iate é grega, enquanto o personagem de Giuseppe e a outra parte da tripulação é italiana. Outra coisa em que o filme de Guy Ritchie se difere é na montagem, o diretor a utiliza de forma mais dinâmica e com tom cômico.

Podemos perceber esse ritmo logo no começo do filme quando nos é apresentada a alternância de pontos de vista em relação a “história da academia”, a cena ganha um tom de brincadeira principalmente por causa da trilha sonora composta especificamente para o filme, a música nesse momento remete às comédias pastelões do cinema italiano e aos momentos de exagero do personagem de Raffaella no filme original.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Além da referência ao cinema italiano, essa sequência também serviu para apresentar a primeira situação de conflito entre os personagens principais que, diferente do outro filme não fala de política e sim de um momento de capricho de Amber. Logo em seguida, surge Anthony, o marido de Amber vivido pelo ator Bruce Greenwood, vestido de maneira espalhafatosa, e Amber faz um comentário sobre como ele se parecia com o Popeye⁴, e ele responde dizendo que queria vestir algo no estilo Errol Flynn⁵.

O diretor também se aproveita de ícones do cinema para marcar as diferenças do filme em relação ao original, segundo Renato Pucci “a mudança de ícones sinaliza a transformação cultural” (PUCCI, 2006, p.362), e o diretor essas referências como um reforço do jogo cinematográfico e metalingüístico que o cinema pós-moderno pode oferecer. Segundo Linda Hutcheon, quando um diretor se utiliza de ferramentas metalingüísticas e expõe o maquinário por trás do filme, ele procura romper com a ilusão do cinema clássico,

Outro momento na história que essa articulação fica clara, é quando Giuseppe e Amber já estão na ilha deserta e, durante um dia de chuva, eles encontram uma garrafa de bebida perdida dentro do abrigo e começam a conversar sobre o que é felicidade, logo em seguida essa palavra é traduzida visualmente numa brincadeira de mímica onde os dois interpretam figuras populares como estrelas de cinema e ícones mundiais para passar o tempo.

Guy Ritchie inseriu, no decorrer da história, alguns elementos fantásticos para deixar mais “insólito” a relação dos personagens e a passagem dos mesmos pela ilha, esses elementos ficam claros durante os devaneios do personagem de Giannini: numa das seqüências do filme, após ser humilhado diversas vezes por Amber, Giuseppe sonha acordado que está jogando Amber para fora do barco e em outra sequência, já na ilha deserta, ele pede para ela cantar uma música e de repente surge um palco, uma banda e uma série de elementos que são estranhos ao momento.

⁴ Famoso marinheiro americano, personagem dos quadrinhos e desenho animado criado em 1929 por E.C. Segar, que comia espinafre para ganhar força e lutar contra seu arquiinimigo Brutus.

⁵ Ator de cinema americano que ficou conhecido pelos filmes de pirata que fez nos anos 30.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

A grande mudança de roteiro que podemos perceber na versão de Guy Ritchie é o final do filme por conta do personagem do marido da protagonista. Na versão da diretora italiana, o marido de Rafaella é apenas um personagem coadjuvante que aparece no final do filme, com uma única fala nos lembrando de que a personagem é casada; enquanto que na refilmagem, o papel de Anthony é mais ativo, com mais falas, ele inclusive é muito importante para o desfecho da narrativa, pois ele é agente desse drama que impede que os personagens fiquem juntos.

No filme de Guy Ritchie é o marido que interfere na relação dos protagonistas: após resgatar Amber e Giuseppe da ilha, Anthony descobre que sua esposa está apaixonada pelo pescador, e está fazendo planos de abandoná-lo, a partir desse momento, ele articula um plano e volta com Amber para Nova York antes que ela pudesse fugir com Giuseppe, levando Amber a cair em depressão.

CONCLUSÃO

Depois de analisar as duas versões dessa história, pudemos perceber algumas informações que, mesmo subentendidas, fazem uma relação direta com o período em que elas foram filmadas. A diretora Lina Wertmüller, quando fez o filme “Por um destino insólito” em 1974, quis deixar como mensagem principal, a moral da história para época, de que não existem heróis e vilões no mundo político, o poder é relativo e arbitrário, não importa quem está no poder, as pessoas agem da mesma forma, isso faz parte da condição humana, porque naquele momento era o que as pessoas estavam vivendo: uma mudança política e econômica tão importante e radical que modificou toda uma sociedade. Se pararmos para analisar, essa mensagem não se aplica apenas àquele período e povo, conseguimos trabalhar essas aplicações a nossa realidade atual também onde não importa quem está no poder, o jogo é sempre o mesmo.

Já na versão do diretor Guy Ritchie, o filme por se passar nos anos de 2000, quis explorar outros pontos da condição humana: o amor e a forma como as pessoas se relacionam nos dias de hoje. O diretor aproveitou os elementos e a construção narrativa que



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

a diretora italiana criou para contar a história de uma mulher amargura e solitária que apenas precisava de amor para se sentir completa e feliz. O grande problema é que o diretor eliminou de sua versão algumas informações importantes para o entendimento do enredo (que ainda estava preso a versão original), a moral da história ficou muito subentendida e difícil de perceber, deixando o filme com um final fraco. No filme original, a protagonista toma suas próprias decisões e mostra o quanto é uma mulher moderna e independente, enquanto que na versão de Ritchie, a personagem não toma a decisão final, ela parece coagida a seguir adiante e abandonar seu “verdadeiro amor” por conta da manipulação de seu marido. Acredito que o filme do diretor britânico só consegue fazer sentido se for assistido após a versão de Lina Wertmüller, pois ele parece ser muito mais um complemento do que uma adaptação à sociedade atual.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. O Realismo cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação. In.: **O cinema – Ensaios**. São Paulo, 1991. Pág. 233-257.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008 pág. 21-72.
- CAKOFF, L. Heróis da Resistência. In.: **Cinema Político Italiano - Anos 60 E 70**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006 Pág. 11-17.
- COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003 3ª Edição.
- DESTINO Insólito. Direção de Guy Ritchie. Reino Unido: SKA Films, 2002. 116 min. Título Original: *Swept Away*.
- FABRIS, M. Neo-realismo Italiano. In.: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006 Pág. 191-219.
- NOGUEIRA, Luís. **Gêneros Cinematográficos**. Portugal: LabCOM, 2010.
- POR um Destino Insólito. Direção de Lina Wertmüller. Itália: Medusa Produzione, 1974. 89 min. Título Original: *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*.
- PRUDENZI, A. RESEGOTTI, E. Uma lição universal. In.: **Cinema Político Italiano - Anos 60 E 70**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006 Pág. 19-25.
- PUCCI, R. Cinema Pós-Moderno. In.: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006 Pág. 361-378.
- SOARES, Vera. Movimento feminista: Paradigmas e desafios. **Estudos femininos**. Santa Catarina, v. 2, 1994. Edição Especial. Disponível em: <http://ger.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16089/14633>. Acesso em: 30 mai. 2011



Serras da Desordem: o arquivo enquanto fabulação histórica¹

Renata Fonseca Catharino²
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

O artigo propõe uma análise da utilização de imagens de arquivo no documentário *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci (2004), para pensá-las como instâncias fabuladoras da história. Sugerimos que a montagem de arquivos operada pelo filme promove uma reconfiguração da escritura histórica, do conceito de documento e da experiência do espectador no campo do cinema documentário.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; imagens de arquivo; história; espectador.

Serras da Desordem, documentário de 2004, dirigido por Andrea Tonacci ocupa um lugar bastante singular na produção documentária brasileira. O filme narra a história do índio Carapiru, da etnia awá-guajá, que escapou de um ataque de fazendeiros que dizimou sua família e vagou por dez anos até ser encontrado pela FUNAI habitando em uma pequena vila de camponeses em Goiás. Carapiru foi levado para Brasília e, durante uma entrevista com a presença de um intérprete da mesma etnia, descobriu-se que esse intérprete era seu filho, também sobrevivente do ataque. Carapiru é então levado de volta para sua tribo.

Na época, foi para este desfecho – o reencontro com o filho e a volta para a aldeia – que as mídias voltaram sua atenção, transmitindo-o com espetacular dramaticidade. A proposta narrativa de *Serras da Desordem*, entretanto, é completamente outra. Primeiramente, o filme se demora muito mais no que aconteceu antes e depois do

¹ Trabalho apresentado ao GT Estudos de Imagem e Som do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro. Graduada em Comunicação Social – Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Email: rfcatharino@gmail.com.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

reencontro entre pai e filho. Além disso, a maneira pela qual o filme se constrói, as estratégias estéticas utilizadas o desviam radicalmente dos caminhos trilhados pelas mídias televisivas e pelos documentários mais clássicos.

Mais do que narrar um evento que seria especial por ser tão pouco provável, Tonacci parece interessado em fazer do seu encontro singular com a história de Carapiru uma análise crítica das várias outras dimensões históricas que cruzam e compõem esse encontro, apontando para a possibilidade de repensá-las e reescrevê-las: a história do Brasil, a história do cinema brasileiro, a história das representações culturais, a história do branco com o índio. Em última instância, é o questionamento da nossa relação com a história e com sua representação ou escritura por imagens que está em jogo em *Serras da Desordem*.

Para criar a estrutura espaço-temporal complexa que nos incita essa série de questões, Tonacci combina em uma montagem digressiva imagens de arquivo, trechos reencenados, depoimentos, e imagens do reencontro de Carapiru com aqueles que integraram sua história. Para este artigo, gostaria de me ater à análise das imagens de arquivo presentes em *Serras da Desordem*, levando em consideração as diferentes formas em que elas aparecem no filme.

Acredito que o modo pelo qual Tonacci se reapropria dessas imagens aponta, em primeiro lugar, para uma concepção histórica lacunar, heterogênea. A história não como uma progressão factual, que deve apenas ser lembrada, mas como uma superposição de acontecimentos, que apresentam várias zonas obscuras e que devem ser, portanto, constantemente revisitados e manipulados arqueologicamente.

Em segundo lugar, *Serras da Desordem* nos interpela sobre o estatuto e a potência das imagens hoje. Continuamos em um ritmo acelerado de produção de imagens, cada vez mais abundantes e mais imediatas; as imagens se firmaram como “documentos” – empregando aqui o seu sentido mais clássico de prova, evidência material. Tonacci, porém, não toma as imagens em sua dimensão representacional, busca antes evidenciar as práticas discursivas que as envolvem; pensar o documento como uma construção, repleta de camadas que devem ser escavadas e problematizadas.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

É importante frisar que esse movimento do filme não esvazia em nada a potência das imagens, nem invalida sua dimensão documental, sua possibilidade de se constituírem em representação histórica ou memória coletiva. Entretanto, exige, de certa forma, que nossas concepções de documento, história e memória coletiva se reconfigurem.

Por fim, antes de partir para uma breve análise dos trechos em que esses materiais de arquivo são utilizados, eu gostaria de sugerir que essa reconfiguração conceitual é acompanhada de uma reconfiguração estética, ou seja, da experiência do espectador. As imagens e informações de Serras da Desordem não são dadas aos seus espectador gratuitamente, sem esforço; são materiais que o interpelam, que o envolvem em uma rede que mistura saber e não-saber – e que nunca abandona essa tensão –, que obrigam a criar novas vias particulares de pensamentos e associações. Assim, Tonacci se mantém distanciado do regime midiático ou documental tradicional que entrega ao seu espectador discursos prontos, didatismos, com os quais nunca podemos fazer muita coisa.

Gesto 1 – O clipe do “Brasil Grande”

A primeira utilização de imagens de arquivo a ser analisada surge no início do filme. Depois que a família de Carapiru é atacada e ele inicia sua fuga pela estrada, a narrativa é suspensa e uma longa sequência de imagens de arquivo se desenrola. As imagens são quase todas imagens-clichês do Brasil desenvolvimentista do período militar, combinando temáticas sócio-econômicas (trabalhadores em Serra Pelada, construção da Transamazônica) com representações culturais comuns (futebol, praia, carnaval).

A sequência repleta de imagens justapostas montada por Tonacci causa um estranhamento. Percebemos logo que esta compilação não está ali apenas para contextualizar uma época, representando o que estava se passando no Brasil enquanto Carapiru vagava por dez anos. A forma como a sequência é encadeada e sua duração permitem que as imagens apareçam enquanto materialidades, como se uma espécie de banco de imagens oficiais do Brasil vazasse e escorresse na tela; imagens que tanto poderiam servir à crítica ou ao enaltecimento nacional. Mais do que identificar e assimilar



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

os conteúdos retratados, somos levados a pensar aquelas imagens como gestos, atos, simultaneamente produtos e produtores de determinadas práticas discursivas.

Há ainda um detalhe fundamental nesse longo clipe do “Brasil Grande”. Em meio a todas essas imagens documentais há uma única ficcional, um rápido trecho do filme *Iracema – uma Transa Amazônica* (SENNA; BODANZKY, 1976). Andréa França aponta em seu artigo “O cinema entre a memória e o documental” (2008) a importância desse *insert* ficcional, “uma imagem que tira o arquivo de um uso petrificado e museificado para fazer dele uma ferramenta, dando-lhe um novo uso”, algo que o próprio Tonacci também sugere em entrevista a Daniel Caetano:

Por uma sintonia de imagem e situação, que é esse percurso na realidade brasileira, tem uma cena do filme deles no meio da sequência de madeiras sendo derrubadas – tanto que é a única imagem de um filme de ficção que entra no meio de imagens de documentário (...) E ela passa como parte da narrativa – é ela que dá, para quem vê cinema e reconhece, aquela sensação de que tudo é uma ficção, em meio a um monte de imagens jornalísticas montadas para ter um certo significado de tempo e de transformação, de violência...

(Andrea Tonacci em entrevista a Daniel Caetano, 2008)

O filme de Senna e Bodanzky aparece, então, como um ponto de tensão, que arrasta todas as outras imagens para uma dimensão ficcionalizante, nos lembrando que toda imagem – assim como qualquer documento histórico – é antes de tudo uma construção, integra enunciados específicos, com implicações políticas e estéticas igualmente específicas. Cabe a nós uma tomada de posição crítica perante essas imagens, que não simplesmente as aceita e reproduz, mas as questiona, manipula, transforma. Podemos, assim, aproximar o uso que Tonacci faz desse material de arquivo da concepção de documento que Jacques Le Goff propõe:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...) No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. (...) É preciso começar por desmontar, demolir essa montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

(LE GOFF, 1990: 548-549)



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Essa desmontagem dos documentos-monumentos não se refere em absoluto a um processo investigativo que chegaria a uma verdade histórica antes velada. Trata-se antes de um processo de desnaturalização de discursos, como já fora convocado por Foucault, pois ao desvincular as imagens de narrativas que as engessam, ao evidenciar o quanto essas narrativas são também constructos, restituímos às imagens a possibilidade de servirem a novos usos (AGAMBEN, 2007), de engendram novas redes de sentido e de experiência sensível.

Assim, já nessa sequência, Tonacci expõe o que parece ser a grande convocação de todo o filme, principalmente através de seu método de reencenação: evidenciar os processos de ficcionalização do real, oferecer a história à fabulação, responder a já cansativa oposição ficção x documentário com imagens que compõem uma grande zona de indiscernibilidade. “‘Documentar’ entre aspas, claro... é a ficção que busco, porque, para o filme, é mais ‘verdadeira’ que a realidade que vejo.” (Tonacci em entrevista a Daniel Caetano, 2008).

Gesto 2 – Os *inserts*

Analogamente ao clipe – que tem grande parte de sua potência garantida pela presença do trecho de Iracema –, ao longo de todo o filme de Tonacci há *inserts* isolados de imagens de arquivo que irrompem em cortes desconcertantes, rasgando e desestabilizando a narrativa. Há, por exemplo, trechos de filmes antigos montados em uma continuidade estranha com as cenas da escola e do almoço da família que acolhe Carapiru, e registros de bombardeios no Oriente Médio na sequência em que Carapiru está sendo levado para Brasília.

Ao mesmo tempo em que sentimos alguma inadequação dessas imagens à narrativa – tratam-se sem dúvida de aparições um tanto perturbadoras –, não deixamos de perceber uma forte dimensão crítica na presença delas. Uma crítica que emerge desprovida de qualquer didatismo, que não se configura na transmissão de uma associação causal, de uma



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

mensagem. A dimensão crítica aparece no gesto de interrupção do fluxo narrativo, na abertura de um intervalo que obriga o espectador a alçar seu pensamento a um outro plano, que nunca é dado pelo filme.

É quando se abrem janelas, pequenas que sejam, por onde a gente pode dar uma viajada. Eu acredito nesses espaços, em criar esses espaços intencionalmente, que sejam o mais isentos possível de simbolismos óbvios que te conduzam demais.

(Andrea Tonacci em entrevista a Daniel Caetano, 2008)

Acredito que esse solavanco no processo de fruição das imagens – aqui promovido pelo estranhamento dos *inserts*, mas que é incitado ainda de outras maneiras no filme – é o que viabiliza a emancipação do espectador, como sugerida por Jacques Rancière (2008).

É aí que se dá a reconfiguração da experiência sensível cinematográfica, como indicamos no início do artigo: a atividade do espectador não é mais tomada como essencialmente passiva, mas sim como uma ação tão capaz quanto tantas outras de promover a desregulação e a redistribuição das estruturas de poder. O espectador “observa, seleciona, compara, interpreta” (RANCIÈRE, 2008: 19), cria suas próprias vias de legibilidade e assim inaugura sentidos.

Rancière e Tonacci parecem concordar que é na manutenção das zonas de incertezas, de não-saberes que o cineasta permite que a emancipação do espectador se dê. Enquanto Tonacci fala em “levantar questões” como sendo muito mais interessante do que fornecer soluções, “levantar questões, mostra-las vivas para sair da letargia, da aceitação constante.”, Rancière afirma:

Podemos dizer que o artista não quer instruir o espectador. (...) Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. (...) Os artistas, como os pesquisadores, constroem a cena onde a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos de um idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele convoca os espectadores a assumirem o papel de



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

intérpretes ativos, que elaboram sua própria tradução para se apropriarem da “história” e fazer dela sua própria história.³

(RANCIÈRE, 2008: 20-28)

Para finalizar, gostaria de defender a presença desses inserts como uma força dialética que escapa à síntese, que inviabiliza a chegada a uma conclusão, a uma interpretação definitiva e estável. A dimensão dialética é dada aqui pela manutenção de uma tensão, pela condensação de imagens heterogêneas irredutíveis tanto uma a outra como a uma terceira. Com isso, mais uma vez Tonacci garante à imagem sua potência de sempre poder ser outra coisa, sua abertura permanente a novos usos.

Gesto 3 – A presença da TV

Como último ato de análise, gostaria de me debruçar sobre trechos do filme em que as imagens televisivas aparecem “como tais”, ou seja, inseridas de certa forma em sua estrutura discursiva e espectral habitual.

No primeiro desses trechos vemos Carapiru em Brasília, na casa do sertanista Sydney Possuelo, assistindo à televisão. A montagem desta sequência se faz em campo/contracampo, de forma que podemos intuir que as imagens que a televisão nos mostra não são necessariamente aquelas que Carapiru estaria vendo. Além disso, o próprio conteúdo das imagens parece um tanto improvável: trata-se de uma compilação de vários embates entre índios e brancos e reivindicações indígenas que foram registradas e provavelmente transmitidas por redes televisivas. Mais uma vez, em situação análoga ao primeiro clipe analisado, um dos trechos dessa compilação é retirado de um filme de ficção, provavelmente um faroeste, e apresenta uma batalha entre índios e brancos. As operações

³ No original: « On dira que le artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. (...) Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie par l'action. (...) Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leur compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. » Tradução nossa .



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

de poder que integram a fabulação e a representação do real aparecem ainda mais violentamente presentes.

Nesse gesto, Tonacci coloca Carapiru frente a uma história que parece lhe dizer respeito, poderia ser a sua, porém aparece construída unilateralmente por outros – não há partilha possível nessas imagens, como há no filme de Tonacci. O que presenciamos como reação é a total apatia, indiferença de Carapiru: frente à inviabilidade da partilha, temos a impotência da ação. Com a construção desse dispositivo, o filme evidencia a necessidade de nós mesmos assumirmos um posicionamento crítico frente às imagens que nos cercam, questionando qual o tipo de “partilha do sensível” que tecem.

Imagens explicitamente televisivas voltam a aparecer no momento em que Carapiru reencontra seu filho e retorna para sua aldeia. Como dito anteriormente, esses foram os trechos da saga de Carapiru aos quais a imprensa deu mais atenção. Tonacci monta imagens de arquivo do programa Globo Repórter, que noticiou a história do índio na época, com trechos reencenados dos momentos equivalentes.

As imagens do programa global aparecem imersas em uma combinação bizarra de apelo melodramático com uma abordagem do índio como algo exótico, o limite do “completamente outro”. Aqui, mais uma vez a partilha aparece impossibilitada. O lugar de onde os jornalistas falam está radicalmente apartado de Carapiru, reafirmando uma ideia de pureza e alheamento totais do índio em relação ao branco. São significativos, por exemplo, o momento em que um jornalista comenta que Carapiru quase não fala, mas que se falasse também “não faria diferença”, já que ele conseguiria se expressar apenas por um tupi arcaico, e outro já bem no final desse trecho de imagens em que a repórter afirma em tom épico-sensacionalista: “Depois dos dez anos de solidão na mata e dos dias de espera entre os brancos, Carapiru reencontra o espaço que parecia perdido. Agora ele tem uma certeza: é aqui que ele quer ficar, com gente que fala a mesma língua e que gosta das mesmas coisas.”.

Como afirmei, essas imagens são montadas em paralelo a trechos reencenados. Em um primeiro momento, somos afetados apenas pelo forte choque entre o discurso presente nessas imagens e a abordagem narrativa empreendida por Tonacci. Porém, logo em seguida



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

(mais uma vez em um movimento semelhante aos analisados anteriormente) as imagens encenadas nos lembram de como os materiais jornalísticos são também ficções. Como afirma Andréa França: Em *Serras da Desordem*, “o que existe é a negação absoluta de um estado de natureza bruto, intocado, puro, pois este estado é também um mito criado pelo homem branco civilizado para uso próprio.” (2008).

Assim, ao assumir uma postura intervencionista, escancarando o filme como uma construção ficcional mediada por sua própria experiência pessoal ao tomar conhecimento da história de Carapiru, aberta à participação ativa do espectador, Tonacci cria uma partilha possível; partilha que compreende ele próprio, Carapiru, aqueles que conviveram com ele e o espectador.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

CAETANO, Daniel. (org.) *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

FRANÇA, Andrea. O cinema entre a memória e o documental. *Revista Intexto*, v.2, n.19, p. 1-14. Porto Alegre: UFRGS, julho-dezembro 2008. Disponível em: seer.ufrgs.br/intexto/article/download/7999/4766

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento” in *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique Éditions, 2008
_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: ed. 34, 2005

Filme analisado

Serras da Desordem. Andrea Tonacci, 2004, Brasil.