_Afonso Barbosa
_Allana Dilene
_Luiz Antonio Mousinho
_Rayssa de Medeiros
_Suéllen Rodrigues
_Organizadores

_Ficções_e_outras_ VERDADES

Editora UFPB

_Ficções_e_outras_

VERDADES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor VALDINEY VELOSO GOUVEIA

Vice-Reitora LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE

Pró-Reitor PRPG GUILHERME ATAÍDE DIAS

EDITORA UFPB

Diretor NATANAEL ANTÔNIO DOS SANTOS

Conselho editorial

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esvael (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Conselho científico

Maria Aurora Cuevas-Cerveró (Universidad Complutense Madrid/ES)
José Miguel de Abreu (UC/PT)
Joan Manuel Rodriguez Diaz (Universidade Técnica de Manabí/EC)
José Manuel Peixoto Caldas (USP/SP)
Letícia Palazzi Perez (Unesp/Marília/SP)
Anete Roese (PUC Minas/MG)
Rosângela Rodrigues Borges (UNIFAL/MG)
Silvana Aparecida Borsetti Gregorio Vidotti (Unesp/Marília/SP)
Leilah Santiago Bufrem (UFPR/PR)
Marta Maria Leone Lima (UNEB/BA)
Lia Machado Fiuza Fialho (UECE/CE)
Valdonilson Barbosa dos Santos (UFCG/PB)

Afonso Barbosa
Allana Dilene
Luiz Antonio Mousinho
Rayssa de Medeiros
Suéllen Rodrigues
Organizadores

FICÇÕES E OUTRAS VERDADES

João Pessoa
Editora UFPB
2020

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB
Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB
É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.
A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.
O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Design Editorial Editora UFPB
Projeto Gráfico Michele Holanda

Catalogação na fonte:
Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

C444 Ficções e outras verdades / Afonso Barbosa... [et al.], organizadores. - João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

254 p. : il.

Recurso digital (2,63 MB)
Formato: e-book
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-65-5942-019-3

1. Ficção. 2. Textos literários - Ficção. 3. Audiovisual - Ficção.4. Análise literária. I. Barbosa, Afonso. II. Dilene, Allana. III. Mousinho, Luiz Antonio. IV. Medeiros, Rayssa de Medeiros. V. Rodrigues, Suéllen. VI. Título.

UFPB/BC CDU 82-3

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2020/Editora Universitária/ UFPB - Programa de Publicação de E-books.

EDITORA UFPB
Cidade Universitária, Campus I,
Prédio da editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
http://www.editora.ufpb.br
E-mail: editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

Sumário

ENFIM, PRIMEIRAS PALAVRAS 6
Os organizadores

PONTES DIALÓGICAS ENTRE O AUDIOVISUAL E O VIDEOGAME: UMA ANÁLISE DO JOGO RED DEAD REDEMPTION 11
Afonso Barbosa e Allana Dilene

O MODO COMO EXPRESSÃO DO PONTO DE VISTA EM DOM CASMURRO, O ROMANCE, E CAPITU, A MICROSSÉRIE 32
Alexandre de Assis Monteiro

ROBERT STAM LEITOR DE CLARICE LISPECTOR 55
Luiz Antonio Mousinho

GHOST DOG: INTERTEXTUALIDADE, BRICOLAGE, PATCHWORKE O ASPECTO HÍBRIDO DO CINEMA DE JIM JARMUSCH 83
Riccardo Migliore

A MISE-EN-SCÈNE NO FILME A ÁRVORE DA MISÉRIA DE MARCUS VILAR 99
João Paulo Feitoza Clementino Palitot

UM OLHAR SOBRE ELENA: A ENCENAÇÃO QUE SE DESDOBRA 114
Suéllen Rodrigues

O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE (RE)CONSTRUÇÃO DE SI: ASPECTOS AUTOBIOGRÁFICOS EM AMARCORD, DE FEDERICO FELLINI 139

Marcelo de Lima

HÁ ALGO ALÉM DE LÁ: QUESTÕES DE IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NO ESPAÇO NARRATIVO DE O CÉU DE SUELY 156

Rayssa de Medeiros

LIGAÇÕES ENTRE A TEORIA ISERIANA E O CINEMA: BREVE PERCURSO DE LEITURA EM AQUARIUS, DE KLEBER MENDONÇA FILHO 177

Luís Ribeiro

CINEMA E DITADURA NA ARGENTINA, CHILE E BRASIL: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DESSAS CINEMATOGRAFIAS E UM OLHAR CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE TRÊS FILMES 200

Inara Rosas

DIÁLOGO MODELIZADOR ENTRE LINGUAGENS: O CASO DE SONS OF ANARCHY E HAMLET 224

Virgínia Duan Araújo de Alcântara e Lima

SOBRE OS AUTORES 244

Enfim, primeiras palavras

» ***Os organizadores***

O horizonte que norteia este *Ficções e outras verdades* passa pelos veios de análise e interpretação de narrativas, navegando em grande medida nos estudos das ficcionalidades e margeando ainda outras representações do real. A abordagem investigativa de textos literários e audiovisuais propõe ser mais vela que âncora, para desaguar neste volume, pretendendo ainda se aliar a outros dois posteriormente e abarcar, em obra coletiva, a produção científica represada deste grupo de estudos iniciado em 2006[1].

Personagem, dialogismo, polifonia, entonação, espaço, focalização, narrador, metalinguagem, intertextualidade, o elemento cômico, identidade, autorrepresentação e memória são alguns dos conceitos de base mobilizados pelo grupo, em amplo diálogo estabelecido entre seus membros a partir de intensas trocas feitas no desenvolvimento das pesquisas. Logo, a cartografia esboçada dessas relações se constitui sob escrutínio de saberes plurais, entrecruzamentos de vivências acadêmicas e percursos teórico-metodológicos que se complementam.

No decorrer das investigações, vários acoplamentos são feitos entre essas categorias narrativas, promovendo o diálogo entre formulações, até mesmo díspares entre si. Esse enviesamento caudaloso leva em conta certa inspiração vinda de Claude Lévi-Strauss (1970), apostando-se na viabilidade de lidar com teorias diversas (e heterogêneas, por vezes) ajustando-as no sentido

de torná-las funcionais na leitura de nossos objetos, ainda que a dimensão proposta desses ajustes atente para conter gestos de esgarçamento.

Assim, se, por vezes, a árida grade narratológica, tanto da narratologia literária quanto da audiovisual, ameaça fixar demais a observação à lógica interna do texto, o gesto crítico se faz atento à necessidade do movimento de observar o dialogismo inevitável de toda linguagem. Pensar, pois, o texto nessa interação com outras obras revela também os afluentes discursivos, por vezes fora da série artística em questão, que informam o mundo contemporâneo, o que resvala ainda no trato com a interlocução e a espectatorialidade.

A narratologia modal (de expressão), a teoria da literatura, a teoria bakhtiniana do discurso e aspectos da teoria do cinema estão na linha de frente da base crítica dos investimentos do Ficções. Nos esforços analíticos, a observação atenta da estruturação das obras, enquanto constructo específico, vem a par com o interesse em perceber como as representações sociais estão colocadas na estrutura dos objetos abordados, tornando-se internas aos mesmos. O fluxo, entre imergir e trazer à tona, aporta toda uma teia discursiva que entrelaça o tecido textual com o tecido contextual, movimento próximo ao gesto crítico demonstrado nos artigos da presente coletânea.

Na atenção dada aos textos, procuramos cumprir a função da crítica em observar como o elemento externo, o social, se torna interno às obras abordadas, conforme a lição de Antonio Candido (2000). Fazemos o périplo atentos ao que Ella Shohat e Robert Stam (2006) aludem em relação à reformulação do conceito de representação artística por Mikhail Bakhtin, lembrando que "a literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao 'mundo' mas representam suas linguagens e discursos" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

O espectro de produtos estudados pelo grupo é multíplice, um mergulho com atenção tanto a narrativas brasileiras quanto a obras produzidas em outros países. Contos literários, fábulas, romances, filmes de longa e curta metragens, séries televisivas, jornalismo narrativo, cinema documentário, *videogames* — textos literários e audiovisuais que observam o solo histórico brasileiro e estrangeiro. Trabalhos mais afins a uma noção ampla de realismos, obras de ficção científica, horror, metaficcionais, cinema americano independente, japonês, brasileiro, paraibano, atualizações do melodrama na cinematografia espanhola e transposições intersemióticas são algumas das séries discursivas e dos gêneros abordados. Nesta primeira reunião em livro, trazemos onze artigos.

Allana Dilene e Afonso Barbosa analisam as interfaces entre linguagem cinematográfica/audiovisual e *videogames*, observando processos de adaptação, além de questões de *mise-en-scène* no jogo *Red Dead Redemption* (2010).

Alexandre Monteiro realiza um debate teórico em torno das noções de distância, perspectiva narrativa e focalização na minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando de Carvalho.

Luiz Antonio Mousinho apresenta percursos da leitura de Robert Stam sobre a adaptação para o cinema da novela *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, realizada pela cineasta Suzana Amaral, em 1985, problematizando algumas das opções tradutórias do texto-fonte.

Intertextualidade e bricolagem estão entre os conceitos abordados na análise do filme *Ghost Dog* (1999), de Jim Jarmush, em artigo desenvolvido por Riccardo Migliore.

João Paulo Palitot resgata aspectos da história do cinema paraibano e debate os conceitos de encenação e *mise-en-scène*, analisando *A árvore da miséria* (1998), curta-metragem de Marcus Vilar.

Suéllen Rodrigues trata do documentário *Elena* (2012), de Petra Costa, tomando-o como narrativa intransferível, a partir da análise do discurso artístico, investigando a estetização intrinsecamente relacionada à experiência de quem realiza a obra.

Já Marcelo de Lima examina também elementos relativos à memória, bem como à alteridade e à identidade, ao discorrer sobre dados autobiográficos em *Amarcord* (1973), do cineasta italiano Federico Fellini.

Identidade e pertencimento (problemático) são questões tematizadas na obra do cineasta cearense Karim Aïnouz. Rayssa de Medeiros, operando nas interfaces entre ficção e sociedade, analisa a categoria personagem e o espaço social ficcionalmente representado no longa *O céu de Suely* (2006).

Luís Ribeiro, por sua vez, reflete acerca de questões de recepção e da teoria do efeito estético para discutir a obra de Wolfgang Iser. Aborda ainda o filme *Aquarius* (2016), de Kléber Mendonça Filho, com ênfase no estudo sobre memória e espaço narrativo.

Inara Rosas discute as representações de ditaduras na América Latina, analisando, sobretudo, textos e contextos dos cinemas argentino, com *Kamchatka* (2002); do chileno, com *Machuca* (2004); e do brasileiro, com *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006).

Por fim, Virgínia Duan apresenta e debate elementos da semiótica da cultura para analisar dados das relações intertextuais entre *Hamlet*, de Shakespeare, e a série televisiva *Sons of Anarchy* (2008 a 2014), de Paris Barclay.

Nos textos aqui reunidos, podemos observar a sociedade e a arte (a literatura, o cinema, as séries televisivas, os *games* e outros discursos) como

um mapa de possibilidades no qual o gesto cultural comunica seu desejo e seus impasses, e pode se situar ali onde a narrativa "aflora a História" (BARTHES, s.d., p. 126). As possibilidades de irradiação do alvor que tateiam o fazer analítico ganham vazão no que aponta André Bazin quando sugere que "a função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte" (BAZIN, 1991, p. 7).

E que seja assim, encontro e prolongamento, lado a lado: a lida com o visto, e o lido, o ansiado contato com os textos sobre os quais calma e vertiginosamente nos debruçamos na procela e na bonança. Seja no desamparo ou no conforto com que se lê, se vê e se enamora dos objetos estéticos que damos ao mundo e o mundo nos dá a ler, objetos cuja leitura nós construímos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Publifolha, 2000.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, s.d. (Coleção Signos).

BAZIN, André. *O cinema* - ensaios. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Nacional, 1970.

SHOAHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Pontes dialógicas entre o audiovisual e o videogame: uma análise do jogo Red Dead Redemption[2]

» *Afonso Barbosa e Allana Dilene*

"ÊXODO NA AMÉRICA": ELEMENTOS INTRODUTÓRIOS[3]

Neste trabalho, pretendemos analisar as zonas de intersecção entre a linguagem audiovisual, sobretudo a cinematográfica, e a dos *videogames*. Para tanto, devemos examinar o percurso desse processo, observando as relações dialógicas estabelecidas entre esses dois campos discursivos a partir de adaptações e influências mútuas registradas em suas narrativas.

Nesse sentido, utilizaremos estudos sobre o dialogismo bakhtiniano a partir de Robert Stam, além de pesquisas sobre teoria da adaptação propostas por Linda Hutcheon. Como objeto central e produto dessas trocas entre dispositivos estéticos, traremos uma análise mais detalhada do jogo *Red Dead Redemption* (2009, Rockstar Games), assinalando questões relacionadas à *mise-en-scène* do *videogame*, e utilizaremos os preceitos teóricos de David Bordwell e Kristin Thompson (1997) aplicados ao *game*. De maneira subsidiária, teceremos discussões acerca do espaço representado no jogo enquanto potencial catalisador de sentidos para a narrativa e para a jogabilidade.

O estudo se propõe a examinar a composição de cena a partir de diversos aspectos como cenários, figurino, iluminação e espaço. Essa escolha se deu pelo valor simbólico que a *mise-en-scène* adquire no andamento do *game* em análise, que, além de situar determinado momento histórico, pode ter influência na experiência de jogo.

Uma prerrogativa de difícil manejo, quando discutimos essa temática, é delimitar o objeto de estudo. Teremos o cuidado de não exceder o recorte aqui realizado, procurando fazer com que as informações se consubstanciem em conhecimento. Além disso, reconhecemos ainda a ampla extensão de propostas que, obviamente, não se esgotam naquilo que apontaremos neste artigo.

Partimos da noção do *videogame* enquanto discurso específico, com características bastante sedimentadas e que, assim como o cinema, retrabalhou as inúmeras influências provenientes de diversos campos artísticos, como quadrinhos e literatura, para fundar uma linguagem própria como meio de produção que também se relaciona estreitamente com a tecnologia. No caminho de volta, as influências também podem ser destacadas quando observamos como os *videogames* realizam essa contrapartida em outras linguagens artísticas.

DIÁLOGOS ANTERIORES: O CINEMA NO *VIDEOGAME*

Quando voltamos um pouco no tempo para examinarmos o desenvolvimento das adaptações de longas-metragens para os *videogames*, é certamente possível assinalar aqui, dentre outras possibilidades, o jogo *Michael Jackson's Moonwalker*, de 1990, baseado no filme *Moonwalker*, de 1988. Trata-se de um caso bastante comum até os dias de hoje, no qual o

jogo reutiliza e, por vezes, ressignifica referências da história da produção cinematográfica, fazendo com que o jogador vivencie e interaja a partir de comandos de ação sobre o(s) personagem(ns) protagonista(s) do filme.

É importante destacar que a relação estabelecida por parte daquele que tem contato com esses produtos, seja com o filme, seja com o jogo (ou mesmo com ambos), não respeita a sequência cronológica de lançamentos de cada produção. Em outras palavras, muitas vezes o/a jogador/a não experienciou a obra cinematográfica, assim como é bastante lógica a ideia de que muitos/as espectadores/as não tiveram contato com o *game*.

Por um lado, o caminho mais comum por parte do/a interlocutor/a é realizar o elo estabelecido entre ambas as obras. Como sugere Hutcheon, o consumo de adaptações se estabelece a partir de uma demanda perene que atrai as pessoas por meio de um prazer que "advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação" (HUTCHEON, 2011, p. 25).

Por outro lado, apesar do vínculo estabelecido entre elas, é possível que o jogo seja construído de tal maneira que a sua elaboração e os efeitos ali produzidos tornem a obra autônoma em relação àquela que lhe serviu de fonte. Para que saibamos se se consubstancia esse procedimento, é importante que nossa análise atine para as considerações de Robert Stam. Trazemos as ponderações do pesquisador para esse contexto de interseção entre o audiovisual e o *videogame*, atentos à solicitação de Stam para que nossas observações estejam concatenadas "à 'transferência de energia criativa', ou às respostas dialógicas específicas, a 'leituras' e 'críticas' e 'interpretações' e 're-elaboração' [...] em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes" (STAM, 2006, p. 51).

A influência do cinema atua de outras maneiras, contribuindo para a elaboração de jogos como *Pink panther goes to Hollywood*, de 1993. Baseado no desenho animado, o *game* tem a trama desdobrada nos cenários de filmes de narrativa clássica norte-americana. O jogo é subdividido em fases que têm como pano de fundo, entre outras ambiências, o faroeste, a casa mal assombrada, além do *backstage* de gravação, onde a pantera cor-de-rosa tem que se esquivar de holofotes e câmeras que tentam atacá-la.

O registro desse jogo se deve à necessidade de observarmos como, aos poucos, em uma trajetória inversa, o cinema e o audiovisual foram também incorporando os *videogames* em suas narrativas. Por vezes, para enfatizar certa caracterização de personagens a partir de uma utilização bastante coadjuvante e, em outros momentos, na inserção de elementos característicos da linguagem dos *games* eletrônicos em suas narrativas, como veremos mais à frente.

DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS: UMA VIA DE MÃO DUPLA

O trajeto das influências múltiplas foi aos poucos se aproximando de uma via de mão dupla, na qual percebemos que as contribuições desses dois campos discursivos acabam, por vezes, relacionando-se simbioticamente. Se antes a contrapartida dos *videogames* frente à forte presença do cinema e do audiovisual deixava um rastro quase indetectável, hoje podemos enumerar sem maiores dificuldades alterações nesse processo.

É possível, dessa forma, rastrear elementos estéticos da linguagem dos *games* em produções para séries de TV, em vídeos para internet e filmes das mais variadas metragens. A contribuição não se aplica tão somente à materialização dos *consoles* na diegese desses veículos discursivos. Em

outras palavras, a representação vai além da mera imagem de uma pessoa jogando *videogame*. Ela se desdobra no uso de códigos bastante peculiares da linguagem desenvolvida nos *consoles* para gerar significados e efeitos de sentido nessas produções com características matizadas.

Para pensarmos a respeito desses imbricamentos, nos baseamos em estudos do pesquisador Robert Stam, que pode ser visto como um elo entre o linguista russo Mikhail Bakhtin e o cinema. Os estudos do pensador norte-americano estabelecem essa ponte, através da qual são debatidos conceitos como o *dialogismo*, que "sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais" (STAM, 2003, p. 225-226). Desdobrando um pouco mais a análise do termo, é possível constatar que esse diálogo é estabelecido intertextualmente e se refere

> às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação (STAM, 2003, p. 226).

Processos como esses também podem ser identificados na construção das narrativas dos *games*, nas referências implícitas e explícitas a obras provenientes de outros campos discursivos ou até mesmo na influência de jogos de outrora. Exemplos podem ser facilmente assinalados nas propostas de adaptação declaradas, como o *Michael Jackson's Moonwalker*.

No entanto, os intertextos podem se revelar sobretudo nas sutilezas de certos encadeamentos estéticos e narrativos, a exemplo do jogo *The Last of Us* (2013), da produtora *Naughty Dog*. O *game* conta a história de seres

humanos que lutam para sobreviver a um apocalipse zumbi. O contexto dialógico contribui para que o indivíduo que cria atue como "um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes. [...]. A intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes" (STAM, 2003, p. 227).

Justamente por isso, podemos elencar outras referências contemporâneas do gênero, a exemplo de *Zombieland*, filme de 2009, com uma sequência, em 2019, intitulada *Zombieland: Double Tap*; e *The Walking Dead*, série norte-americana que está em sua décima temporada (adaptação de uma história em quadrinhos homônima, de Robert Kirkman), que possui ainda outras produções, como o *spin-off Fear the Walking Dead* (2015) e os jogos eletrônicos lançados desde 2012. No primeiro caso, o longa ajuda a desconstruir a versão estritamente trágica da mortandade ao utilizar uma narrativa cômica para representar o entorno apocalíptico dos sobreviventes. A série também complexifica o universo zumbi, colocando em choque a alteridade dos indivíduos na agrura de se lidar com outros seres humanos, por vezes, mais perigosos que os próprios mortos-vivos.

Apesar de coabitar uma atmosfera de produções (narrativas lineares) mais voltadas para a violência explícita e até mesmo gratuita, o jogo emprega um viés de produção mais complexo. *The Last of Us* possui seus *comic reliefs* e, por vezes, tonalidades de um colorido mais vibrante, com ares de esperança, se aproximando de *Zombieland*, em uma dinâmica que deixa espaço também às nuances acinzentadas de valoração pessimista utilizadas frequentemente em *The Walking Dead*. Além disso, o *game* adere a uma asserção que se dedica não somente ao ambiente de terror por conta da ameaça dos mortos-vivos, assim como a série. Por isso, acaba trazendo uma perspectiva mais profunda do ser humano em situações-

limite, as relações fraternas e amorosas dos sobreviventes em um ambiente adverso, além, claro, da problemática matricial do indivíduo: a dificuldade de lidar com a morte.

O vínculo entre o audiovisual e os *videogames* não se detém tão somente às adaptações, mas também estão presentes em um tipo de influência que contribuiu estética e diegeticamente na arquitetura de algumas histórias contadas a partir dos *games*. Para ilustrar um caso em que a elaboração de um texto audiovisual foi arquitetada a partir de códigos provenientes da linguagem utilizada nos *videogames*, podemos citar o episódio *Digital Estate Planning*, da série norte-americana *Community* (2009 a 2015).

O programa de TV conta a história de Jeff Winger (Joel Mchale), um advogado que tem sua licença suspendida, porque seu diploma é falso. Por conta disso, Jeff acaba se matriculando em uma universidade comunitária, na qual ele tem contato com alunos e professores bastante inusitados. Em *Digital Estate Planning*, Jeff e alguns colegas de turma têm que ajudar Pierce Hawthorne (Chevy Chase) a reivindicar a herança de seu pai, Cornelius Hawthorne (Larry Cedar). Para isso, eles têm que vencer em um jogo de *videogame*. No episódio, os personagens se transmutam em seus avatares de jogo, ganhando vida e voz na narrativa do *videogame*.

Dentre os recursos que materializam essa particularização estética, podemos citar a trilha sonora, que, seja no tema de abertura da série ou no próprio desenvolvimento do episódio, distancia-se da usada habitualmente no programa e passa a ser marcada pela performance de sintetizadores tipicamente utilizados em jogos da década de 1980. A computação gráfica empregada na composição dos cenários e dos personagens dentro do *game* também remete à mesma época, na qual ficaram bastante conhecidos os jogos da série *Super Mario Bros*, da *Nintendo*. A imagem pixelizada é outro

elemento que dá ênfase à estética dos jogos de *videogame*, além de dados narrativos bastante peculiares, como os fogos de artifício que caracterizam a vitória do/a(s) jogador/a(es/as) ao final do *game*.

A partir de uma análise voltada para o estudo da pós-modernidade presente no cinema, Renato Pucci assinala a recorrência da "impureza em relação a outras artes e mídias", o que faz com que o "hibridismo transtextual [transforme-se] em valor positivo" (PUCCI, 2008, p. 199). Fazemos aqui uma ponte com o audiovisual para compreendermos justamente que esses valores provenientes da intersecção e impregnação de outros campos discursivos acabam produzindo textos mais abertos a novas propostas narrativas, gerando formas transversais de representação, como poderemos ver na análise a seguir.

A REDENÇÃO PELA MORTE RUBRA E A *MISE-EN-SCÈNE*

Red Dead Redemption conta a história de John Marston, um fora-da-lei que tentou abandonar sua vida de crimes e viver com sua esposa e seu filho em um rancho, afastado dos olhos da polícia. No entanto, seus parentes foram sequestrados por agentes federais, e, para libertá-los, ele é coagido a perseguir seus antigos parceiros. O jogo começa quando Marston chega à cidade de Armadillo, onde um de seus comparsas estava atuando. Uma longa jornada tem início, levando o personagem a diversos lugares diferentes do espaço semelhante ao Velho Oeste norte-americano. Quando ele termina a tarefa, reúne-se de volta com sua família, até o dia em que os mesmos agentes que o abordaram no início do jogo retornam para matá-lo, pois não poderiam deixar um criminoso solto após tantos prejuízos causados. Anos depois, seu filho Jack reaparece, agora mais velho, e se vinga em cima do mesmo agente que assassinou seu pai.

Escolhemos a categoria da *mise-en-scène* pelo valor simbólico que a composição de cenas ganha na construção narrativa do *game*, característica que aproxima o objeto em análise da linguagem cinematográfica. Os aspectos da *mise-en-scène*, conforme os dizeres de Bordwell e Thompson (1997), serão explicitados separadamente a seguir, e, conforme avançamos na análise, paralelos com as mecânicas internas ao jogo serão estabelecidos. Esperamos, assim, tecer um quadro amplo dos diálogos linguísticos entre o cinema e o *videogame*.

Antes de passarmos à análise, porém, cabe levantar um ponto de distinção importante entre as duas mídias aqui estudadas, no tocante à classificação de gênero. Nos textos fílmicos, essa distinção costuma se dar por convenções narrativas — filmes de terror, romance, comédia ou drama, sendo que cada um desses grandes gêneros se utiliza de determinadas convenções que os classificam sob determinados rótulos. Nos *games*, contudo, essa distinção não se baseia apenas em tais recorrências — muitos jogos sequer trazem histórias a serem narradas — mas sim pelas experiências de interação do jogador com a mídia. Jogos de ação, por exemplo, têm em si mecânicas de *gameplay* comuns a outros de seu gênero, como combates.

No que diz respeito ao objeto em análise, *Red Dead Redemption* se trata de um jogo de ação-aventura com cenário aberto, trazendo embutidas mecânicas de combate, gerenciamento de recursos (munição, comida, dinheiro etc.), e um cenário com o qual o jogador interage diretamente, podendo escolher entre diversos cursos de ação. Tais elementos proporcionam, assim, *a ilusão de escolha*[4] ao jogador — o final já está escrito independentemente de suas ações. Além disso, ele tem um fio narrativo que conduz o jogador por meio de investigações, e é permeado de pequenos outros jogos característicos do gênero de aventura.

Já que o presente trabalho se propõe a apresentar os paralelos de semelhança entre duas diferentes mídias, tomaremos emprestado os conceitos acerca da categoria *mise-en-scène* da teoria do cinema, ressaltando uma questão de terminologia em comum entre os dois campos aqui estudados: tanto na crítica fílmica quanto na de *games,* termos como *cenário, fotografia* e *figurino* são utilizados. Há, contudo, termos específicos à área de *games*, como *cinematics*, para se referir às animações durante as quais o jogador não interage com a mídia; *gameplay*, para se referir à jogabilidade e experiência de jogo; e *episódio* ou *capítulo*, para tratar de jogos que dividem suas narrativas em capítulos, como os de um romance.

De acordo com Bordwell e Thompson (1997), o termo *mise-en-scène* é utilizado para se referir

> ao controle do diretor sobre o que aparece no enquadramento do filme. Como seria de se esperar pelas origens teatrais do termo, inclui aqueles aspectos que se justapõem à arte do teatro: o cenário, a iluminação, o figurino e o comportamento dos personagens. Ao controlar a *mise-en-scène*, o diretor prepara a encenação para a câmera[5] (BORDWELL; THOMPSON, 1997, p. 169, tradução nossa).

Um ponto importante a ser considerado quando analisando a composição de cena de qualquer texto que faça uso da categoria não é seu suposto realismo, mas sim sua *função* narrativa, o papel que ela desempenha na construção de sentido. E, uma vez que este trabalho se propõe a analisar uma mídia baseada em computação gráfica — e, portanto, nem sempre com aspecto realista —, teremos por norte esse princípio, fazendo-se as devidas ressalvas em relação ao papel desempenhado por esses elementos na fruição do jogo.

"LUGAR ESQUISITO PRUM SUJEITO DECENTE VISITAR, SE O SENHOR NUM SE INCOMODAR QUE EU DIGA": CENÁRIO

Não seria uma conclusão equivocada pensar que a personagem, no contexto de um jogo eletrônico, cuja interação se dá através de sua presença constante, ganhasse destaque a ponto de ofuscar outros elementos, como o próprio espaço. No entanto, "tudo na ficção sugere a existência do espaço" (LINS, 1987, p. 68).

Elementos que compõem o espaço podem ser integrados à caracterização de uma personagem, e vice-versa (LINS, 1987). Se nosso cotidiano social "nos fornece um grande repertório de maneiras de descrever a ação humana" (BORDWELL, 2008, p. 59), devemos lembrar que personagens, porém, não caminham em um vácuo: elas interagem com objetos, relacionam-se com outros seres, levam sua vida em ambientes equiparáveis, na sensibilidade do receptor, àqueles em que vivemos.

Esses mesmos espaços carregam elementos de caracterização que também atuam como construtores de sentido da narrativa como um todo. Os espaços fornecem ao leitor/espectador informações sobre o tom de determinada narrativa, podem ser usados para construir efeitos de suspense ou terror (como no caso do jogo mencionado neste trabalho, *The Last of Us*), ou podem ainda atuar de forma simbólica para o estado emocional de personagens. David Bordwell destaca o papel do estudo do espaço nos textos fílmicos, afirmando que, sem esses elementos, "não poderíamos apreender o mundo da história. [...] é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar" (2008, p. 58). Nas palavras de Bordwell e Thompson (1997, p. 172, tradução nossa), o cenário "não precisa ser apenas um contêiner para os eventos humanos, mas também entrar na ação narrativa dinamicamente"[6].

Em *Red Dead Redemption*, os cenários são bem desenvolvidos visualmente, tomando por referências cenários reais. Produzidos de maneira digital, eles remetem de maneira clara aos cenários dos filmes de *western* hollywoodianos.

Apesar das possiblidades de variação oferecidas pelo meio digital, a "montagem" do jogo se inspira na "decupagem clássica", buscando uma aproximação com aquela utilizada em filmes de faroeste: a constante presença de planos americanos, a ausência de índices que quebrem a ilusão de um construto cinematográfico (XAVIER, 2008, p. 27-28). Porém, deve-se destacar as convenções próprias do *videogame,* que fazem uso corriqueiro de menus e outras particularidades. Por exemplo, os momentos em que o *gameplay* precisa se sobrepor ao ilusionismo cinematográfico: os locais de aquisição de itens sempre são convenientemente próximos uns dos outros; as ações de compra têm menus específicos, embora a apresentação gráfica tenha clara inspiração temática. Diferente do efeito que a adoção de tal estética teria sobre uma mídia audiovisual — como o exemplo citado da série de TV *Community*, que traz uma ruptura com a linguagem então habitualmente utilizada —, nos *games* essa "quebra de ilusão" não é incomum. Habituado à interface e às necessidades individuais dos jogos eletrônicos, o(a) jogador(a)/receptor(a) não vê problemas em passear entre diferentes tipos de interação com a mídia.

> Um outro diálogo interessante entre o gênero *western* e o jogo em estudo está nos momentos de duelos. Não é incomum que, durante o jogo, um desconhecido solte provocações aleatórias, incitando ao duelo de pistolas. Se o jogador escolher seguir por esse curso, o ângulo de visão muda, bem como a jogabilidade e o andamento

> narrativo: adota-se uma câmera lenta enquanto os dois lados se armam, até que um dos lados efetue disparos e atinja o alvo.

A vastidão das paisagens, as cidades decadentes em uma terra onde as leis são aplicáveis com muitos tons duvidosos de moralidade remetem à narrativa do protagonista John Marston: sua jornada em busca da redenção por erros do passado é longa e solitária. Na maior parte do jogo, porém, os cenários não ganham aspecto de representação psicológica ou semelhante, limitando-se a um efeito simulacionista de conter a ação narrativa no ambiente retratado do interior dos Estados Unidos em tempos de tentativas de expansão para o Oeste.

Há alguns usos específicos do espaço, porém, que são mais dignos de nota. Um personagem de tons sobrenaturais, chamado apenas de *The strange man* (em tradução nossa, *o sujeito estranho*), faz três aparições ao longo do jogo. Trajando roupas de bom corte e uma cartola alta, ele atua, narrativamente, como uma espécie de pilar moral para Marston, incumbindo-o de pequenos afazeres, como auxiliar uma freira que coleta dinheiro para caridade e impedir um homem de trair sua esposa. Os desfechos dessas pequenas histórias ficam a encargo do jogador, que pode escolher o lado moralmente aceito ou aquele condenável.

No terceiro e último encontro dos dois, o sujeito estranho está de pé nos arredores da fazenda de Marston, e, quando a *cinematic* tem início, os dois personagens caminham sobre o lugar que servirá de túmulo para John e Abigail Marston, funcionando como uma breve antecipação narrativa (*foreshadowing*). Após desagravos na conversa, Marston saca a arma e dispara três vezes — uma para cada encontro fortuito, uma para cada membro de sua família que será morto ao final —, mas o desconhecido não morre. Possivelmente, o *sujeito estranho* é uma espécie de corporificação da

consciência de Marston em sua jornada de redenção; uma personificação, espraiada pelo espaço, dos anseios do protagonista quanto aos seus malfeitos do passado e do presente.

"NUNCA CONFIEI EM UM HOMEM DE GRAVATA": FIGURINO

De acordo com Bordwell e Thompson (1997, p. 176, tradução nossa), assim como o cenário, "o figurino pode ter funções específicas no todo do filme, e o alcance de possibilidades é amplo"[7]. As vestimentas e a maquiagem de determinado personagem podem carregar grande valor simbólico, falando de maneira não verbal sobre diversos aspectos dos personagens, desde sociais, como a posição que ocupam, indicações de profissão, ou aspectos psicológicos (em momentos sombrios, um personagem aparecer vestindo roupas escuras, por exemplo).

Em *Red Dead Redemption*, o trabalho de figurino tem como objetivo principal caracterizar o ambiente, de maneira análoga à do cenário. Uma mecânica de jogo que chama atenção, porém, são as várias possibilidades de roupas que o personagem pode vestir no decorrer da história, e as consequências para a experiência de jogo. Ao usar o "figurino de cavalheiro" (*gentleman's outfit*, no original), é permitido trapacear em jogos de cartas, como pôquer. Ao vestir as roupas características das gangues de foras da lei encontradas no cenário, o jogo se modifica; eles não são impelidos a ver John Marston como um estranho no primeiro contato, o que pode dar alguma vantagem estratégica ao *gameplay*, mas, quando lidando com policiais ou outros personagens que representam a força da lei, as reações serão mais hostis, podendo o personagem ser atacado sem aviso prévio.

Um outro uso do figurino é o de demonstrar as funções narrativas de alguns personagens. Os agentes federais encontrados por Marston no início e nos momentos finais do jogo estão sempre vestidos de terno e gravata, indicando sua posição social e, também, estabelecendo-os como pontos conflitantes em relação ao protagonista. Enquanto Marston traja as roupas de couro meio surradas e o chapéu de caubói, um homem solitário tentando lutar contra o seu destino, as forças "civilizatórias" que tentam domar o Oeste à base do conflito estão bem vestidas e "compostas".

Há também o Marshal Johnson, o agente da lei da pequena cidade de Armadillo: seu figurino no geral é simples e prático, com exceção da estrela prateada que exibe no peito, indicando sua função. Isso serve como índice para o jogador conhecedor de filmes *western*, que, em um primeiro contato, sabe que está lidando com um "homem da lei", mas também estabelece a posição daquele personagem dentro da trama.

"VOCÊ LAMENTA? POR QUÊ? ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE, UMA LUTA ENTRE DUAS FORÇAS": ILUMINAÇÃO

Em relação à apresentação da narrativa, fizemos o paralelo com o tipo de montagem chamada de *decupagem clássica* por Ismail Xavier (2008), que caracterizaria a montagem do filme como a manutenção da imersão do espectador e a ilusão deste diante da narrativa, característica principalmente de um cinema hollywoodiano. E, de acordo com nossos autores de referência, Bordwell e Thompson (1997, p. 181, tradução nossa), Hollywood adota, habitualmente, "três fontes de luz: luz principal, luz secundária e luz traseira. [...] Essa iluminação não é realista, mas permite aos cineastas criar composições claras para cada tomada"[8].

Um ponto importante a destacar aqui é que, durante o jogo, há variações na maneira de se distribuir a luz a depender do momento. Durante as *cinematics*, a iluminação adotada não chega a ser realista (como é possível verificar nas cenas realizadas à noite, que são bem mais claras e visíveis do que uma demanda realista exigiria, o que apenas fortalece o propósito narrativo da iluminação, e não sua submissão a um suposto conceito de realismo), mas é verossímil. Vê-se a chama de uma vela tremulando sobre o rosto de algum personagem em um ambiente escuro, por exemplo, assim como algum uso dramático da iluminação, quando ela chama a atenção para algum objeto ou ponto no espaço.

Na maior parte do jogo, porém, a iluminação adota um caráter mais prático, facilitando a jogabilidade. Independentemente de ser dia ou noite, por exemplo, o *gameplay* não se modifica — os encontros aleatórios são os mesmos e a iluminação não afeta o campo de visão do jogador, que pode enxergar os inimigos à mesma distância. Tal uso não é uma regra dentro da mídia dos *videogames*, porém. Há aqueles em que a iluminação — e a falta dela — influi diretamente na experiência de jogo, acrescentando mais dificuldades, ou impossibilitando a visão clara de algumas áreas.

"VOCÊ REALMENTE É UM *PERSONAGEM*, SENHOR MARSTON": EXPRESSÕES E ATUAÇÃO

De maneira semelhante a uma animação, a atuação em jogos de *videogames* depende do trabalho em conjunto entre o aspecto visual e o sonoro: os personagens são dublados, seus gestos e expressões são deliberadamente construídos e escolhidos pela equipe de produção e, por vezes, modelados em cima de atores contratados para interpretar gestual e vocalmente, e ter seus movimentos capturados para posterior

animação computadorizada (como os jogos *Beyond: Two Souls* e *Detroit*). E, assim como os outros aspectos da *mise-en-scène*, a atuação não deverá ser avaliada em níveis de realismo, mas sim dos propósitos narrativos que segue. Afinal, como medir o realismo do comportamento de uma personagem sobrenatural, por exemplo?

David Bordwell e Kristin Thompson (1997, p. 137, tradução nossa) dirão que

> de maneira mais ou menos típica, a performance pode também ser situada em um contínuo de estilização. Uma longa tradição de atuação fílmica deseja alcançar a semelhança do que se toma por um comportamento realista. Esse senso de realismo pode ser criado ao dar aos atores pequenos traços de performance para que eles façam enquanto dizem suas falas.[9]

Os padrões de atuação em *Red Dead Redemption* são naturalistas, mantendo-se no limiar da decupagem clássica. Os personagens estrangeiros são construídos geralmente seguindo estereótipos conhecidos do público, e que não deixam de perpetuar parte de uma visão norte-americana acerca dos estrangeiros. Aqui, destacamos especificamente um personagem chinês, Zhou, que figura em uma pequena narrativa sobre o vício em ópio, e um irlandês conhecido apenas por Irish, um fora da lei bêbado de moralidade duvidosa.

Parte do jogo se passa em território mexicano, o que conduz *Red Dead Redemption* a uma variação espacial, e também de personagens apresentados. Não raramente os mexicanos falam entre si em espanhol — idioma que o protagonista não conhece, mas os dizeres são traduzidos para legendas em inglês — e quando o fazem em inglês, trazem um sotaque típico encontrado em filmes hollywoodianos.

A construção dos tipos também varia conforme o local onde eles se apresentam. Ambientes campestres trazem personagens com um sotaque informal, cheio de contrações e gírias; enquanto cenários urbanizados apresentam personagens que falam de maneira diferente, tanto no sotaque, mais leve de expressões e de pronúncia mais clara, quanto nos gestos, como a maneira de andar e vestir-se, o que reforça os índices levantados nesta análise — figurino atuando como parte da construção de personagens e ambiência.

Quanto ao protagonista, John Marston apresenta a típica postura do caubói endurecido pela vida no Oeste, onde os braços da lei são curtos e bastante seletivos. Na dublagem, uma voz meio rouca, e o personagem comumente se apresenta com uma postura falsamente desleixada. As mãos, costumeiramente próximas aos quadris — e assim, de suas armas, para saque rápido. O andarilho solitário, figura comum ao gênero *western*, funciona bem em termos mecânicos para um jogo cuja proposta principal é ser experenciado por apenas um jogador: ele supera os desafios normalmente sozinho, ou morre tentando.

"NINGUÉM ESQUECE NADA. NINGUÉM PERDOA NADA": SANGUE E REDENÇÃO

Um aspecto importante na composição de cena em *Red Dead Redemption* é a presença constante da cor vermelha, remetendo ao sangue e ao propósito do personagem em sua jornada: chegar aos lugares onde a lei não alcança e pôr um fim às atividades dos seus antigos parceiros de crime. John Marston é um criminoso que busca redenção, mas que, para isso, terá que usar as mesmas armas das quais tentou se afastar quando abandonou sua vida de fora da lei.

O sangue e a morte estão presentes, desde a aliteração no título do jogo, e são constantes na jornada de Marston. Em um ambiente de tons pastéis e crus — o amarelo do deserto, o marrom do couro curtido, o negro da noite —, o vermelho se destaca, ganhando tons saturados e aparecendo como um filtro que toma toda a tela. Tal estética, imiscuída no jogo, também aparece na própria imagem de capa, que traz, em tipografia estilizada e adequada ao tema *western*, quando John Marston encara o jogador em um leve *contra-plongée*, sua arma em primeiríssimo plano, desafiador.

As telas de *pause*, os menus do jogo, bem como as aberturas de capítulos seguem padrões semelhantes: baseando-se no forte contraste entre preto e esse vermelho saturado, as imagens apresentam-se ao jogador antecipando o final de John Marston, que não poderia ser diferente pela vida que levou. Seus atos não poderiam passar impunes, e em uma terra onde também agentes da lei não têm escrúpulos, é difícil enxergar uma redenção diferente de uma que não seja pelo sangue. Sabendo ser o verdadeiro alvo de seus algozes, Marston se sacrifica para salvar sua família, redimindo-se.

Sua morte, porém, não traz o fim do jogo. Jack Marston, seu filho, agora adulto, busca informações sobre o oficial Edgar, já aposentado, o responsável pelo sequestro da sua família e pela morte do seu pai. O jovem segue os rastros do sujeito e o desafia para um último duelo, matando-o. Então, também em sangue, termina a narrativa de Jack, deixando seu final completamente em aberto. Não sabemos sobre seu destino, ou sobre suas possíveis intenções após realizada a vingança.

"O ÚLTIMO INIMIGO QUE DEVE SER DESTRUÍDO": CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão acerca da idiossincrasia do discurso produzido nos *videogames* nos mostra que o processo comunicativo e artístico está em constante movimento. Em tempos de leituras de romances e quadrinhos a partir de *tablets* e *smartphones*, a tecnologia contribuiu também para o imbricamento das gramáticas específicas de cada meio. As influências passaram a atuar de maneira plural, a partir de diferentes dispositivos discursivos que ressignificam códigos provenientes de meios difusores distintos.

Sobretudo por esses fatores, consideramos importante a análise dessa zona de fronteira, no âmbito da intersecção entre o audiovisual e os *games*. Trata-se de um campo de estudo que nos permite investigar, dentre outras coisas, formas diversas de construção narrativa e estética capazes de trafegarem dialogicamente a partir da tríade texto, contexto e intertexto. Por isso, o horizonte que se descortina, nos faz observar com atenção a maneira como são construídos estereótipos e rompimentos, as representações que eles geram e os efeitos de sentido que produzem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. São Paulo: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art:* an introduction. 8. ed. New York: Mc-Graw Hill, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco.* São Paulo: Ática, 1978.

PUCCI, Renato. *Cinema brasileiro pós-moderno:* o neon-realismo. Porto Alegre (RS): Editora Sulina, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*.

Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, Santa Catarina, UFSC, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: **https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775**. Acesso em: 26 jul. 2020.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

RED Dead Redemption. Playstation 3. Rockstar Games, 2009. 1 disco blu-ray.

O modo como expressão do ponto de vista em Dom Casmurro, o romance, e Capitu, a microssérie[10]

» *Alexandre de Assis Monteiro*

Gérard Genette (1979) define uma importante categoria narratológica, partindo de um conceito/aplicação gramatical, a que chama de *modo*. Como ele entende, modo é o nome dado às diversas formas do verbo para exprimir diferentes pontos de vista a partir dos quais se considera a existência ou a ação.

Para efeito de elucidação, embora o objeto deste artigo tenha outras categorias narratológicas como periféricas, não podemos deixar de aludir ao conceito de focalização, a partir da mesma obra de Genette (1979), fundamental para a integração e compreensão do que aqui propomos.

Genette faz nítida separação entre narradores e focalizadores, tomando o conceito de focalização (ou foco narrativo ou ponto de vista) para se referir à representação da informação que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, seja do narrador, seja de um personagem. Em outras palavras, é o *olhar* do personagem ou do narrador, como ele percebe e filtra a história para além do sentido da visão. Assim, o ponto de vista, focalização ou foco narrativo responde à pergunta sobre qual personagem orienta a perspectiva narrativa ou quem é o focalizador. Numa equação, diremos mais simples: o narrador é quem narra e o focalizador é

quem vê, mas o narrador pode ser também detentor da focalização, sendo então narrador e focalizador, em tal ou qual segmento narrativo.

No caso do cinema, um filme pode ter um segmento em câmera subjetiva (simulação do que o personagem vê), mas o "olhar", a percepção que orienta a perspectiva narrativa, o ponto de vista, não será do personagem. A focalização[11] ou foco narrativo tem a ver com restrição de foco, quando a narrativa tem ponto de vista limitado (a um ou mais personagens ou ao narrador com ponto de vista limitado). Quando a narrativa é onisciente — onde o narrador vê tudo — então não há ponto de vista limitado (focalização zero ou narrativa não focalizada; visão por trás, narrador > que personagem). Mas pode haver infrações do código e, numa narrativa onisciente, certos dados podem ser escondidos do espectador, para serem revelados depois, em paralipse (GENETTE, 1979, p. 194).

Assim, o *modo narrativo* possibilita — ou tipifica — a forma como a história é contada, segundo um ou outro ponto de vista, e cada ponto de vista fornece a informação narrativa à sua maneira, com mais ou menos pormenores, mais ou menos diretamente e deste ou daquele lugar, estabelecendo um *grau de distância* e uma *perspectiva* em relação àquilo que se conta (GENETTE, 1979, p. 160).

Para nos suster na questão, acorremos ao que Maria Lúcia Dal Farra descreve como ponto de vista (1978), em sua prolífera ideia do conceito:

> Na verdade, aquilo que se tem considerado ser o ponto de vista do narrador e que, segundo se afirma, filtra o mundo e dá forma e nome às coisas, nada mais é que uma *postura visual* regulada por uma ogiva maior: aquela que enxerga no defeito ou na amplitude de visão conferida ao narrador a certeza do sucesso dos valores que quer manipular. Assim, a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o

> ponto de vista do narrador — que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito — e os *pontos de cegueira* do narrador (DAL FARRA, 1978, p. 23-24, grifos da autora).

Quando se considera o ponto de vista do narrador é necessário levar em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a não enxergar. As supostas omissões poderão desencadear novas arregimentações para a história, ou seja, podem suplantar óticas anteriores e postular novas visões e intervenções sobre a mesma história.

A contribuição da categoria *modo* interessa sobremaneira à análise dos textos que compõem o *corpus* deste artigo: *Dom Casmurro*, romance de Machado de Assis publicado pela primeira vez em 1899, e *Capitu*, microssérie de Luís Fernando Carvalho lançada em 2008. A grande polêmica — e trunfo — das duas narrativas envolve o fato de que todo o fornecimento de informação narrativa provém de uma única fonte, Dom Casmurro, o personagem-narrador. Pelo menos a partir da crítica feita pela teórica americana Helen Caldwell (2002), em seu *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, em que põe em cheque a veracidade da informação narrativa do romance, adverte para o fato de que a Capitu não é dada voz narrativa. Se isso tivesse acontecido, a compreensão do texto muito provavelmente seria outra.

Dessa maneira, constatamos o quanto a *perspectiva* (local de onde se tem o ponto de vista) se relaciona e influi sobre a *distância* (teor de informação liberada pelo narrador). O ludibrio, através das peripécias narrativas, como sugere Gledson (1991), operado sobre o leitor, tem tudo a ver com o fato de que a informação é fornecida exclusivamente por Dom Casmurro, o que lhe assegura o poder de elisão, suspensão, prolepses etc., como lhe convém para convencer seu leitor.

A partir da tipologia proposta, em 1967, por Friedman, compreendemos que Dom Casmurro pode se encaixar como um narrador-protagonista. Anos mais tarde, em *O discurso da narrativa*, obra de 1972, Genette lançará mão das formulações de Friedman, já assentadas e reconhecidas, sobre *perspectiva* e *distância*, e que foram definição preciosa sobre esse tipo de narrador:

> [...] conta a história na primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos. Devido a seu papel subordinado na própria história, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. [...] o ângulo de visão é aquele do centro fixo. [...] a distância pode ser longa ou curta, ou ambas (FRIEDMAN, 2002, p. 176; 177).

O estatuto do narrador de *Dom Casmurro* impõe limitações ao campo de visão do personagem que narra em relação às ações que compõem a trama. O narrador-testemunha então, de forma sagaz, constrói sua narrativa emaranhando recursos miméticos[12], pois, além de contar a história (modalidade nomeada narrativa pura), ele a mostra (utilizando segmentos dialogados). Ou seja, ele não só rememora, mas traz à vida novamente os personagens, seus espaços e suas ações, através do discurso direto, "invocando, a seu tempo, ora o cuidado em contar as coisas tais como foram 'vividas' no momento, ora tais como são ulteriormente rememoradas" (GENETTE, 1979, p. 155). Acerca disso, Lubbock salienta que:

> A "arte da ficção" não tem início até que o romancista pense sua história como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor] ela deve *parecer* verdadeira, e é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por simples afirmação. (LUBBOCK, 1954, p. 112, grifos do autor).

Lubbock exibe uma percepção sobre os modelos de discurso narrativo que superestima o recurso do discurso direto em detrimento do uso do discurso indireto. Em oposição a esse pensamento, podemos citar, em caráter ilustrativo, o caso do filme *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, em que a presença tenaz da voz do narrador, apesar de quebrar (BERNARDO, 2010, p. 166), não compromete a eficácia do contrato ficcional estabelecido entre a narrativa e o espectador. Em *Capitu* e em *Dom Casmurro*, ao contrário de como Lubbock concebe a narração, o discurso *contado* acaba por reforçar o que é *mostrado*.

Friedman, por sua vez, finda por ratificar o equívoco de Lubbock, tomando outro caminho, entretanto,

> Se a verdade artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um *autor* que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. (FRIEDMAN, 2002, p. 169, grifo nosso).

Parece haver, no argumento de Friedman, uma confusão entre narrador e autor ou ainda entre autor e autor implicado[13], que seria uma instância com voz *diegética* que não pode ser atribuída a personagens nem ao narrador. Não ignoremos que ele propõe, como solução para que o *autor* se esquive de comprometer, com sua intromissão, o sentido de

ilusão da narrativa, escrever em terceira pessoa, para que a história passe a ser algo de responsabilidade de um personagem.

O rompimento da ilusão de realidade, ademais, não se dá de forma tão simples. Alguns autores, inclusive, ironizam ou dão sentido jocoso à relação entre diegese e realidade.

Woody Allen, em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), supera o tabu que cerca e distancia o personagem do narrador-câmera, aquele que, no texto audiovisual, *vê*, *mostra*, *ouve* os acontecimentos e os transmite ao espectador, a câmera com suas funções, a cena do filme se passa numa fila de cinema. Ao perder a paciência com um pernóstico e verborrágico intelectual que esbanja conhecimento sobre teorias do filósofo Marshall McLuhan perto de si, o personagem vivido por Woody Allen, Alvy Singer, olha para a câmera e estabelece contato direto com seu narratário: "O que fazer quando se fica preso numa fila com um cara desses atrás?". Alvy Singer, então, puxa McLuhan de outro ponto da "cena" e o faz ratificar o equívoco do rapaz; ao desconstruir os argumentos do pedante espectador, Alvy Singer volta a olhar para a câmera e diz: "Se a vida fosse assim!".

Em *Baixio das bestas*, filme de Cláudio Assis (2007), Everardo, personagem de Matheus Nachtergaele, numa cena que curiosamente também se passa dentro do cinema, que é o lugar usado pelos personagens para a prática de contravenções, olha para a câmera e pergunta: "Sabe o que é que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer".

Esse recurso, do olho no olho, para Anna Maria Balogh (2002, p. 166-167), constitui uma *estrutura conversacional* rara na TV, sobretudo em programas ficcionais. Mas talvez, na verdade, esteja até vulgarizado na teleficção, é muito usual nas séries e programas humorísticos. Em *Os normais* (TV Globo) ou nos episódios dos programas já encenados pelo humorista

Renato Aragão, como *A turma do Didi* (TV Globo) os personagens estão constantemente estabelecendo esse contato com o espectador. Mesmo na TV, o recurso parece só combinar com programas humorísticos. No cinema, porém, ele é incomum, aparece em obras sem caráter cômico e ainda constitui uma estrutura de agressão[14].

A explicação para os efeitos semânticos e psicológicos do recurso do "olho no olho" no cinema e na TV pode estar em Marcel Martin (2003), em suas reflexões sobre o processo de liberação da câmera. Para o autor, a comédia cinematográfica, em princípio, utilizou o recurso com o intuito de fazer do espectador uma testemunha do paradoxo de personagens histriões, bobos, burlescos pronunciando sentenças espirituosas. E, no caso do filme não cômico, o cinema fez o personagem se dirigir diretamente ao espectador para que esse se sentisse mais atingido pela situação, potencializando o efeito dramático sobre o que vê. Em *Capitu*, o olho no olho é tributário das lições da comédia e do drama, pois, ao mesmo tempo em que torna o espectador uma testemunha do paradoxo de um burlesco narrador contando sua trágica história de vida, o *close* potencializa o efeito dramático da dor que o perpassa.

Retomando a questão que envolve o dilema entre contar ou mostrar a história, Friedman (2002, p. 171), coloca a questão *quem fala ao leitor?* como fundamental para a interpretação da narração e, paradoxalmente, considera a viabilidade, em alguns casos, da resposta: *ostensivamente ninguém*. Isso fica mais evidente na narrativa audiovisual, por não podermos *ver* quem fala. Ao *assistir* somos tentados a atestar a verdade genetteana: na mimese prevalece em grau máximo a informação em detrimento do informador. Não é tão simples se pensarmos que a informação narrativa é um discurso articulado por um emissor que é o próprio narrador-informador[15].

Em termos generalizantes, a *narração simples* ou *em panorama* ou o discurso indireto ou o *contar* a história ou a modalidade de *narrativa pura* colocaria o discurso em um estado de maior distanciamento entre a enunciação e o enunciado, ou manteria a informação como algo mais distante do acontecimento. Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 30) conceitua *panorama* como a posição do narrador exercendo uma visão generalizada ou quando o narrador está interessado num único e particular momento em oposição à *imitação* ou à *cena* ou ao discurso direto/relatado/reportado ou *mimético* (FRIEDMAN, 2002, p. 169) ou com segmentos dialogados, conforme Genette, que afirma que, nesta forma de discurso, "o narrador dilui-se e a personagem lhe substitui" (GENETTE, 1979, p. 173). Em suma, devemos entender *cena* como "representação", com discursos diretos e *panorama* como "narração", com discurso indireto de um narrador (TODOROV, 1971, p. 242).

Para Dal Farra (1978), a apresentação do discurso pode ser tratada de forma *dramática* — através de diálogos, fazendo com que a mente do narrador desapareça e a história se conte por si mesma — ou ainda pode ser tratada de forma *pictórica* — que compreende a existência de um narrador que usa sua própria linguagem e seus próprios padrões de apreciação, "a fim de reproduzir alguma realidade que está em sua mente — e nesse caso a mente se transforma numa pintura" (DAL FARRA , 1978, p. 31-32). Essa forma nos interessa e nos ajuda a compreender um pouco mais da sinuosa narração de *Dom Casmurro* e *Capitu*, que, nesse caso, seria fortemente pictórica, pois os padrões de apreciação de Dom Casmurro em momento algum são postergados.

A zona limítrofe entre personagem e narrador ou, para ser menos generalizante agora, entre a autoria dos discursos, pode não ser tão demarcável, todavia. Uma divisão — para usar ainda um termo do

campo semântico de *limite* — muito evidente é suspeita, a menos que incorramos no equívoco de, como alertou João Batista de Brito em outro contexto, esquecermos que o discurso, do tipo que for, com suas escolhas vocabulares e combinações sintáticas, sempre traz a marca do enunciador, e que tudo o que se vê na história resulta de uma construção (BRITO, 2006, p. 162) no mínimo do narrador, mas também, potencialmente, do próprio personagem.

Lígia Chiappini Leite (2002) ao refletir historicamente sobre a polêmica em torno do foco narrativo, afirma que

> As HISTÓRIAS narradas pelos homens foram-se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios. (LEITE, 2002, p. 5, grifos da autora).

Na narrativa audiovisual não é diferente, e geralmente o *problema* da ilusão de invisibilidade do narrador se torna ainda mais agudo. Brito (2006, p. 162) defende que, em oposição ao discurso literário, a instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem, no discurso cinematográfico (ou em outros discursos de gêneros audiovisuais), intensificam a ideia ilusória de anulação do narrador e diluição de sua voz.

Entretanto, se no caso do livro *Dom Casmurro*, dificilmente o narrador se deixa *esquecer*, devido ao seu já comentado modo excêntrico de narrar, no caso da microssérie isso é ainda mais difícil, já que, além do discurso, a imagem (visual) de Dom Casmurro é explorada à exaustão. Seria difícil responder que, em *Capitu*, quem fala é *ostensivamente ninguém*. Aqui, pontuamos que, quando o Dom Casmurro da microssérie é visto como um

ser contrário à graça e à beleza, sua *imagem* ao invés de se impregnar na visão do espectador, pode ser apagada, distanciada.

Dispomos de um exemplo excepcional encontrado em *Capitu*. A adaptação de todo o capítulo *CXXII – O enterro*, de Dom Casmurro, é feita totalmente sem falas de personagem ou narrador, o que nos permite perceber as perdas e ganhos da troca de um enunciado exclusivamente verbal para um audiovisual.

A tendência à ilusão de anulação do narrador e diluição de sua voz, por um lado, é extrema, em que pese o subjetivo e denso teor informativo e criativo disponibilizado pela imagem e pelo som. Por outro lado, o déficit de informações pontuais, como horários, tempo, estados de espírito ou interesses pessoais de cada personagem no evento, é patente.

Comparemo-los:

> Saí de lá cerca de onze horas. Capitu e prima Justina esperavam-me, uma com o parecer abatido e estúpido, outra enfastiada apenas.
>
> — Vão fazer companhia à pobre Sanchinha, eu vou cuidar do enterro. [...] José Dias ouviu também falar dos negócios do finado, divergindo alguns na avaliação dos bens [...]. Tinha-as escrito [as palavras do discurso] com receio de que a emoção me impedisse de improvisar. No tílburi em que andei uma ou duas horas, não fizera mais que recordar o tempo do seminário, as relações de Escobar, as nossas simpatias, a nossa amizade, começada, continuada e nunca interrompida [...] (ASSIS, 2000, p. 160).

Resignação, dissimulação, transtorno? A discussão acerca do problema da apresentação do discurso em literatura já era, na década de 1940 do século passado, considerada repetitiva, repisada, porém

não esgotada. Friedman (2002, p. 172) afirma que "a distinção entre contar/mostrar — em que '*tell*'/'dizer' aponta para o polo 'onisciência' e '*show*'/'mostrar' aponta para o polo da 'objetividade' — encontra-se estabelecida como um lugar-comum da crítica de ficção".

Lígia Chiappini Leite (2002) vai além, afirmando que "se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é" e, na antiguidade clássica, a questão já estava carregada de valor em *A república* e na *Poética*[16] (LEITE, 2002, p. 6-7).

Se nos estudos literários ainda há panos para as mangas no debate que envolve os efeitos de sentido de cada tipo de discurso, o campo da ficção audiovisual parece ter potencializado a complexidade do assunto.

Pensemos metonimicamente o caso do capítulo I, do livro *Dom Casmurro*, intitulado *I - Do título* frente ao capítulo inicial de *Capitu* (sem título). No livro, o capítulo inicia:

> Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.
>
> — Continue, disse eu acordando.
>
> — Já acabei, murmurou ele.
>
> — São muito bonitos.
>
> (ASSIS, 2000, p. 13).

Esse fragmento nos serve de amostra para confrontar diversas concepções narrativas sobre os tipos de discurso na ficção. Aristóteles (apud LEITE, 2002) defendia a mimese (*imitação*, como temos trabalhado) como forma de revelação da essência do real (e aqui Lígia Chiappini Leite não destrincha o conceito de *real*). Foi amparado nesse pensamento que Lubbock (1954, p. 148) concluiu que a história deveria parecer verdadeira e, para tanto, ela deveria ser *mostrada* — usando o discurso direto —, deveria falar por si só, e a "mera" afirmação do narrador não seria capaz de instaurar a "arte da ficção". O ideal de verdade da ficção, então, seria algo muito próximo do drama, isso é, com menos distância entre aquilo que se fala daquilo que se fala — porém, parte significativa das falas. Mas o drama são narrações. Ora, o próprio Friedman chegou a afirmar que a ficção era pra ser lida e não vista e ouvida, como o drama, que tem sua narrativa quase totalmente constituída de falas. O drama comumente faz uso da narrativa sumária e recorreu, não raras vezes, à rubrica, para ajudar o leitor na construção da verdade ficcional. A pesquisadora Sandra Luna (2012, informação verbal)[17] adverte que a narrativa pura — a épica — é por natureza objetiva e o drama é subjetivo e objetivo; o romance, por seu turno, que faz uso da forma mista é, como o épico, uma narrativa dramática. *Contar* a história, ao contrário do que Lubbock pensava, não impede que o informador seja tão cúmplice do leitor quanto a informação.

Certamente, se fornecêssemos esse trecho de *Dom Casmurro* a diversos cineastas e diretores para que fosse adaptado para um meio audiovisual, depararíamo-nos com uma série de propostas de trabalho distintas. Nenhuma delas ousaria preterir toda a riqueza informativa disponibilizada na narrativa sumária sem prejuízo para a leitura do texto. A narrativa sumária, a despeito de Lubbock, é a ficção pulsando forte com a

verdade que o discurso indireto possui, colocando com clareza a descrição das coisas, os sentimentos das personagens, os estados mentais etc.

Observemos a cena do encontro no trem de metrô de Dom Casmurro com o jovem poeta. Como poderíamos supor com o necessário laconismo e precisão que aquela era uma noite qualquer, qual era o destino do trem, que a viagem era curta, a origem do rapaz, o que nele era familiar, como se deu o encontro dos moços, como se portaram, de que falaram, como se entretiveram, o que um achou dos versos, qual era a disposição física de um deles, como um reagiu ao recital e como o outro se portou diante de tal reação?

A solução encontrada por Luiz Fernando Carvalho para que os detalhes — muito significativos — espalhados por todo o livro não fossem desperdiçados foi manter o narrador-personagem e suas falas, tal qual no romance, sem que sua presença ostensiva interrompesse o fluxo da narrativa, comprometesse a ilusão da realidade ou criasse obstáculo entre ela e o leitor, como Friedman (2002) propõe acerca da ficção literária.

A pergunta que se interpõe é difícil de administrar: a estranha figura do narrador de Luiz Fernando Carvalho não causa perda de sedução retórica em relação ao polido e contido narrador do livro? Ao menos na maior parte do romance, ele consegue transparecer tal polidez e contenção.

Os supostos problemas de interrupção do fluxo da narrativa, quebra da ilusão de realidade e falha na comunicação com o leitor/espectador podem quedar como obstáculos ou como soluções, procedimentos encontrados para a construção da metaficcionalidade e da hipertextualidade, como em *Capitu* e em *Dom Casmurro*.

Para Platão — que aqui citamos indiretamente apenas para destacar as diversas leituras feitas a respeito de suas teses —, o ideal, sobretudo no

discurso longo, seria equilibrar imitação e narração, como acontece de fato no romance ocidental (apud LEITE, 2002, p. 6-7). Em *Capitu*, ao longo dos oitenta e seis capítulos da microssérie, em apenas seis, o narrador Dom Casmurro não aparece nem fala (*Prima Justina*, *No passeio público*, *A alma é cheia de mistérios*, *A missa*, *Depois da missa* e *Capitu que entra*) e a narração fica por conta do narrador-câmera. O que predomina na narrativa é uma coadunação equilibrada da atitude patente do narrador com o próprio evento, alternando trechos de econômico sumário com outros com detalhes vívidos dos acontecimentos, enfatizando, a um tempo, a cena e a própria narração (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Além disso, o diretor da microssérie soube usufruir do dilema acerca do discurso indireto da literatura que, por vezes, se torna, digamos, direto-indireto quando adaptado para um meio audiovisual. Quando o autor refere o acontecimento usando o discurso — "Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos" (ASSIS, 2000, p. 13) —, esse discurso indireto e panorâmico adquire sentido diretivo e cênico a partir do momento em que se torna imagem, pois a referência ao evento passa a ser imagética, direta. A narração "narra e ostenta". Em trechos da microssérie notamos algo como uma redundância discursiva, onde coexistem o texto verbal (por vezes, em *Capitu*, aparecendo escrito e falado) e o texto visual, ratificando-o.

Outro aspecto de grande utilidade a este estudo é o da *perspectiva*, situada também como subcategoria contida dentro da categoria *modo*. Para desenvolver o estudo da *perspectiva*, Genette (1979) recorre a outro teórico que se aprofundara na questão da *posição* do narrador e no seu *ponto de vista*, sem, contudo, atribuir-lhe essa nomenclatura.

Norman Friedman, em seu *O ponto de vista na ficção* (2002), expande e problematiza as conclusões a que chegaram Cleanth Brooks e Robert

Penn Warren (1943), ao, de modo bastante elementar, posicionarem o narrador, no que concerne ao ponto de vista, como *observador externo* ou, no tangente ao seu caráter, como *presente* ou *ausente* da ação.

A tipologia de Brooks e Warren é "sucinta" — na eufêmica acepção de Maria Lúcia Dal Farra (1978) — não dá conta da variedade de facetas possíveis do narrador. Lubbock (1954, p. 157) aprofundou o olhar sobre o narrador e acrescentou que sua posição é um meio para uma apresentação coerente e vívida da história e Schorer (apud FRIEDMAN, 2002, p. 167) ressaltou que os usos do ponto de vista servem tanto como modo de delimitação dramática como de definição temática.

Outros teóricos, como Pouillon (1974) e Todorov (1971), também têm outra tipologia, porém, as divergências em relação ao pensamento de Friedman se resumem à nomenclatura, enquanto os conceitos são equivalentes. Maria Lúcia Dal Farra (1978) fala em "correspondência" e "mesmas acepções" e inclui o teórico Boris Tomachevski entre esses narratologistas, sendo os termos "narração subjetiva" e "narração objetiva" ambos cunhados por Tomachevski. Os tipos de narrador/narração de Pouillon (1974, p. 114) denominam termos como *visão por trás*, *visão com*, *visão de fora* e os de Todorov (1971, p. 238-240), como *narrador>personagem*, *narrador=personagem* e *narrador<personagem* podem ser abarcados pela tipologia de Friedman. Ao final, os conceitos de *visão*, *campo* ou *ponto de vista* estão tecnicamente incluídos no que Genette, agora na esteira de Brooks e Warren, chama de *focalização*.

O trunfo de Pouillon reside no seu esforço em tentar fornecer uma conceituação para um tipo de narrador que é o mesmo de *Dom Casmurro*, o de primeira pessoa ou "ensimesmado", como usa Dal Farra (1978). Pouillon, em *Tempo e novela*, afirma que tal narrador é dotado de uma compreensão

simpática e sentimental da realidade, frequentemente deformante e fonte de mal-entendido (POUILLON, 1974, p. 164).

Tzvetan Todorov, em *As categorias da narrativa literária* (1971), retoma a causa de Pouillon, com seus próprios termos novamente. Para ele, dois tipos de narração alicerçam a discussão: a do romance em terceira pessoa, "que não representa seu próprio processo de enunciação" e a do romance em primeira pessoa, em que "o narrador é representado", sendo "sujeito da enunciação e ao mesmo tempo do enunciado".

A "polêmica" (para usar a expressão do subtítulo do estudo de Dal Farra) em torno da narração se torna drástica quando Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (BOOTH, 1980, p. 100) considera como "irrelevante" a categoria *pessoa* por causa das "infinitas possibilidades de conjugação dos pontos de vista". O discurso poderia "dilatar sua dimensão na simultaneidade de dois pontos de vista" (BOOTH, 1980, p. 100). Por trás de qualquer narrador haveria um autor-implícito mediando qualquer situação e o romance, independente da situação, traria sempre a figura do narrador como *uma consciência focal*.

Silviano Santiago (2002), em *O narrador pós-moderno*, reelabora a discussão acerca da conceituação dos narradores, trazendo uma fala pautada na evolução dos modos de narrar. Santiago (2002) argumenta que a narração em primeira pessoa, operada pelo "narrador clássico", é o modelo narrativo em que a ação é uma experiência que se tem dela. É isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato. No discurso em terceira pessoa, não se pode falar em autenticidade da experiência e do relato porque a informação é obtida da observação de um terceiro, isso implica um rechaço e um distanciamento do narrador clássico. O auge desse movimento de afastamento produziu o narrador pós-moderno.

Para Walter Benjamim (apud SANTIAGO, 2002, p. 39), entre esses se produziu outro narrador, o *narrador do romance*, distante do *narrador clássico* por causa da negação ao "senso prático e doutrinário" e por sua função, que seria a de não mais falar de maneira exemplar a seu leitor, moral e esteticamente. E distante do narrador *pós-moderno*, que narra por narrar, sem interesse pela experiência que "se subtrai da ação narrada [...] e cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém desprovido de palavra, o narrador que se identifica com um segundo observador — o leitor." (SANTIAGO, 2002, p. 44).

No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Walter Benjamin (1980b) observa como a informação se posta rigidamente distante da experiência, pois não entra na tradição. Ao contrário, floresce num momento de atrofia da experiência, quando "nenhum leitor tem mais facilmente qualquer coisa para poder contar ao outro" (BENJAMIN, 1980b, p. 31). Na imprensa, há o momento de exclusão do acontecimento do contexto "em que poderia afetar a experiência do leitor". O que inevitavelmente seria feito, tendo em vista os ditames da informação, com suas exigências de novidade, brevidade etc., bem como os da diagramação, que expõe os assuntos de maneira fragmentária e sem relação entre si nas páginas publicadas.

Já em *O narrador* (BENJAMIN, 1980a), o filósofo alemão analisa um contexto de perda da experiência, com o rareamento da narrativa oral, tendo caído de *cotação socialmente a experiência que anda de boca em boca*. Para Benjamin, o advento do romance já acenaria, como exemplo remoto, para as forças históricas seculares que teriam afastado a narrativa do "âmbito do discurso vivo" (BENJAMIN, 1980a, p. 201). Estaria no romance um sinal de decadência da experiência, com o romancista

sendo um ser segregado, desorientado, que não sabe aconselhar — um sujeito *roubado pela experiência*.

Para Benjamin (1980a), porém, a informação, como nova forma de comunicação surgida no capitalismo avançado, ameaçaria a narrativa bem mais que o romance. Exigindo plausibilidade e verificabilidade, a informação, em todas as suas frentes, tolheria a germinação de significações.

> Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em história notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida. (BENJAMIN, 1980a, p. 61)

Assim, faltaria à informação certa *amplitude de oscilação* presente na narrativa. A informação se mantém viva apenas no instante em que é nova, "vive apenas nesse instante, precisa entregar-se inteiramente a ele" (BENJAMIN, 1980a, p. 62). Ao contrário, a narrativa não se exaure, traz possibilidades de desdobramentos futuros.

Benjamin fornece como exemplo a narrativa de Heródoto da prisão por Cambises, rei Persa, de Psanemita, rei egípcio, após vitória em guerra. Cambises obrigou Psanemita a assistir ao desfile do triunfo persa, a ver sua filha servindo como escrava aos persas e seu filho ser levado à execução. O rei não esboçou reação a todas essas cenas atordoantes, no entanto, ao reconhecer "um de seus criados, homem velho e empobrecido, nas filas dos prisioneiros, bateu com os punhos na cabeça e deu todos os sinais da dor mais profunda" (BENJAMIN, 1980a, p. 61).

Pensando sobre a interpretação que Montaigne faz dessa narrativa, o ensaísta alemão especula sobre outras e, principalmente, ressalta o impacto em espanto e reflexão que ela conserva através dos tempos — um poder que se assemelha ao dos "grãos de semente que, durante milênios hermeticamente fechados nas câmaras das pirâmides, conservaram até hoje sua força de germinação" (BENJAMIN, 1980a, p. 62).

Em *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago (2002, p. 39) aponta os três estágios da história do narrador sistematizados por Benjamin (por volta de 1935) justamente no texto *O narrador*. O *primeiro* seria o do 1) narrador clássico, que teria por função "dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio)". O *segundo* se configuraria com o do narrador do romance, "cuja função passou a ser de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor" (e aqui lembramo-nos da observação de Benjamin de que o romancista está desorientado e não sabe aconselhar). No *terceiro* momento, 3) o narrador, "que é jornalista", só "transmite pelo narrar a informação, visto que escreva não para narrar a ação da própria experiência, mas a que aconteceu com x ou y" (SANTIAGO, 2002, p. 39).

No primeiro caso, o narrador expõe *uma vivência, a experiência de uma ação*. Nos dois seguintes, o narrador passa "uma informação sobre outra pessoa", tem a "experiência proporcionada por um olhar lançado" (SANTIAGO, 2002, p. 38). Ainda: no primeiro caso (narrador clássico) "a coisa é mergulhada na vida do narrador e dali retirada". No romance, "a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído de sua vivência". No terceiro momento, "a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador" (SANTIAGO, 2002, p. 40). Para Santiago, o narrador pós-moderno é o que transmite

> uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2002, p. 40)

Santiago (2002, p. 43, grifos do autor) observou as tensões entre o jornalismo e a literatura percebendo como, no primado da informação, a figura do narrador passa a ser a de "quem se interessa pelo *outro* (não por si) e se afirma pelo olhar lançado ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um *olhar* [...] que cata experiências vividas no passado)". Dessa maneira, assinala Santiago, "pode-se falar que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência" (SANTIAGO, 2002, p. 43).

Finalizando com Genette (1979), sentimos como o autor fez o termo *focalização* sobressair e se tornar o mais recorrente nos estudos narratológicos. Segundo ele, *visão*, *campo* ou *ponto de vista* é preferível por ser mais abstrato, mas isso provavelmente ocorreu por ele ter notado que o narrador nunca analisa objetivamente os pensamentos e as percepções da personagem focal e que "a distinção entre os diferentes pontos de vista nem sempre é tão nítida quanto a simples consideração dos tipos puros poderia fazer supor" (GENETTE, 1979, p. 190).

A consideração dessa teoria arrasa a tentativa de Dom Casmurro de tentar se posicionar como sujeito (narrador) potencialmente distante ou objetivo em relação ao que diz, já que, como sustentou Pouillon (1974), sua

visão da realidade é sentimental, deformante e fonte de mal-entendido, além de ser desinteressada de compromissos estéticos e morais para com o leitor, como afirmou Santiago (2002).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BALOGH, Ana Maria. *O discurso ficcional na TV:* sedução e sonhos em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da USP, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*. Tradução de Modesto Carone *et al*. São Paulo: Abril Cultural, 1980a. p. 57-74. (Coleção Os pensadores).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*. Tradução de Modesto Carone *et al*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. p. 20-56. (Coleção Os pensadores).

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOOTH, Wayne *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Tereza Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRITO, João Batista de. Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema. *In*: BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006. p. 157-169.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado:* o foco narrativo em Virgílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*. Tradução de Jayme Salomão *et al.* Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GLEDSON, John. *Machado de Assis:* impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octávio Mendes Carvalho. São Paulo: Cultrix, 1954.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Brasiliense, 2003.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa Dantas. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 38-60.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. *In*: TODOROV, Tzvetan. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Eni Orlandi. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971. p. 209-254.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BAIXIO das bestas. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda; Walter Carvalho. Brasil, PE: Imovision, 2007. 1 DVD (82min), son., color., 35mm.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Euclydes Marinho, Luiz Fernando Carvalho. Brasil, RJ: Rede Globo, 2009. 2 DVD (270 min), son., color.

NOIVO neurótico, noiva nervosa. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. EUA: Rollins-Joffe Production, 1977. 1 DVD (93 min.), son., color, 35 mm.

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Roteiro: Jorge Furtado. Brasil, RS: Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre e Rede Globo, 2003. 1 DVD (123 min), son., color.

Robert Stam leitor de Clarice Lispector[18]

» ***Luiz Antonio Mousinho***

Em *A literatura através do cinema* (2008), Robert Stam aborda a adaptação da novela *A hora da estrela* (1990), de Clarice Lispector, para o cinema, realizada pela cineasta Suzana Amaral, problematizando algumas das opções tradutórias do texto-fonte e relacionando tais opções a linhagens e embates estéticos e políticos dos campos literário e cinematográfico. Buscaremos acompanhar o debate teórico e crítico de Stam, um dos mais relevantes teóricos contemporâneos do cinema, procurando suplementá-lo na abordagem das duas obras. Tomaremos por apoio a narratologia, com ênfase para categorias como narrador e personagem.

Stam aponta que um dado importante para os eventos das adaptações é a relação do filme com o modernismo, (STAM, 2008, p. 30) e aqui ele está ressaltando traços modernistas na problematização explícita das questões de linguagem e na exibição dos mecanismos de construção das obras, vistas em suas possibilidades e dificuldades, assumidas em sua inexorável condição de opacidade em relação ao referente; investidas em seu caráter de olhar construído, como artifício e artimanha. Por outro lado, lembrando a vastidão do termo realismo, o autor ressalta que o conceito só vai se firmar com viés programático no século XIX, por oposição aos modelos romântico e mesmo neoclássico. (STAM, 2008, p. 25).

Sabemos que o gesto modernista em cinema vai, por vezes, se contrapor à estética hollywoodiana baseada "no ideal não somente de enredos convincentes, coerentes de causa e efeito, que giram em torno de 'conflitos maiores', mas também de personagens motivados e críveis" (STAM, 2008, p. 30). Segundo Stam (2008, p. 33), os "primórdios do cinema coincidem com o auge do projeto verístico conforme sua expressão no romance realista, na peça naturalista (em que os produtores teatrais [...] utilizavam carne verdadeira em cenas de açougue)". Já o modernismo

> [...] artístico que floresceu nas primeiras décadas do século vinte e que foi institucionalizado como "alto modernismo" após a Segunda Guerra Mundial promoveu uma arte anti-realista, não representativa, caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão. Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século XIX. (STAM, 2008, p. 34).

João Batista de Brito (2006) ressalta a crise de representação generalizada das artes tradicionais nas primeiras décadas do século XX e a convivência com o cinema que se firmava nesse contexto. Para o autor, ao invés de acompanhar as vanguardas que se apresentavam, o cinema, de um modo geral, "preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, centrado na estória com começo, meio e fim, e aspirando [a] ser três coisas [...]: ficcional, narrativo e representacional." (BRITO, 2006, p. 8).

Robert Stam (2008, p. 15) ressalta *Dom Quixote* e *Robinson Crusoé* como precursores, respectivamente, de uma linhagem paródica, intertextual e mágica no romance e de uma linhagem realista. Correndo por fora dessas duas vertentes centrais, *Madame Bovary* seria a referência para romances

"que empregam narradores problemáticos e autodesmistificadores", dentre os quais inclui *A hora da estrela*. (STAM, 2008, p. 18).

Noutro subcapítulo de *A literatura através do cinema*, intitulado *Narração engendrada*: *A hora da estrela*, Stam (2008) aborda a adaptação do livro de Clarice Lispector para o cinema (em 1985), indicando uma questão crítica recorrente no confronto com o texto literário, que é a exclusão do narrador-personagem Rodrigo S. M. da obra fílmica e de elementos de reflexividade relacionados ao narrador, bem como a relação dessa supressão com as tensões entre cinema narrativo e modernismo artístico. Filiando-se a narrativas cinematográficas tradicionais, que investem no enredo e elidem o caráter de constructo da obra literária, obsessivamente aludido na novela de Clarice Lispector, bem como a fratura de classe social entre o narrador e a personagem cujo processo de construção vai ser problematizado diante do leitor. O filme de Suzana Amaral traz um problema teórico-crítico estimulante e também passível de ser posto em diálogo com questões agudas da história do cinema e do trato da linguagem fílmica com as vozes sociais e as linhagens narrativas que constituem a arte cinematográfica.

Vamos acompanhar o debate teórico de Stam, procurando ao mesmo tempo analisar e interpretar aspectos das duas obras, acrescentando ainda ao *corpus,* ao final, o contraponto da adaptação para a TV da novela literária de Lispector, no programa *Cena aberta* (2003), com direção geral de Jorge Furtado, produto não referido no texto abordado, mas tendo notícias que o teórico tem discutido o referido programa em seus cursos recentes. Antes disso, iremos, no próximo tópico, indicar brevemente alguns aspectos gerais da obra de Clarice, em suas relações com a novela literária *A hora da estrela*.

CLARICE LISPECTOR E *A HORA DA ESTRELA*

Observando, em 1943, a estreia de Clarice, Antonio Candido (1970, p. 128) lembrava que a "descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos". Ao mesmo tempo, o autor evocava momentos da literatura semelhantes à estreante prosa da autora, no sentido de ressaltar o quanto a literatura pode servir como meio de protestar contra "o hábito, a deformação [...] causada pelos sentidos mecanizados". (CANDIDO, 1970, p. 128).

"O único modo de descobrir, era, aliás, reconhecer", é dito na narrativa clariceana (LISPECTOR, 1982, p. 297). O lastro do reprimido que retorna, do estranho que foi familiar (FREUD, 1987), é recorrente em sua obra. Nela, a linguagem desconstrói muito desse recalcado social. O que não se faz de modo apenas temático. As palavras agem de maneiras diversas: nos textos que se esgarçam em melopeias abarrotadas de sugestões som-sentido (POUND, 1989, p. 41), nos traços de estilização e paródia que implodem o uso estereotipado das linguagens, nas focalizações que minam o constructo social no que este falseia. Tem-se isso de várias maneiras, em algumas delas na visão da fome tamanha de crianças, nas vidas maltrapilhas, no mergulho na interioridade do outro social visto em sua perplexidade ante o estar no mundo (caso de *A hora da estrela*) e, sobretudo, no farrapo de alma do imaginário e do cotidiano de classe média.

As pessoas precisam contar a história de suas vidas[19]. Uma das personagens da autora estanca perplexa, quando vê o taxista ligar o rádio e ser emitida a informação de que o bacalhau produz mil óvulos por ano: "Não soube deduzir nada com essa frase, ela que estava precisando de um destino". (LISPECTOR, 1988, p. 157). Destino perdido no emaranhado

de signos e informações que se dispersam soltas, longe da experiência. E como não lembrar aqui da angústia da personagem Macabéa ante as informações fragmentadas da Rádio Relógio que costuma escutar.

Esse destino é alcançado nos instantes em que os personagens se reencontram consigo mesmos, resgatando seu lastro de passado perdido na percepção cegada pela rotina. E "se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira", como será dito no romance *A maçã no escuro* (LISPECTOR, 1982, p. 110), e será intuitivamente buscado no gesto de Rodrigo S. M. de resgatar a si mesmo ao tentar criar Macabéa. Como assinala Nádia Gotlib, os personagens clariceanos em sua grande maioria pertencem à média burguesia e são vistos em meio às relações familiares num embate "na tentativa de escapar desses laços institucionalizados, cerceadores da livre manifestação de uma identidade mais íntima e mais autêntica, sob os impulsos da paixão, entendida aqui [...] como uma conjunção paradoxal entre dor e prazer". (GOTLIB, 1988, p. 162).

Observando as personagens femininas da escritora, Lígia Chiappini assinala que, embora aparentemente conformadas à rotina burguesa, tais personagens "sempre correm o risco de subitamente, deparar com o sem sentido de suas vidas, o que se dá, sobretudo quando se defrontam com os mais carentes (pobres ou doentes) na cidade" (CHIAPPINI, 1996, p. 62). Aspectos, podemos dizer, no mais das vezes despercebidos em momentos do passado na recepção de Clarice, onde a presença do outro social por vezes passava pouco notada ante o protagonismo dos personagens das classes médias.

Nas personagens desses textos, à técnica de vida faltará o tacto, esse emperramento ferruginoso que faz lembrar às vezes que a engrenagem existe. Mas se a vida fere como a sensação do brilho, as lascas que escapam da escrita são esses aços espelhados que explodem o *continuum* de uma

falsa história[20]. Descontinuam a prosa falseada de um mundo autossuficiente e naturalizado, que conta a eterna história de seus vitoriosos, em tantas narrativas sem fissuras, compactas, fragmentadas no universo clariceano de obras como *A hora da estrela,* mediadas por um narrador que rompe as continuidades, ao mesmo tempo que sabe ouvir e reconhecer seus limites, deixando falar o outro, expondo as impossibilidades da escrita, do entendimento, de comunhão.

O tema obsedante da morte em Clarice Lispector será um contraponto em relação à vida que segue sem se sentir, à vida que se esvai sem se perceber. Até que a morte-em-vida é vista e se põe a anunciar a vida, como é notado no exílio existencial dos personagens de *A hora da estrela*, Macabéa e o narrador Rodrigo S. M. Em *A hora da estrela*, a dedicatória que inicia ou precede a narrativa começa com "Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós" (LISPECTOR, 1990, p. 21). E, ao final da narrativa, na percepção da finitude, a necessidade de afirmação da vida, com a "visão da morte apontando para a urgência de viver", para falar com Cleusa Passos (1991, p. 173).

O filme de Suzana Amaral é finalizado ao término de sequência em montagem paralela que insinua o encontro, na cena do atropelamento, onde o sangue brilha na boca de Macabéa e ela morre enquanto sonha com uma adocicada explosão de vida. A alternância de planos da personagem jogada ao chão sujo e, antes, correndo para o abraço do estrangeiro da predição, quando se sabe que ela morrerá, confere um tom paródico à sequência, com o clichê cinematográfico dos amantes em planos alternados e em câmera lenta se dirigindo um ao encontro do outro. Na novela de Clarice Lispector, morre aí Macabéa, mas continua em cena o protagonista Rodrigo S. M. Ele não vai se entregar a lamúrias, nem tampouco ao sentimento de alívio por ter se livrado da personagem. Nem vai ceder à sublimação

fácil da vida, em face da presença da morte, particularmente da morte de Macabéa ("— Qual é o peso da luz?") (LISPECTOR, 1990, p. 106).

A crueza ante a lembrança da morte pede uma resposta e a reflexão da vida como um processo inevitável e a ser vivido como processo, na inteireza de seu percurso. A morte-em-vida de Macabéa e a solidão de Rodrigo S. M. esperam também uma resposta — "resposta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?" (LISPECTOR, 1990, p. 22). Assim o narrador ousa garantir que "o melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso". (LISPECTOR, 1990, p. 105), urdindo o início do período com um tom coloquial e trivial para, em seguida, expor uma afirmação da vida de amplo espectro.

A última palavra do livro, que forma o último parágrafo, é *sim*: "Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim." (LISPECTOR, 1990, p. 106). Isso remete à primeira frase da novela que lembra que "Tudo começou com um sim" (LISPECTOR, 1990, p. 25). Antes dessa assertiva final, porém, o narrador se debate mais uma vez com a visão da morte: "Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?!" (LISPECTOR, 1990, p. 106). Isso leva a uma visão aguda das contingências da vida e de sua urgência de ser vivida como um processo inevitável e interminável que, enquanto se dá, não pode ceder à não-vida, à vida imersa em morte, exilada. Mas essas questões só são postas, no caso, pelo livro. E restam como um incômodo em parte da recepção crítica do longa-metragem, inclusive na do teórico Robert Stam, como buscaremos observar.

É contra as verdades cristalizadas que o narrador clariceano se aloja nas linguagens estereotipadas, rompendo suas imposturas, revelando sua falsa naturalidade, assinalando sua invisibilidade brumosa, saturada de rotina. Ao mesmo tempo, o narrador não se arvora a ser o centro irradiador de certezas, cedendo a voz ao outro, assumindo suas vacilações e limitações.

Assim, nos textos clariceanos, há a captação de uma percepção da vivência diária, "tão logo clara e vista, tão logo alterada e obscura", para falar com Roberto Corrêa dos Santos (1991, p. 5). Isso posto de maneira que "a beleza e o domínio do exposto não partam jamais de um centro único de controle (a autora não legisla)", emergindo de "uma liberdade de escrita e de visão, capaz de facilitar a que as configurações mentais produzidas pelas personagens possam por si mesmas expressar-se" (SANTOS, 1991, p. 5).

A impossibilidade de atingir o outro é colocada em Clarice, em vários momentos, de maneira veemente e excruciante — "a outra pessoa é um enigma e seus olhos são de estátua — cegos" (LISPECTOR, 1984, p. 9). Assim também está na fatura de *A hora da estrela*, em um narrador que hesita e assume a impossibilidade de expressão e os abismos existenciais e de classe presentes entre ele e a personagem que vai desenhando, movido pela intuição, pela tentativa de sondagem, entre a dúvida e a comunhão que partilha por certo sentido de exílio existencial que vê em si, que percebe em sua personagem.

A problemática relação existencial, social e representacional entre o narrador e sua criatura some do enredo e da economia narrativa do filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral. Vamos procurar ver como o crítico Robert Stam, teórico do cinema e da cultura, bakhtiniano, brasilianista e estudioso do fenômeno da adaptação, lê essas alterações, configuradas em termos de redução (BRITO, 2006, p. 11), no filme de Suzana Amaral. Vamos rastrear sua perspectiva crítica, buscando observar e debater sua fala ao mesmo tempo que procuraremos entender aspectos das duas obras e do diálogo entre elas. Melhor, das três, pois incluiremos na conversa obra não abordada por Stam, a adaptação televisiva de *A hora da estrela*, com direção geral de Jorge Furtado.

STAM LEITOR DE *A HORA DA ESTRELA*

Em vários de seus livros, artigos e ensaios, Robert Stam (2003, 2006, 2008) assinala o erro de se adotar a questão da fidelidade como princípio metodológico na fruição das adaptações, pela diferença de raiz na passagem de um suporte a outro e da percepção de todos os textos como sendo informados por fortes relações intertextuais e dialógicas (STAM, 2008, p. 21). O autor assinala que, se infidelidade é um *tropo* inadequado para o processo, a teoria da adaptação tem um arsenal de *tropos* e termos para lidar adequadamente com o assunto: "tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desenho, reescrita, *détournement*" (STAM, 2008, p. 21). Nisso, assume posição contemporânea vastamente referendada pela crítica acadêmica (AZERÊDO, 2013; COURSEIL, 2009; HUTCHEON, 2011; XAVIER, 2003, para citar alguns). Fica então, como assinala Stam, a noção de adaptação como leitura e sem pretensão de corporificar uma palavra anterior, se concentrando na compreensão dos textos e do diálogo com o texto-fonte, adaptação "não como ressuscitação de palavra original, mas como volta num processo dialógico em andamento" (STAM, 2008, p. 21).

No entanto, Stam, levando em conta o ponto de vista da recepção, assinala a noção de fidelidade com certo viés de pertinência, pela decepção por parte do leitor/espectador ao não ver serem captadas características centrais do texto-fonte em seus aspectos temáticos, narrativos e estéticos.

> Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas.

> Ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de fidelidade, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a leituras, críticas, interpretações e reescritas de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações para mídias e materiais de expressão muito diferentes. (STAM, 2008, p. 22).

Aqui perceberíamos *A hora da estrela* e sua adaptação para o cinema, vendo as possibilidades construídas na relação entre texto-fonte e filme, e em seus aspectos problemáticos, uma relação que abre várias perspectivas de debate crítico e teórico bem explorado por Stam no texto de abordagem da adaptação incluído em *A literatura através do cinema*. O que se traduz no respeito à autonomia demonstrado na abordagem da obra que adapta, respeito vindo ao lado de certo desconforto perante opções tradutórias que restringem soluções estéticas do texto-fonte no que estas problematizam a linguagem e as formas de representação. Contradição na abordagem para a qual o autor não busca síntese, deixando, em alguns momentos, os diálogos entre posições díspares polifonicamente presentes na superfície da abordagem crítica, como veremos adiante.

De saída, Robert Stam (2008, p. 322) caracteriza a escritura de Clarice Lispector em sua filiação à "tradição reflexiva de Cervantes, Fielding, Sterne e Machado de Assis", com um narrador que "dá ênfase às escolhas envolvidas na escrita". Como Laurence Sterne, que "constantemente lamenta os aborrecimentos diários que o desviam de sua escrita, o narrador se queixa de que sua cozinheira jogou fora três páginas de seu manuscrito e que agora ele é obrigado a lembrar do conteúdo delas" (STAM, 2008, p. 322). Ele não chega a citar, mas se refere ao trecho de *A hora da estrela* onde é dito que "o que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir

três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero" (LISPECTOR, 1990, p. 48), um dos vários momentos da obra literária onde os processos de escrita são encenados.

Stam (2008) assinala, na introdução teórica de *A literatura através do cinema*, o quanto a tensão entre magia e realismo, reflexividade e ilusionismo, alimenta a arte. Na novela *A hora da estrela*, vê-se o embate entre um esforço realista declarado pelo narrador-personagem — "história exterior e explícita" (LISPECTOR, 1990, p. 26) — e um proceder criativo que se afasta desse viés ou que se alterna com o mesmo, ao contrário das outras narrativas longas da escritora, de rala diegese e muita ênfase nos processos introspectivos e reflexivos. Mas é "que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar" (LISPECTOR, 1990, p. 37). Já para "desenhar a moça" irá se cercar de cuidados alimentares e evitações, de futebol, sexo e leituras – "para não contaminar de luxo minha linguagem", cuidados que tomará no "cubículo onde me instalei e onde tenho a veleidade de ver o mundo" (LISPECTOR, 1990, p. 37). Esforço especular que não abrirá mão do instrumento de expressão, a palavra, frequentemente dramatizada reflexivamente ao longo da narrativa: "Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se aparecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo" (LISPECTOR, 1990, p. 34).

Esse trânsito entre uma expressa vontade realista e o desvelar a falácia dessa possibilidade estão presentes durante toda a narrativa literária e são escamoteados do filme de Suzana Amaral, na percepção de Robert Stam. Ele observa que o filme não tem um narrador expresso e sua narrativa não é reflexiva, ao contrário do livro. "Ao eliminar o narrador,

que é o lugar da reflexividade no romance, Amaral transfere a ênfase da mediação autoconsciente para o realismo e a exterioridade" (STAM, 2008, p. 322-323).

Stam problematiza o estatuto do narrador em Clarice, antes de pensar suas transformações na obra cinematográfica. O texto *Narração engendrada: A hora da estrela* (STAM, 2008) principia tratando da equivocidade de gênero do narrador da novela, após indicar filiações onde se apresenta uma presença de atitudes típicas masculinas. Stam lembra a "Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)" (como está na obra) que abre o livro. Mas o narrador que se anuncia na obra é masculino.

> O narrador do romance tem a hiperconsciência que falta à própria Macabéa. Mas a narração do romance também é genérica e, de alguma maneira, bifurca-se em linhas genéricas. A dedicatória deixa entrever que o "verdadeiro" autor/narrador do livro é Clarice Lispector; no entanto, o narrador S. M. é supostamente masculino, mesmo que nunca estejamos totalmente convencidos deste caso de travestismo narrativo. O narrador, somos informados, *tem* que ser um homem porque uma mulher choraria diante da situação da heroína. Através deste recurso de distanciamento, o machismo construído pelo narrador [...] Lispector, mantém o personagem e a emoção que dele emana a uma distância segura, supostamente "masculina". (STAM, 2008, p. 320, grifo do autor).

A problematização quanto ao gênero (nos dois sentidos), devido à pletora de traços autobiográficos presentes na novela, também é posta por Roberto Corrêa dos Santos, observando a obra e sua adaptação cinematográfica

> *A hora da estrela*, a obra em papel, expõe-se como testemunho ficcional não apenas da vida das personagens ali contidas, mas, diga-se de modo cru, da própria vida da escritora Clarice, desenhada nessa espécie particular, e raríssima, de autobiografia imaginária e literária. Egografia do escritor, de sua atividade, de suas dúvidas, de seu modo de produzir, de sua relação com a literatura. (SANTOS, 2007, p. 2).

As tentativas desse narrador de aproximação da diferença, o seu mudar de hábitos e modos de agir na vida, de roupas, de rotina são encenados na obra literária. Ao mesmo tempo, são assumidas as distâncias de posição social, desvelados os lugares de fala, as vozes que se acercam da narração, tomando a expressão aqui no sentido mesmo de instância narrativa nos termos propostos por Gérard Genette (s.d., p. 29). E, como assinala Stam (2008, p. 321), a questão "da diferença de classe entre o narrador e o personagem em *A hora da estrela* é transposta para uma outra ordem de discrepância que é, por um lado, a das diferenças do poder entre autor e personagem, e, por outro lado, entre narrador e personagem".

E aqui, num dos lances de visada bakhtiniana do texto, Stam (2008) faz uma alusão à percepção de autores autoritários que usam seus personagens como porta-vozes de seus interesses. Assim o autor toca no coração de uma das linhas-de-força do texto clariceano, que é a recusa de um entendimento hierarquizado, didático e em transparência em relação à personagem Macabéa, além do afastamento de um movimento de colocá-la, bem como a qualquer personagem do livro, como símbolo de salvação coletiva.

Vemos outro momento em que as reflexões do teórico e crítico podem ser iluminadoras para o entendimento de nuances de narrativas como a que estamos procurando debater, no caso em formulações teórico-

críticas construídas em parceria com Ella Shohat. Remetendo a questões de representação no cinema norte-americano hegemônico, discutidas em dado momento do livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Ella Shohat e Robert Stam, podemos considerar nesse gesto esteticamente construído em *A hora da estrela* a recusa de idealização e redenção individual (SHOHAT; STAM, 2006, p. 290) — que seria consoladora e apaziguadora — dirigida a uma situação social para a qual, diríamos, não há saída, nem resposta — "resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?" (LISPECTOR, 1990, p. 22). E aqui repetimos a provocação do narrador que assina Clarice Lispector no início da novela literária. A nosso ver, assim evita-se na obra o perigo de se fixar e isolar "imagens positivas" que desenhem certo essencialismo de classe (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289). Dessa maneira, se negando a "personalizar e moralizar questões essencialmente políticas" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 293).

Podemos retomar a fala de Stam (2008) sobre *A hora da estrela*, em *A literatura através do cinema*, onde ele dá por falta do narrador-personagem e da reflexividade. Antes, vale assinalar que há no filme uma série de acréscimos na diegese, no sentido de dar expansão a personagens secundários, como os vínculos com as colegas de quarto de Macabéa ou sua relação com o chefe no trabalho, ou mesmo na criação de falas para Olímpico. Isso reiteradamente é feito com transformação do discurso indireto do narrador em discurso direto desdobrado na boca dos personagens, ampliando também a relação de triângulo amoroso com Glória, ou seja, pela adição de falas e eventos narrativos não presentes na novela.

Esses movimentos vêm, com frequência, no sentido de enxertar enredo, numa narrativa onde, na linha clariceana, há mais investimento no sondar a repercussão dos fatos nos indivíduos do que no perseguir os fatos

em si[21]. Porém, não poderíamos dizer que o filme de Suzana Amaral descarta a sondagem do sentimento interiorizado da personagem, constituinte da novela literária e da filiação narrativa a qual pertence. O trabalho com o primeiro plano sobre o rosto da personagem Macabéa captando seu desconcerto e seu desejo perante a existência, sua relação com o espelho em interface com a trilha sonora melancólica e tensa, o uso de planos abertos (ou inclinados) nos encontros dela com Olímpico, ampliando o desequilíbrio entre os personagens, são dados que vão escavando o lírico, o sentimento interiorizado e o traduzindo eficazmente em linguagem audiovisual, com rendimento estético específico e próprio.

O sentido de deserção e solidão também é bem trabalhado na manipulação do espaço narrativo, em determinadas cenas e sequências. Na obra cinematográfica, a trama se transfere da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, centro urbano de uma aspereza de grande cidade mais visível. Esse dado, ligado a questões de produção, é potencializado no tratamento espacial, onde são vistas paisagens desoladas e solitárias, típicas de certos locais de grandes metrópoles em dias de feriado, servindo como fator de ampliação da solidão dos personagens. A forma como eles se movimentam — ou se imobilizam — em meio a tais espaços aguça a visão de seus destinos de deserdados, num trabalho cuidadoso com a planificação e a *mise-en-scène*. Alguns planos gerais, por exemplo, levam ao limite o sentido de desolamento.

A sequência em que os dois, Macabéa e Olímpico, caminham e discutem numa praça deserta, vista em câmera alta, rumo ao ponto de ônibus, também deserto, reforça esse sentido de solidão e perdição. Noutra cena, eles conversam embaixo de uma via expressa, subjugados sob sua estrutura gigantesca de concreto, inacessível aos dois. Vale notar ainda que o elevado é formado por duas vias que se bifurcam, antecipando a inevitável

separação dos personagens. Podemos identificar também certa ativação metalinguística nos diálogos de Macabéa e Olímpico, nas indagações a respeito do léxico e da forma de escrever, bem como do significado das palavras escutadas na Rádio Relógio (BARBOSA; MOUSINHO, 2012, p. 46).

Afora essas soluções tradutórias que nos parecem felizes esteticamente, não deixa de ser incontornável o desconforto com a supressão do narrador e da reflexividade por parte de vários leitores das duas obras e isso se faz presente na leitura de Stam. Ele destaca depoimento à imprensa de Suzana Amaral dizendo que a metalinguagem não funciona em filmes, que o público não entenderia. Stam destaca ainda fala onde a diretora diz que "eu eliminei o narrador porque, no meu entender, eu era o narrador" (AMARAL apud STAM, 2008, p. 323). Aqui percebemos que a cineasta embaralha uma categoria textual e seu papel como arregimentadora, porquanto diretora, dos artefatos de manipulação do discurso cinematográfico.

Temos então a velha confusão teórica, como assinala Gérard Genette, onde "identifica-se a instância narrativa com a instância de 'escrita', o narrador com o autor" (GENETTE, s.d., p. 212). Vale ressaltar a diferença de estatuto ontológico colocada vastamente pela narratologia entre autor e narrador, levando-se em conta que "se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa" (REIS; LOPES, 1988, p. 61).

No que se refere a uma possível rejeição por parte dos espectadores, Robert Stam rebate a argumentação de Suzana Amaral quanto à recepção, assinalando como vários filmes audaciosos quanto à estruturação de linguagem, incluindo a reflexividade, foram bem recebidos pelo público

no Brasil. "Audaciosos, provocantes e até vanguardistas como *O bandido da luz vermelha*" ou que usam o *mise-en-abyme*, como *Amuleto de Ogum* e *Tenda dos milagres* (STAM, 2008, p. 324). Stam responde mesmo ao conceito citado por Suzana Amaral, quando esta alega a incomunicabilidade do uso de tal recurso (a construção em abismo) e sua opção de "ir direto ao ponto" (AMARAL apud STAM, 2008, p. 323), ou seja, investindo no enredo. Como ressalta Stam (2008, p. 322), transferindo "a ênfase da mediação autoconsciente para o realismo e a exterioridade".

Nas escolhas de Amaral, Stam vê o procedimento padrão na adaptação de muitas obras reflexivas:

> Para Amaral, a lógica cinematográfica pressupõe uma recusa da reflexividade, descartada como "estática" e "ruído" supérfluos que nos distraem daquilo que realmente importa, a história. Nesse sentido, Suzana Amaral fez o que muitos adaptadores de romances reflexivos fizeram. Ela suprimiu o modernismo do original em favor da apresentação da história em si, sem rodeios, imaginada como algo "por trás" de todo artifício autoconsciente. (STAM, 2008, p. 324).

O autor ressalta que no filme não há um chamar a atenção para a câmera nem um adiar a apresentação da personagem, ela que aparece já no primeiro momento da obra. Stam (2008, p. 324) esclarece que destaca esses pontos sem pretensão de dizer que o filme seria melhor se fosse reflexivo e afirmando ser o filme "bom como é", mas no caso está ocupado em apontar a opção da obra "pelo realismo e pela transparência". Reconhece que "qualquer romance apresenta uma densa rede de indícios informativos, disponibilizados ao diretor, que pode utilizá-los ou ignorá-los". (STAM, 2008, p. 324).

Por outro lado, admite razões econômicas para opção pela dispensa da reflexibilidade. Após, no momento anterior aludido, destacar os fenômenos de comunicabilidade de filmes brasileiros dotados de efeitos de estranhamento e reflexividade, reconhece a opção do público, em sua maioria, pelo cinema narrativo dominante, onde o chamar a atenção para os procedimentos de construção da obra frequentemente não são bem aceitos. Assim, lembra que o público do cinema "dominante está acostumado a se deixar levar pela história, ressentindo a interrupção, a desconstrução e o questionamento da forma como acontece no romance de Lispector" (STAM, 2008, p. 324).

Após debater a caracterização de Macabéa como sendo fortemente corporal, mas vista numa dificuldade da personagem em lidar com o próprio corpo (numa leitura muita exata), indica um dado importante nas investigações das relações ficção e sociedade na obra. Stam (2008) vê um distensionamento da diferença e da realidade de classe na eliminação do narrador em seu embate com a personagem, tendendo a diminuir nos espectadores a percepção das diferenças sociais.

> Essas diferenças sociais são agora deslocadas para outro registro — entre os personagens — onde o leque social é muito mais fechado. Assim sendo, num outro sentido o filme poderá ser visto como mais elitista, já que as reconhecidas diferenças sociais entre o personagem e o narrador são veiculadas de maneira pseudo-objetiva. A narração "impessoal" do filme exibe a diferença social de Macabéa ao revelar que ela não consegue atender às normas burguesas de comportamento socialmente correto, normas que não precisam ser formuladas porque elas foram internalizadas pelo público de classe média que julga os personagens de acordo com elas. (STAM, 2008, p. 326).

Por essa percepção, fica evidenciado um dos procedimentos do filme de construção do riso, que termina, de fato, sendo hierarquizador, submetendo a personagem à condição de alvo de escárnio por não se adequar às normas de relação interpessoal, de trânsito social, de higiene. Na narrativa literária, a tradução do desconforto da personagem quanto ao estar no mundo e em meio às relações sociais, a sondagem de seu sentimento interiorizado, sua espessura existencial vinda a par com sua leseira, sua eventual burrice, seu sem jeito, "sua condição mofina, jururu, panema" (VELOSO, 1984), não a inferiorizam nem arrancam risos no viés indicado, além de servirem de impedimento a uma adesão melodramática ou de apropriação "político-partidária", estética e historicamente falseadoras.

No narrador do livro, vê-se um sentido partilhado de exílio e margem: "[...] marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim" (LISPECTOR, 1990, p. 33). Nesse mesmo narrador, o do livro, vemos a revelação do seu igual desajeito na existência e na vida em sociedade: "escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens" (LISPECTOR, 1990, p. 35). E indagações éticas que se acumulam sobre o seu proceder na representação do outro de classe.

> Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina [...] O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque

> nela haja um recolhimento e também na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou. (LISPECTOR, 1990, p. 26; 35).

Roberto Corrêa dos Santos (2007) percebe nas certezas do narrador do filme, ou na sua ausência de vacilação, um suturar a dúvida e suspender o "vibrátil estado ético" que sustenta as páginas de *A hora da estrela* e, diríamos nós, seu vertiginoso trânsito entre vida, morte e morte-em-vida de seus personagens Macabéa e Rodrigo S. M. No filme,

> o *fato* constitui o motor; portanto impõe ser muitíssimo bem cuidado, dando-se ao detalhe. O filme visa a contar. O filme crê na história e na sequência. Para realizar-se, agarra-se ao acontecimento como o essencial nutriente. Entre acolher o mais livre imaginário, o absoluto ímã da linguagem e aceitar o direito ou a condição de operar com a substância cotidiana, tendo à frente a Vida (suas faces) e a impossibilidade do Entendimento (e toda a tensão daí resultante), o cinema de Suzana — esse — apaga o conflito, arruma os rasgos do disperso, dilui, amortece, amacia, desfaz a embriaguez, e cuida. (SANTOS, 2007, p. 2, grifo do autor).

Nesse cuidar, resta a opção recorrente pelo narrador impessoal, conforme assinala Robert Stam (2008), concluindo sua leitura sobre a filiação da adaptação a uma das linhas-de-força possíveis e recorrentes nos processos adaptativos. O drama da linguagem, para usar a expressão de Benedito Nunes (1989), some da tela, com tudo que representa enquanto enfrentamento da dor e do prazer no refletir e no encenar a existência. E de tensionamento em relação aos limites e possibilidades da expressão, além de assinalar a inscrição da cisão de classes no processo histórico brasileiro,

traduzida no corpo do livro enquanto impasse para o qual a obra se recusa a simular solução.

Avançando em direção à década atual e percebendo incorporações na ficção televisiva de experiências do cinema de vanguarda do passado, temos uma nova adaptação de *A hora da estrela*, de autoria de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, dentro da série de quatro adaptações do programa de tevê *Cena aberta*, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre e Central Globo de Produção e veiculada pela Rede Globo.

Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço e personagem, entre outras, *Cena aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela televisão brasileira nos anos 1980, em programas e horários específicos, inspirados em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências (mesmo que fora do chamado horário nobre). E com feições próprias também na mescla entre ficção e narrativa telejornalística, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa.

O programa se constrói de cenas de ensaios, de representações do texto, depoimentos da vida pessoal de várias candidatas amadoras que tentam interpretar Macabéa, conduzidas por Regina Casé (que faz algumas personagens, inclusive ela mesma, Regina-apresentadora-narradora, e Glória). A exibição editada de momentos de construção da personagem, os *off* e os vários momentos em voz *over* retirados do texto clariceano, e que servem de fio condutor em trechos da narrativa, parecem resgatar dados do narrador da novela literária e da discussão assumida em torno dos meandros do processo mimético. Inclusive de seus impasses, mostrados nas vacilações da direção e das moças várias que representam Macabéa. Elas que titubeiam no instante de entendimento do personagem, nos momentos

em que a narrativa oscila, nas várias possibilidades de manipulação, de ordenação e desfecho. Dessa maneira, *A hora da estrela* do *Cena aberta* se faz mais próxima da obra de Clarice Lispector do que o filme de Suzana Amaral, no que toca à presença do narrador-personagem e da reflexividade reclamadas por Robert Stam.

À sua maneira, aqui estão presentes procedimentos metalinguísticos que, ousados e até agressivos no passado, por desconstruírem a mímesis clássica, comparecem ao cinema e à televisão contemporâneos como dados viáveis nas várias possibilidades de representação ficcional. São procedimentos específicos de narrativas de largo consumo e que, ao contrário da novela literária adaptada, não apontam uma crise nas maneiras de representar. Apresentam, sim, procedimentos ampla e intuitivamente percebidos e aceitos pela recepção como possibilidades viáveis e criativas de ativação do jogo de luzes e sombras acenado pela representação ficcional. E que, ao mesmo tempo, parecem reativar alguns lances do jogo tenso e sumarento da prosa germinadora que lhe deu origem.

No caso da obra literária *A hora da estrela* e também de sua adaptação televisiva, vemos uma marcada investida dialógica e, mais do que isso, polifônica, se entendermos, com Diana Barros (1997, p. 35), o dialogismo como constitutivo de toda linguagem e o caráter polifônico como estando presente nos textos que revelam esses diálogos. No texto literário e no programa *Cena aberta*, tradição e desconstrução dialogam em copresença manifesta. O livro de Clarice já prevê a virtualidade polifônica recriada pelo programa televisivo para seu contexto, explorando as possibilidades do discurso audiovisual.

No caso do texto cuja recepção crítica estamos procurando debater, o ensaio de Robert Stam, o *Cena aberta* não é um objeto observado. Embora o DVD *Cena aberta* tenha sido lançado em 2004 e a publicação original

do livro de Stam, em inglês, tenha se dado em 2005, é provável que, no momento da escrita, o pesquisador não tivesse entrado em contato com a obra, inclusive por conta da demora habitual na produção de um livro, que sedimenta textos escritos em momentos anteriores. Mas temos notícias de que Robert Stam tem trabalhado com o *Cena aberta* em seus cursos mais recentes, tendo debatido aspectos do programa em seminário ocorrido em abril de 2017, na Universidade de São Paulo (USP).

Nosso resgate aqui de aspectos do programa se justifica como contraponto pela incorporação no processo de adaptação de aspectos problematizadores da linguagem e do tecido social, em termos que, se situando no campo do audiovisual, trazem para a estrutura da obra adaptada o enfrentamento desses dados ignorados na adaptação cinematográfica e reclamados na análise de Robert Stam.

Pensando as questões de adaptação de obras literárias para o discurso audiovisual, em relação às questões de fidelidade quanto ao texto-fonte, Ismail Xavier (2003, p. 61) indica como, nas últimas décadas, com a interação entre as mídias, "passou-se a privilegiar a idéia do 'diálogo' para pensar a criação das obras, adaptações ou não". Assim, a "fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma [...] sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive adaptando a pauta do livro" (XAVIER, 2003, p. 62). Assim, respeitando as especificidades de cada forma de expressão, Ismail Xavier (2003, p. 62) vê como bem mais produtivo que as comparações entre livro e filme sirvam "mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada".

Em sua recepção crítica da obra literária e do filme, Robert Stam precisamente reflete sobre essas escolhas, ao mesmo tempo avançando num processo interpretativo que não abre mão de tomar partido e assumir uma posição, evitando que o respeito às especificidades de cada meio e de cada obra se torne uma posição paralisante. Dessa maneira, o autor põe em movimento balizas teóricas que assinalam um olhar amplo, generoso e não hierarquizado sobre estruturas narrativas postas em diálogo. Ao mesmo tempo, situa filme, livro e os processos adaptativos dentro do escopo mais geral das representações literárias e cinematográficas, experimentando o pulso das oscilações entre realismos e anti-ilusionismos, colando as obras em diálogo com essas duas tradições bem como com o discurso cinematográfico, apresentado em suas possibilidades e limites, dentro de determinados ambientes de produção, com suas implicações estéticas, econômicas e políticas. Situa ainda a obra literária como filiada a um terceiro veio, no qual assomam "romances que empregam narradores problemáticos e auto desmistificadores". (STAM, 2008, p. 18).

Sua abordagem da adaptação de *A hora da estrela* se equilibra no fio de navalha do respeito ao diálogo e à autonomia das obras, a uma concepção de linguagem e sociedade que não permite hierarquização entre cinema e literatura nem outras subordinações. A dificuldade enfrentada pelo texto talvez seja fazer isso sem abrir mão da avaliação crítica. Nesse equilíbrio difícil — o problema que essa adaptação coloca é enorme —, Stam aponta algumas das fragilidades das concepções de Suzana Amaral, visíveis na obra e nas falas da diretora ao expor as escolhas do filme. Num dos pontos do debate, o texto *Narração engendrada* oscila, ao indicar os filmes brasileiros que injetaram mudanças na tradição realista e "narrativa", alcançando também boa comunicabilidade com o público. Ao mesmo

tempo, o texto, logo em seguida, reconhece, como vimos, que o desvio do modelo *mainstream* pode, sim, provocar um afastamento do público (STAM, 2008).

Fica nas entrelinhas, embora respeitando a obra cinematográfica e sua autonomia ("o filme é bom"), certa decepção pelo fato de a obra cinematográfica ter aberto mão das experiências de linguagem contidas no texto-fonte, deixando de ousar, de explorar esteticamente o banquete de possibilidades que o discurso cinematográfico dispõe. Stam, conhecedor dos meios, da cultura brasileira e das várias alternativas de diálogo entre as mídias e as expressões artísticas, só pode ambicionar que a emergência de vozes plurais possa ser mobilizada no sentido da potencialização estética das possibilidades expressivas dos textos, bem como de seus gestos reveladores e tensionadores do entorno social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZERÊDO, Genilda. *Reencenando imagens e palavras*: anotações sobre literatura e filmes. João Pessoa: EDUFPB, 2013.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva; MOUSINHO, Luiz Antonio. A hora da estrela: adaptação e linguagem cinematográfica no filme de Suzana Amaral**.** *Sessões do Imaginário*, v. 1, Porto Alegre, PUC-RS, p. 43-49, 2012.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *In*: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 27-38.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema:* narrativas em conflito. São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 126-131.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 1, São Paulo, USP/FFLCH, 1996. Disponível em: **http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/682**. Acesso em: 21 mai. 2017.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 369-378.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 275-314.

(Ed. Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, XVII).

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega Universidade, s.d.

GIL, Gilberto. Realce. *Vagalume*. 1979. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/realce.html. Acesso em: 2 jan. 2020.

GOTLIB, Nádia. Um fio de voz: histórias de Clarice. *In*: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Paris: Association archives de la literatura latino-americáine, des caraibes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988. p. 161-195.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação***.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H***.** Paris: Association archives de la literatura latino-americáine, des caraibes et africaine du XXe. Siècle; Brasília,: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PASSOS, Cleusa. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP*, n. 10, p. 167-174, jun./jul./ago. 1991, Disponível em: www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52192. Acesso em: 24 jun. 2017.

POUND, Ezra. *Abc de poesia*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. ***Édipo e o anjo***: itinerários freudianos em Walter Benjamin. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990. (Coleção Tempo Universitário, 63).

SANTOS, Roberto. *A hora da estrela*: o papel e a tela. *Graphos* - Revista da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 9, n. 1. Disponível em: **https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/4707/3571**. Acesso em: 23 mar. 2007.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. *In*: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 5-14.

SHOAHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, Santa Catarina, UFSC, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: **https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775**. Acesso em: 21 out. 2013.

VELOSO, Caetano. A hora da estrela de cinema. *In*: BETHANIA, Maria. *LP A beira e o mar*. Rio de Janeiro, Polygram, 1984.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. *In*: PELLEGRINI, Tânia; AGUIAR, Flávio; GUIMARÃES, Hélio; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Orós. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tâmara Taxman. Música: Marcus Vinícius. São Paulo: Assunção Hernandes, 1985. 1 bobina cinematográfica (96 min), son., color., 35 mm.

CENA aberta: a magia de contar uma história. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre e Rede Globo. Intérpretes: Luís Carlos Vasconcelos e Regina Casé. Episódio As três palavras divinas. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Roteiro Guel Arraes e Jorge Furtado. Música: Banda Metallica. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2004. 1 DVD (133 min), son., color.

Ghost Dog: intertextualidade, bricolage, patchwork e o aspecto híbrido do cinema de Jim Jarmusch[22]

» ***Riccardo Migliore***

Neste artigo, nos debruçamos analiticamente sobre o filme *Ghost Dog* (1999) e realçamos o teor híbrido dessa obra, tanto em termos temáticos (código do samurai, cultura afro-americana, cultura ítalo-americana, lealdade e fidelidade, amizade entre diversos), como modais (metalinguagem e coexistência de gêneros fílmicos diversos). Observa-se, pois, que a intertextualidade, por sua vez, remete para práticas como a *bricolage* e o *patchwork*, na medida em que Jarmusch efetua combinações de textos preexistentes, proporcionando a ressignificação de: linguagens artísticas diferentes que vêm a dialogar reciprocamente e, em seu conjunto, sustentam a narrativa do filme; traços culturais diversificados; grupos sociais diferentes e em conflito entre si.

A postura autoral de Jim Jarmusch e a heterogenia de elementos narrativos, linguagens e aspectos (inter)textuais, recursos estilísticos e gêneros (ressignificados e combinados de forma criativa pelo cineasta) apontam para uma aposta no "híbrido".

Neste artigo, consideramos o teor dialógico e intertextual do filme *Ghost Dog* (1999), no qual verifica-se o recurso a um processo criativo que, por sua vez, remete para a *bricolage* e o *patchwork*, enquanto componentes essenciais da abordagem cinematográfica do diretor. Para tal propósito, nós nos fundamentamos na teoria bakhtiniana, com relação à ênfase do autor nas interações dialógicas entre interlocutores (o eu e o *outro*).

Segundo Bakhtin, "o objeto das ciências humanas é o ser *expressivo* e *falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado" (BAKHTIN, 2017, p. 59, grifos do autor). A este respeito, vale frisar que, nas palavras do autor, a própria noção de *expressão* corresponde ao "campo de encontro entre duas consciências" (BAKHTIN, 2017, p. 61). É nesse campo que ocorre a reverberação intersubjetiva, uma espécie de iluminação recíproca advinda da relação dialógica. Mikhail Bakhtin (2017), portanto, torna evidente a importância das fronteiras intersubjetivas, já que o "eu", em sua plenitude, só se manifesta através de sua interação com o "outro", e vice-versa.

É a partir dessa leitura da teoria bakhtiniana que efetuamos a análise de *Ghost Dog* (1999) e nos debruçamos sobre o viés intertextual, híbrido e dialógico que caracteriza o *modus operandi* do diretor. E é de acordo com essa premissa que abordamos, também, os conceitos de *bricolage* e *patchwork*, os quais, apesar de distintos, se referem à prática de se utilizar materiais diversos para produzir algo novo, ou atribuir uma nova função a algo preexistente, cuja operacionalização por parte de Jarmusch pode ser entendida aqui como o propósito ou objetivo principal deste artigo.

O teor *híbrido* que permeia o conjunto da obra fílmica de Jarmusch — e *Ghost Dog*, entre os demais filmes desse diretor — lembra o conceito de *bricolage* e, consequentemente, a atitude do *bricoleur*, segundo o pensamento de Claude Lévi-Strauss (1962). Nas palavras do autor,

> Persiste entre nós uma atividade que, no plano técnico nos fornece uma compreensão bastante boa de uma ciência que preferimos chamar de 'anterior' do que 'primitiva', a qual em francês é comumente chamada de 'bricolage'. Em seu sentido antigo o verbo 'bricoler' era aplicado a jogos com bolas e bilhares, o jeito que a bola ricocheteia, um cão vagueando ou um cavalo desviando de sua trajetória para evitar um obstáculo. E em nosso tempo o 'bricoleur' ainda é alguém que trabalha com as suas mãos e utiliza recursos engenhosos comparados àqueles de um artesão. (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 11).

Entende-se que, sendo o cinema uma arte híbrida ou composta, a referência à *bricolage* deve ser considerada apenas em sentido figurativo. O próprio Lévi-Strauss (1962, p. 20) efetua uma distinção significativa, por meio da qual situa a arte num plano mediano entre, por um lado, a ciência — como é o caso da engenharia — e por outro, o pensamento mítico e a *bricolage*. No mais, como foi destacado acima, segundo Lévi-Strauss (1962, p. 51), a *bricolage* é a atribuição de uma nova função a um objeto que anteriormente era utilizado para algo diferente.

Entretanto, a etimologia do verbo *bricoler*, em francês, conforme foi frisado pelo autor, reitera uma das características mais corriqueiramente associadas ao *outsider*, isto é, o *desvio*. É a partir desse pressuposto, e não apenas devido ao ofício da *bricolage* em si e por si, que podemos pensar em Jim Jarmusch enquanto *bricoleur*. Evidentemente, Jarmusch não é um artesão e sim um cineasta. Porém, se o cinema comercial, em toda a sua complexidade, costuma apresentar inúmeros obstáculos, mesmo nos contextos de produção mais abastados, percebe-se que, nas produções independentes desse diretor, o desvio de empecilhos torna-se uma necessidade constante.

A aproximação desse realizador com o *bricoleur*, contudo, não só pode ser efetuada no que diz respeito à fase de produção e sim, Jarmusch, desde o momento da pré-produção que antecede à escrita do roteiro, costuma definir um personagem o qual irá desempenhar a função narrativa de protagonista e, a partir dessa escolha, ao invés de pensar no enredo, ele começa um processo de seleção de elementos heterogêneos, os quais, aos poucos, contribuirão na emergência do *plot*. Nas palavras do diretor:

> É como aqueles desenhos que surgem quando você junta os pontos numerados. Não tenho uma ideia para o enredo, mas ideias sobre os personagens e junto estas ideias durante, talvez, o período de um ano, e depois as coloco todas na minha frente, e a partir daí a história emerge. Escrevo os diálogos e o esboço muito rápido, até porque, tendo começado com os personagens, escrever os diálogos é muito fácil para mim. Inconscientemente sinto os personagens conversando entre si e posso escrever muito rápido. Mas de antemão nada está estabelecido, já que depois ensaio com os atores e trabalho com cada um para desenvolver os personagens. Nós improvisamos nos ensaios e posso adquirir novas ideias dos atores, e às vezes até a história pode mudar naquela altura. (JARMUSCH apud HERTZBERG, 2001, p. 71).

Percebe-se que, além da *bricolage,* a obra desse diretor e, principalmente, sua maneira de chegar à escrita do roteiro e à definição de um enredo, relembram o *patchwork*, termo inglês que traduz o trabalho de certas costureiras, na medida em que elas recuperam retalhos de tecidos diversos e, a partir desse material heterogêneo, produzem uma manta ou um cobertor.

Embora não se refira de forma explícita ao *bricolage* e nem ao *patchwork*, em entrevista, o próprio Jarmusch fala sobre a necessidade, para o cineasta, de absorver aspectos "interartes" e do mundo histórico, ressignificando-os em um filme. Ainda é oportuno evidenciar o fato que, em seu depoimento, esse diretor, assim como costuma fazer em seus filmes, cita outro texto, no caso, outra entrevista, aquela de Jean-Luc Godard. Segundo o conceito de *metalinguagem*[23], poder-se-ia atribuir ao trecho a seguir o apelativo de *metaentrevista* (ou entrevista *intertextual*):

> Nada é original. Roube de onde isso possa ressoar com inspiração ou abastecer a sua imaginação. Devore filmes antigos, novos filmes, música, livros, pinturas, fotografias, poemas, sonhos, conversações aleatórias, arquitetura, pontes, sinais de trânsito, árvores, nuvens, espelhos d'água, luz e sombras. Selecione somente coisas para roubar daquilo que fala diretamente com a sua alma. Se fizer isso, sua obra (e furto), será autêntico. A autenticidade é inestimável, a originalidade não existe. E não se preocupe em ocultar seu roubo — celebre-o se assim lhe der vontade. De todo jeito, lembre sempre aquilo que Jean-Luc Godard disse: "Não importa onde você for pegar as coisas, o que importa é onde você as coloca" (JARMUSCH, 2013, n.p.).

Ressalte-se que o cinema é um empreendimento intertextual, devido à coexistência de aspectos sonoros (música diegética e extradiegética, som ambiente, efeitos sonoros), visuais (imagens) e textuais (diálogos, letreiros, legendas), ou seja, trata-se de uma arte complexa.

Ainda, pode-se sugerir que a intertextualidade, tão marcante no longa-metragem *Ghost Dog* (1999), é *facilitada*, através do método criativo do diretor. Jarmusch seleciona e harmoniza em uma mesma obra audiovisual aspectos e elementos os mais variados, como é o caso

de: cultura *hip-hop*, *Hagakure* (código dos samurais da antiguidade no Japão feudal), organizações criminosas ítalo-americanas em Nova Iorque, criação de pombos, migração ilegal nos EUA (através do sorveteiro haitiano Raymond), e ainda, desenhos animados (*Pica-pau, Betty Boop, Gato Félix* e outros), livros, *reggae* (a música *Armagideon time*, de Willie Williams), além de referências implícitas a outros filmes, como é o caso de *O samurai* (Jean-Pierre Melville, 1967) e *A marca do assassino* (Seijun Suzuki, 1967), entre outros. Além disso, esse cineasta recorre à multimodalidade de gêneros, e isso acontece em um mesmo filme, sendo que este transitar por gêneros diversos (comédia, drama, *gangster movie*) representa, em realidade, uma adaptação, uma releitura ou ressignificação autoral — portanto, peculiar, personalizada — das referidas modalidades ficcionais hollywoodianas.

De acordo com o que foi discutido, mesmo se considerarmos *Ghost Dog* enquanto filme de ação, devido aos repetidos tiroteios e ao fato do protagonista ser um *killer* de aluguel, é possível verificar que Jarmusch realça os momentos que ocorrem entre as peripécias. O resultado é um *gangster movie* bastante original, ou mesmo *sui generis*.

A análise de uma cena do filme pode servir para corroborar as nossas ponderações acerca do viés intertextual, híbrido e dialógico desse longa-metragem. Na parte inicial dessa obra cinematográfica, há uma cena na qual Louie (*suserano* de Ghost Dog, segundo os ditames feudais do *Hagakure*) é encarregado por Sonny Valerio de mandar matar Frank "Bonitão", apesar deste ser filiado à organização criminosa de Vargo, assim como eles, pois o sujeito teria se "queimado", conforme um diálogo do filme entre Sonny Valerio e Louie Bonacelli. Após essa cena, há outra na qual Ghost Dog executa a referida missão: numa sala de estar, Louise, filha de Ray Vargo, está sentada de maneira confortável e descontraída numa

poltrona, segurando um livro, tratando-se de *Rashomon*, coletânea de contos sobre o Japão feudal, de autoria de Ryünosuke Akutagawa.

Em frente à TV, Frank "Bonitão" está entretido assistindo, na TV, ao *cartoon* chamado *Betty Boop*, no qual a protagonista, ao lado do seu cachorrinho, conduz o voo dos pombos enquanto está por cima de um teto. De repente, eles voltam e entram numa espécie de casinha. A "inserção" desse trecho de desenho animado, assistido pelo personagem Frank "Bonitão" antes de ser morto, representa a citação de uma produção audiovisual anterior, *Betty Boop* que, de fato, dialoga com o filme, na medida em que antecipa uma cena na qual ocorre a coordenação do voo dos pombos por parte do personagem Ghost Dog, na cobertura do teto onde ele reside. Na referida cena, que, no filme, ocorre algumas sequências depois do *insert* com *Betty Boop*, Ghost Dog, equipado com uma bandeira, conduz o voo das aves, até a volta delas para o teto, de maneira semelhante ao *cartoon*.

Segundo Gérard Genette (2006), entende-se por *hipertextualidade* a modalidade de *intertextualidade* na qual um texto, chamado *hipotexto*, cita um texto anterior, *hipertexto*, sendo que o *hipotexto* é derivado do *hipertexto*. No caso do filme *Ghost Dog*, ocorre que o *hipertexto* (trecho de *Betty Boop*) antecipa, de fato, uma cena do *hipotexto* (*Ghost Dog*). Logo, o texto do *cartoon* ecoa no texto fílmico devido à analogia da representação, ou seja, um teto e o/a personagem principal fazendo os pombos voarem de maneira organizada, através de uma bandeira.

Dito de outra forma, um texto remete ao outro, estabelecendo assim um diálogo intertextual. Porém, não é só disso que se trata, e sim, além de haver uma interação dialógica entre textos, a inserção do trecho do *cartoon Betty Boop*, quanto ao conteúdo narrativo, pode ser entendida como uma *prolepse*, ou *flashforward*. De acordo com o *Dicionário de teoria*

da narrativa (REIS; LOPES, 1988), juntamente com a *analepse* — que é uma retrospectiva, ou volta no tempo — a *prolepse*, enquanto antecipação de um fato ou acontecimento futuro, integra as chamadas *anacronias*. Grosso modo, pode-se entender por anacronia, um momento narrativo de evasão do tempo presente da história narrada, ou seja, quando a narração se interrompe para operar uma espécie de digressão temporal.

Vale frisar que, no caso da inserção do trecho do desenho animado *Betty Boop*, na cena que está sendo analisada, não só ocorre a antecipação de um evento narrativo, e sim trata-se de uma *prolepse metalinguística*, na medida em que a linguagem audiovisual do desenho dialoga, ou fala sobre a linguagem audiovisual do filme. Quando falamos em *bricolage* e *patchwork*, estamos considerando esta peculiaridade do cinema de Jarmusch em combinar materiais e textos preexistentes, colocando-os para dialogar com o filme de uma maneira *intertextual* e *metalinguística*.

Frank "Bonitão" se vira para Louise e lhe pergunta se quer tomar mais vinho. Ela responde que não quer mais, mas estica um braço, pega a sua taça, ainda cheia, e a esvazia num gole enquanto olha fixo para o seu interlocutor, com certo desprezo e também, desafio, antes de jogar no chão o livro *Rashomon*.

Ambos, o livro de Akutagawa e o *cartoon*, são emblemáticos e não representam a ostentação da erudição do diretor ou um mero friso estilístico, e sim: *Rashomon* simboliza o contexto cultural de referência para que Ghost Dog opere a que, com Stuart Hall (2006) podemos chamar de *reinvenção identitária*, a partir de fragmentos de uma cultura outra; e *Betty Boop*, na referida cena do teto, remete para o *hobby* de Ghost Dog quanto à criação de pombos, que, por sua vez, representam o desapego do protagonista, como pode ser observado na sequência inicial, quando

Jarmusch enfatiza a relação metafórica entre o planar do pombo e a atitude do protagonista do filme.

A cena segue com o aparecimento de Ghost Dog na sala de estar. O afro-samurai está com uma arma na mão, acoplada com silenciador e um dispositivo *laser* de precisão para alvejar a vítima. Frank "Bonitão", ao vislumbrar um homem negro armado, ainda pergunta de maneira sarcástica e preconceituosa se o suposto assaltante quer o seu relógio "Rolex", e logo é executado com três tiros certeiros: um no abdômen, um no tórax e um na testa, numa provável alusão aos três centros energéticos principais, de acordo com a cultura taoísta e a medicina tradicional chinesa, se tratando, respectivamente, do primeiro, segundo e terceiro *Tan tien* (ou *Dantian*)[24].

Ghost Dog pressente que há mais alguém no ambiente, e, ao dar mais um passo, aponta a arma para Louise, mas logo baixa a pistola, observa o livro no chão e Louise começa a falar com ele. Ela pergunta se foi o pai dela que mandou matar Frank "Bonitão". Ainda, em tom pacato e voz baixa, Louise informa Ghost Dog que se trata de um bom livro e acrescenta: "O antigo Japão era um lugar bastante estranho". E, no mesmo tom, sempre olhando para Ghost Dog, ela conclui: "Pode tomá-lo (emprestado), eu já terminei de ler".

Outra cena na qual Jarmusch realça o teor híbrido e intertextual do filme é aquela da execução de Sonny Valerio, cujo método representa uma explícita referência ao filme *A marca do assassino* (*Branded to Kill*, de Seijun Suzuki (1967), obra cinematográfica cujo *mood* e conteúdo são citados, implícita ou explicitamente, em várias ocasiões no longa-metragem *Ghost Dog*.

No caso da execução de Sonny Valerio, que desempenha a função de vice na organização, Ghost Dog atira através do cano da pia do banheiro,

numa citação fílmica explícita de uma cena do longa-metragem *A marca do assassino*. *Bricoleur*, Jarmusch junta, numa única cena, um desenho animado, a música de uma banda icônica e referencial da cultura *hip-hop* e um trecho do referido filme do diretor japonês independente Seijun Suzuki. Quanto a essa mescla intertextual, é preciso salientar que, antes de executar Sonny Valerio, Ghost Dog mata outro membro da organização, que se encontrava na sala de estar da mesma residência, assistindo um *cartoon* pela TV.

Assim como no caso de *Betty Boop*, na cena analisada anteriormente, Jarmusch utiliza um desenho animado para efetuar uma antecipação narrativa, pois trata-se, mais uma vez, de uma *prolepse metalinguística*, já que o desenho mostra um personagem — no caso, um cachorro-policial — atirando através do encanamento externa de uma casa, e proporcionando uma "chuva de balas" no andar de cima, onde outro personagem — se tratando de um ladrão — estava escondido na banheira/chuveiro.

De fato, após matar o primeiro afiliado, Ghost Dog entra na garagem da residência e retira uma porção de cano enquanto Sonny Valerio, no andar de cima, está se perfumando em frente à pia do banheiro. Este personagem ainda se olha no espelho e acompanha, cantando, a letra da música *Cold Lampin'* (*Public Enemy*). Valerio está prestes a escovar os dentes, quando percebe que está faltando água, e, irritado, ele enxerga a luz vermelha através do ralo da pia quando, de repente, o tiro fatal é disparado por Ghost Dog e atinge o alvo na testa, através do sistema de encanamento.

Portanto, pode-se afirmar que a combinação implícita e explícita de textos diversos que realça o teor híbrido do cinema de Jarmusch, nessa cena, ocorre a partir do desenho, que, de forma dialógica, antecipa a maneira pela qual Ghost Dog, instantes depois, assassinará Sonny Valerio, sendo

que, para além do desenho, a cena representa uma citação do filme *A marca do assassino*.

De acordo com a sistematização das modalidades intertextuais operada por Gérard Genette (2006), verifica-se que ambos, o filme de Suzuki e o desenho, podem ser considerados hipertextos, enquanto textos prévios aos quais o hipotexto *Ghost dog* se refere.

Segundo o portal cinematográfico IMDB (s.d.), outro momento da obra de Suzuki a ser evidenciado pelo diretor de *Ghost Dog* ocorre quando o afro-samurai se posiciona fora da mansão de Vargo, com o intuito de atirar contra o chefe da organização com um fuzil de precisão. De repente, a visão do protagonista é impedida por causa de um pássaro que se posiciona exatamente na parte anterior da lente do fuzil através da qual Ghost Dog está acompanhando a chegada do *boss*. Essa pode ser considerada mais uma citação do filme de Suzuki, quando ocorre o mesmo impasse, porém, através de uma borboleta. Quanto ao desenho do *Pica-pau* (*Woody the Woodpecker*), vemos com Juan A. Suarez que, "quando não preveem o futuro, os desenhos replicam aquilo que acontece no 'verdadeiro' mundo do filme" (SUAREZ, 2007, p. 133).

Mais uma vez, percebe-se como Jarmusch utiliza materiais preexistentes, inserindo-os na narrativa por ele criada, enquanto cineasta-autor de seus filmes, de onde a nossa alusão ao *patchwork*, enquanto recombinação de retalhos com o intuito de produzir um novo item, como é o caso de uma manta, uma rede ou um casaco. Da mesma forma, o conceito de *bricolage*, introduzido na Antropologia Cultural por Claude Lévi-Strauss (1962), também se refere à ressignificação de algum objeto ao qual se atribui uma nova função.

Quer se trate de *bricolage* ou *patchwork*, do ponto de vista audiovisual, esta atitude do diretor em reutilizar textos preexistentes com uma nova função, reforça o conceito de intertextualidade. Embora Bakhtin (2017) se refira à relação dialógica entre interlocutores, vê-se, em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, como o autor adota essa referência dialógica quando menciona a ligação intrínseca existente entre as chamadas humanidades, de modo que a ciência da literatura, segundo Bakhtin, não há como ser estudada fora do contexto (histórico, inclusive) da cultura, entendida num sentido abrangente.

Verifica-se, pois, que o próprio Bakhtin (2017) parece sugerir que a interação dialógica, marca fundamental das relações humanas — já que a plenitude do *eu* só pode ocorrer através do contato dialógico com o "outro" — também pode ser concebida com relação às demais produções culturais, o que justifica e, ao mesmo tempo, permite adentrar melhor o método criativo de Jim Jarmusch, na medida em que os hipertextos (nos termos de Genette) inseridos nesse filme (e em outros desse diretor), têm a finalidade de proporcionar maior plenitude à obra audiovisual em questão.

O filme está repleto de citações implícitas e explícitas, tratando-se, mais uma vez, de elementos que, muito além de simples enfeites, corroboram a significação desse produto audiovisual. O formato de artigo, infelizmente, não nos permite mencionar e aprofundar devidamente as demais interações dialógicas que vêm a se estabelecer entre os textos utilizados por Jarmusch para construir esse filme.

A própria trilha sonora de *Ghost Dog* torna-se um elemento diegético, na medida em que o protagonista desse longa-metragem insere os CDs, contendo as várias faixas, em sons automotivos de carros por ele roubados, assim como em seu aparelho, no abrigo onde mora por cima de um teto nova-iorquino. Sendo acionadas por Ghost Dog, as

músicas não representam apenas um acompanhamento sonoro voltado a enfatizar auges dramáticos, como ocorre na maioria dos filmes, e sim tornam-se elementos constitutivos da estrutura narrativa e, pelo que aqui mais interessa, contribuem em sublinhar o teor intertextual dessa obra cinematográfica.

Nesse sentido, a trilha sonora em *Ghost Dog* parece confirmar o conceito de significação enfatizado por Christian Metz (1995), em *A significação no cinema*, na medida em que esta é advinda, segundo o autor, da soma entre significante e significado. Enquanto aspecto estilístico e expressivo, a música do filme seria significante, e, enquanto elemento narrativo, seria significado. No entanto, entende-se com Metz (1995) que significante e significado não podem ser separados nitidamente. No cinema, eles coexistem, ao resultar na significação, enquanto síntese dos aspectos conotativo e denotativo.

Impossibilitados, neste contexto, de analisar as demais inserções textuais, fomos impelidos a selecionar algumas cenas desse longa-metragem, visto que essas representam uma amostra do viés intertextual, híbrido e dialógico que permeia o filme como um todo. A inter, ou, com Genette (2006), hipertextualidade, representa uma marca fundamental do método criativo de Jim Jarmusch e, como foi demonstrado neste artigo, a mesma pode ser compreendida através das práticas do *bricolage* e *patchwork*, quanto a recombinação e ressignificação de materiais preexistentes, os quais, ao dialogar com o texto fílmico, tornam-se parte dele, servindo para antecipar ou evidenciar determinados momentos narrativos.

Acima de tudo, a associação de elementos textuais diversos ressalta a ambiência *outsider* do cinema de Jarmusch. Não apenas devido à presença constante de toda uma variedade de *estranhos* — o que torna a obra desse diretor, em seu conjunto, uma espécie de tratado fílmico sobre essa

categoria social, permitindo novas leituras e uma possível sistematização — mas também, de acordo com uma das definições de *outsider*, a qual aponta para o improvável, tratando-se de algo ou alguém que tem poucas chances de vencer, de dar certo. E qual maior improbabilidade do que a combinação de textos heterogêneos e aparentemente incongruentes? A capacidade do cineasta quanto à articulação desses elementos supostamente ímpares, contudo, contraria a lógica da probabilidade e ressalta a atitude simpática do *outsider* com relação ao "outro".

Além disso, contraria a obviedade do raciocínio, inclusive estético, segundo o qual apenas o parecido combina, *logos* que produz ditados e lugares-comuns quais "cada cá em seu cada qual", "cada macaco no seu galho" e, ainda, "cada um em seu quadrado". O *outsider*, justamente, é quem não precisa de um *quadrado* para se sentir à vontade neste mundo, e nem de um grupo social exclusivo no qual, através de um viés narcísico, os expoentes encontram alívio e certa satisfação ao espelhar-se um no outro, confortados pela semelhança e, contrariamente, assustados para com a diversidade. Ao permanecermos em tema de ditados, vê-se que, como se costuma dizer, "Freud explica". E, realmente, o texto *O estranho* (FREUD, 1987), de 1919, referente ao familiar e ao estranho, explica a lógica que subjaz à práxis artística de Jim Jarmusch, através da qual o diretor aparenta sublinhar que o familiar pode se tornar estranho, enquanto, por outro lado (o do *outsider*), o estranho pode se tornar familiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. *Rashomon e outros contos*. Tradução de Antonio Nojiri Katsunori Wakisaka. São Paulo: Hedra, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* – a teoria do romance. Tradução de Antonio Marques e Valerio Rohden. São Paulo: UNESP, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 275-314.

(Ed. Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, XVII).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HERTZBERG, Ludvig (org.). *Jim Jarmusch*: Interviews. Mississípi: University Press of Mississippi, 2001.

IMDB. Ghost Dog: Matador Implacável. Trivia. s.d. Disponível em: **https://www.imdb.com/title/tt0165798/trivia?ref_=tt_trv_trv**. Acesso em: 20 jul. 2020.

JARMUSH, Jim. Things I've Learned: Jim Jarmusch. *MovieMaker Magazine,* n. 53, 5 jun. 2013 [publicada originalmente em jan. 2004]. Disponível em: **https://www.moviemaker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/**. Acesso em: 7 jun. 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The savage mind*. Chicago: University Press, 1962.

METZ, Christian. *La significazione nel cinema*: semiotica dell'immagine, semiótica del film. Tradução de Alberto Farassino. Milano: Bompiani, 1995.

REIS, Carlos. Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SUAREZ, Juan A. *Jim Jarmusch* - Contemporary film directors. Champaign: University of Illinois Press, 2007.

TSUNEMOTO, Yamamoto. *Hagakure*: o livro do Samurai. São Paulo: Conrad, 2004.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A MARCA do assassino. Direção: Seijun Suzuki. Produção: Kaneo Iwai. Roteiro: Hachiro Guryu. Japão, 1967. 1 DVD (91 min), p&b, 35mm.

GHOST Dog. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Richard Guay, Jim Jarmusch. Roteiro: Jim Jarmusch. EUA, 1999. 1 DVD (116 min), son., color., 35mm.

O SAMURAI. Direção: Jean-Pierre Melville. Produção: Raymond Borderie, Eugêne Lépicier. Roteiro: Jean-Pierre Melville, Georges Pellegrin. França/Itália, 1967. 1 DVD (105 min), cor, 35mm.

A mise-en-scène no filme A árvore da miséria de Marcus Vilar

» *João Paulo Feitoza Clementino Palitot*

INTRODUÇÃO

A história do cinema paraibano, que se inicia na década de 1920, com o filme *Sob o céu nordestino* (1928), de Walfredo Rodrigues, possui uma variedade de registros que abordam sua gênese e fases de forma abrangente, como é o caso dos livros *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano* (1998), de José Marinho; e *O primeiro cineasta: cinema silencioso na Paraíba — marco zero de uma cinematografia fundada no real* (2015), de Lúcio Vilar. Esses mapeamentos mostram que a década de 1990 foi de extrema importância para o ciclo audiovisual paraibano, pois reafirmou o lugar de relevância da Paraíba na produção do curta metragem nacional, sendo *A árvore da miséria* — filme do cineasta paraibano Marcus Vilar — uma referência audiovisual dessa época.

Marcus Vilar é um cineasta paraibano que enveredou no cinema mesmo tendo se formado em Educação Física, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Após a realização de um curso em Paris sobre a produção de cinema em super 8, e de alguns projetos audiovisuais independentes na Paraíba, o diretor conseguiu apoio para realizar seu primeiro filme em

película de 35mm, o curta-metragem *A árvore da miséria* (1998). Essa obra, que foi financiada através de um edital nacional, é fruto da adaptação do conto *A árvore da miséria,* de autoria do arrumador[25] Fernando Ferreira, e tem seu roteiro assinado pelo próprio Marcus.

A narrativa fílmica conta a história da personagem Miséria, uma senhora muito mesquinha que detesta quando jovens se alimentam dos variados frutos da árvore do seu quintal. Ao ajudar um pedinte esfomeado, o mesmo concede um desejo para Miséria, que solicita que quem subir em sua árvore fique preso até ela permitir descer. A Morte, que eventualmente vem levar Miséria, acaba sendo enganada e, ao subir na árvore, fica presa. A condição para sua liberdade é permitir que a Miséria nunca morra, e a Morte, aceitando o acordo, deixa-a livre para existir indeterminadamente.

O presente artigo irá debruçar-se sobre *A árvore da miséria,* analisando a construção da encenação de uma emblemática cena do filme, alicerçando tal observação no conceito de *mise-en-scène.*

A *MISE-EN-SCÈNE*

Etimologicamente a palavra francesa *mise-en-scène* significa "pôr em cena", tendo sido aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, utilizam-na para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico, incluindo os aspectos que coincidem com a arte teatral: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. Para o pesquisador brasileiro Luiz Carlos Oliveira,

> ao importar do teatro a expressão *mise-en-scène* e torná-la a abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas [...],

> o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 33).

E justamente no controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205), uma vez que "a encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela" (AUMONT, 2006, p. 10). Luiz Carlos de Oliveira Júnior Luiz Carlos de Oliveira Júnior (2013, p. 17), a partir de material anexo à obra *Cinéma et attraction*, de André Gaudreault (2008), nos possibilita ter acesso ao pensamento de George Méliès (1907) a respeito da *mise-en-scène*, que consiste em preparar de antemão os movimentos de figuração, o posicionamento dos atores e a equipe técnica:

> *Mise-en-scène* é [...] um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro, com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, *metteur-en-scène*, desenhista e frequentemente ator, se quiser obter um todo que se sustente.

Dessa maneira, compreendemos que a *mise-en-scène* abrange desde a escolha dos aparatos que entram em cena na direção de arte até a posição e movimento da câmera, passando pela posição e atuação dos atores. A *mise-en-scène* dá vida ao filme ao utilizar o corpo dos atores para produzir efeitos. Como afirma Luiz Carlos Oliveira Júnior, "o que define um grande filme, o que impõe um grande tema, o que faz com que chegue uma mensagem, é a verdade de sua *mise-en-scène"* (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 34). E o diretor torna-se peça-chave para orquestrar todos esses aspectos do processo fílmico.

> O realizador de filmes, nos primeiros tempos do cinematógrafo, tinha de resolver demasiados problemas

> técnicos de várias ordens para ter tempo de se considerar como encenador. (AUMONT, 2006, p. 13).

Ou seja, apesar de ter que lidar com várias complicações que ocorrem durante uma produção cinematográfica, o encenador também precisa priorizar a arte de encenar e se desvencilhar das outras dificuldades de forma efetiva e controlada. E a arte de encenar, conforme afirmam David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 209), compreende o controle de quatro áreas de possibilidades: cenário, figurino, maquiagem, iluminação e, para nosso objetivo principal, a encenação.

Dessa maneira, partiremos para a análise da *mise-èn-scene* de *A árvore da miséria*, tomando a encenação dos atores como aspecto que influenciou diretamente a composição do quadro fílmico.

A CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO EM *A ÁRVORE DA MISÉRIA*

No livro *O cinema e a encenação,* Jacques Aumont (2006) nos diz que a primeira fase do cinema, que engloba o período mudo, transitou entre a narratividade, como as películas de Georges Méliès; e a não narratividade, como os filmes dos irmãos Lumière, caracterizando-se então como um período misto. A narrativa dramática foi impregnando o cinema desde as primeiras experimentações de Méliès, nas quais o *locus* cênico foi criado e suas linguagens próprias para esse espaço foram sendo construídas passo a passo. Aumont (2006, p. 25) acredita, então, que foi no período do primeiro cinema que a arte cinematográfica começou a buscar seu próprio caminho, libertando-se das amarras do teatro filmado, e construindo sua própria linguagem, com o uso da cor, do som e da profundidade de campo, surgindo assim a *mise-en-scène* cinematográfica.

Por "segundo cinema" nos referimos à época entre 1910 a 1940, quando a possibilidade de gravar som e áudio juntos trouxe mudanças na forma de filmar uma cena. Uma das características dos filmes desse período era a utilização da profundidade de campo (ou *profundeur de champ,* em francês) como jogo de encenação. Essa forma abarca "a possibilidade de encenação em profundidade" (AUMONT, 2006, p. 23), em que se pode colocar objetos e atores percorrendo o quadro, estando eles ou não em foco. *Um dia no campo,* de Jean Renoir (1936), é um exemplo de filme detentor de uma encenação clássica e em profundidade. Tal construção pode ser observada em determinada cena na qual, em primeiro plano, são mostrados dois jovens olhando as moças pela janela, que estão em segundo plano, no jardim ao fundo de uma casa.

Outro plano que demonstra esse uso da profundidade de campo para a encenação pode ser encontrado no filme *Cidadão Kane* (1940), do diretor Orson Welles, no momento em que, no primeiro plano, temos uma família que está na sala de jantar da casa decidindo o destino do filho Kane, que brinca na neve no lado de fora, em segundo plano. Diante do exposto, podemos observar essa mesma forma de composição de encenação com profundidade no filme *A árvore da miséria*.

Figura 1 – Encenação e profundidade de campo

Fonte: *A árvore da miséria* (1998)

Figura 2 – Encenação e profundidade de campo

Fonte: *A árvore da miséria* (1998)

Figura 3 – Encenação e profundidade de campo

Fonte: *A árvore da miséria* (1998)

Figura 4 – Encenação e profundidade de campo

Fonte: *A árvore da miséria* (1998)

Através dos *frames* (Figuras 1 a 4) expostos, observamos que temos predominantemente em primeiro plano o objeto focado e, em segundo plano, uma ação ocorrendo ou um objeto de importância para a narrativa, o que dialoga com os exemplos de cenas citados anteriormente. Tal diálogo reforça a interpretação de que o referido filme é composto por uma encenação clássica de profundidade.

No que compete à encenação dos atores no filme paraibano, é possível notar uma verve teatral, longe de uma naturalização do real, aspecto que, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 206), não pode ser utilizado como um juízo de valor para a encenação. Em nosso entendimento, a teatralidade da atuação no filme vem da formação dos atores (Everaldo Pontes, Soia Lira e Nanego Lira), provenientes do teatro; e também do preparador de elenco, Luiz Carlos Vasconcellos, que dirigiu a peça *Vau de Sarapalha*[26] (contemporânea à realização do filme), na qual os mesmos atores estão presentes.

Assim, o elenco do referido filme, por ser proveniente do teatro, faz do corpo um meio de articulação e parte integral da encenação, não utilizando apenas a voz para se expressar, e sim a postura corporal e toda a interação com o espaço no qual está inserido. Esse aspecto faz lembrar o estilo do cinema mudo, em que o corporal era o que motivava a cena

> fazendo do corpo, privado da fala, um meio de recuperar a linguagem articulada copiando-lhe, precisamente, a articulação: é esta a definição de princípio de grande parte da representação do ator do período mudo (AUMONT, 2006, p. 18).

Bordwell e Thompson complementam tal ideia ao afirmar que

> a interpretação é criada para ser filmada. A interpretação do ator é composta de elementos visuais (aparência, gestos, expressões faciais) e som (vozes, efeitos). Às vezes, é claro, um ator pode contribuir apenas com aspectos visuais, como no cinema mudo. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 233).

Dessa maneira, podemos levar em consideração que o "exagero" na atuação do teatro depende também do ponto de vista da peça, já que é necessariamente encenada de frente para o público, além do fator da distância do local escolhido pelo espectador. Assim, os atores, para alcançar todo o público disposto no teatro, precisam expandir seus movimentos e impostar a voz. Enquanto, no cinema

> aquilo que, para o operador (de câmera), é uma liberdade torna-se, para o espectador, uma obrigação: vemos a partir do ponto de vista que foi, em definitivo, escolhido para nós. (AUMONT, 2006, p. 37).

Nesse sentido, ao lidar com a linguagem teatral, temos que escolher um ponto de vista para apreciarmos a apresentação, o que influencia na espectação, enquanto, no cinema, o ponto de vista de quem assiste não é escolhido pelo próprio espectador, mas pelo diretor de fotografia do filme. Aumont afirma que "o espectador é alguém que vê tudo" e é necessário "garantir que o espectador veja tudo, que o veja confortavelmente e sem ambigüidades" (AUMONT, 2006, p. 37).

> A encenação é, pois, nem mais nem menos, o instrumento que permite construir, a partir de elementos do mundo, a apresentação convincente de uma história, que nos permite recebê-la com prazer em compreendê-

> la e atribuir-lhe um estatuto ontológico muito particular (AUMONT, 2006, p. 163).

O dinamarquês Urban Gad (apud AUMONT, 2006), autor da primeira obra sobre realização de filmes, *Filmen: Dens Midler og maal* (*O filme: seus meios e seus objetivos*), observa que o ator tem maior tendência em levar para os produtos audiovisuais as convenções da pantomima — arte teatral que é baseada na capacidade expressiva do corpo —, uma vez que está habituado a exprimir-se de forma exagerada (AUMONT, 2006, p. 28). Mas precisamos ter em mente que cada trabalho ou filme possui sua encenação própria e necessária, como, por exemplo, um filme expressionista alemão do início do século XX, *O gabinete do doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, no qual era totalmente apropriada a forte e exagerada encenação de um ator que interpretava um louco. Bordwell e Thompson sustentam que "a interpretação, realista ou não, deve ser examinada de acordo com sua função no contexto do filme" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 235). O contexto de nosso objeto nos leva a crer em um mundo em que um homem tenta alimentar um bebê em seu próprio seio e que a Morte e a Miséria andam como pessoas entre os humanos que tentam contornar as adversidades da maneira possível.

O cineasta Urban Gad ainda diz que o realizador é a alma do filme, mas o é enquanto encenador, ou seja, principalmente como diretor de atores e gestor de blocos de espaço de duração (GAD, 1919 apud AUMONT, 2006, p. 135). "A encenação nunca é mais do que uma organização da disposição e das deslocações dos atores num quadro determinado" (AUMONT, 2006, p. 135) e, sob esse prisma, Aumont (2006) cita duas regras simples e essenciais: a regra da legibilidade, em que um ator não pode tapar o outro em cena a não ser que seja brevemente ou para efeito de sentidos e significados; e a regra da harmonia, que assinala que os corpos

em cena devem levar em conta o cenário e iluminação. "Encenar consiste em encontrar as melhores disposições possíveis para contar a história de forma clara, eficiente e atrativa" (AUMONT, 2006, p. 139).

Assim sendo, o diretor ou encenador, é responsável por todo pormenor que irá aparecer na película, sendo necessário "organizar a relação entre os atores e lugares" (AUMONT, 2006, p. 138). Não apenas a posição dos atores é importante, mas a posição da câmera tem grande relevância para narrativa, como se percebe nos filmes de Otto Preminger, que priorizam a fluidez da encenação. Tal cineasta prefere manter um plano longo do diálogo de atores, como visto em seu filme *Passos na noite* (1950), com uma cena de interrogatório interpretada por Gene Tierney e Morgan Taylor (interrogada). Com os atores em uma pequena sala, Preminger constantemente faz uso do movimento de câmera, como o *travelling*, para evitar cortes na cena.

Em *A árvore da miséria*, percebemos uso semelhante da movimentação de câmera visando à fluidez da cena, em oposição ao habitual plano e contraplano. A cena à qual nos referimos, e da qual trataremos adiante, é o diálogo em que Miséria tenta convencer a Morte a retirar o último fruto maduro da árvore. Nela, percebemos a câmera movimentando-se em *travellling* para evitar o corte, preferindo a fluidez comumente adotada por diretores como Otto Preminger, lembrando como "o homem da fluidez" e para o qual a cena é, "antes de tudo, uma continuidade" (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 79). Para o cineasta, era preferível manter um plano por mais tempo do que fazer uma cena com mais cortes de edição, na busca por enfatizar o drama que ocorre na película. O diretor austríaco trabalha a fluidez em seus filmes, escolhendo para isso longos planos, sendo vital encontrar uma solução para filmar a cena com menor número de cortes possível, utilizando, assim, a movimentação

da câmera como forte aliada em seus filmes. Sobre a movimentação de câmera, Luiz Carlos Oliveira Júnior afirma que "o movimento de câmera se torna assim crucial, já que ele muitas vezes pode substituir o corte e a mudança de plano na tarefa de permitir um novo ângulo, uma nova distância, uma nova composição, enfim, um novo acesso à cena" (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 43).

Figura 5 – Movimento de câmera

Fonte: *A árvore da miséria* (1998)

Figura 6 – Plano passa para o rosto da Morte em plano sequência

Fonte: *A árvore da miséria* (1998)

Percebe-se que a câmera, então, faz parte da encenação junto com os atores, sendo sabido que a direção de fotografia precisa também participar dessa troca de lugares e de corpo, com intuito de criar fluidez no filme. Para Bordwell (2008), o espectador é afetado (apesar de não perceber) pelo recursos cinematográficos que, juntos, formam a *mise-en-scène*.

A encenação/*mise-en-scène* (atuação, cenários, iluminação, planificação etc.) do filme *A árvore da miséria,* apesar dos elementos que a constituem, encontra na atuação dos atores a prioridade. Essa encenação fica a cargo da movimentação dos atores no quadro, visto que o cenário utilizado é uma casa abandonada e seu terreno exterior, onde contamos apenas com paredes envelhecidas e um espaço invadido por galhos e folhas. A beleza do filme está definida, assim, pela expressividade atingida

pelos atores, somada ao trabalho de câmera e da equipe técnica, que pode criar movimentos e manter a fluidez devida para cada cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo discorremos sobre a *mise-en-scène* para entender a importância da categoria para construção de sentido em uma obra cinematográfica e, para tanto, analisamos uma cena do filme paraibano *A árvore da miséria*. Percebemos, em nossa análise, o forte vínculo criado pelo diretor Marcus Vilar ao trabalhar a encenação clássica, em vigor nas produções das décadas de 1930/1940/1950, como pôde ser visto em obras como *Cidadão Kane* (1941) e *Um dia no campo* (1936).

A cena destacada neste artigo sobre a *mise-en-scène* foi aquela em que a personagem Miséria consegue convencer a Morte a retirar um fruto da árvore. Nela, o movimento de câmera e posição dos atores revela o controle da encenação por parte do diretor, que criou uma obra de importância ímpar para o cinema paraibano da década de 1990, fazendo o Nordeste ser visto mais uma vez pelo público brasileiro em mais de vinte festivais de grande renome nacional. Por essa importância histórica para o audiovisual paraibano e pelo controle cuidadoso da encenação, o filme *A árvore da miséria* merece ser revisitado pelo público brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix São Paulo: Texto & Grafia, 2010.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema:* uma introdução. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz:* a encenação no cinema. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema:* do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papirus, 2013.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A ÁRVORE da miséria. Direção: Marcus Vilar. Produção: Jack Laci. Intérpretes: Everaldo Pontes; Soia Lira; Nanego Lira. Roteiro: Marcus Vilar, W. J. Solha, Torquato Joel. Paraíba: 1998. (12 min), son., p & b, 35mm. (Baseado no conto "A árvore da miséria", de Fernando Pereira).

Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra[27]

» ***Suéllen Rodrigues***

INTRODUÇÃO

O documentário *Elena* (Petra Costa, 2012) constitui-se enquanto narrativa intransferível, modalidade de textos literários e fílmicos que só se tornariam possíveis por terem sido realizados por determinado sujeito, considerando o quanto o enredo está encravado na vivência de seu autor/realizador. É um documentário com caráter autobiográfico, mas que, para se constituir enquanto obra fílmica, não se tornar um exercício de narcisismo, precisaria ir além do âmbito estritamente pessoal.

Com uma abordagem que transcendesse o próprio filme, seja, por exemplo, de alcance histórico, social ou mesmo uma inovação de linguagem que gerasse reflexão sobre o próprio gênero. Ou ainda algo que transcendesse a função referencial, inscrevendo em fatura uma transfiguração poética, a expressão de um olhar para além do evento singular e pessoal.

Tais percepções têm como ponto de partida observações do documentarista João Moreira Salles. Em debate sobre *Elena*, Salles defende que o filme se sustenta por partir da experiência da diretora e de sua família para, aí sim, tratar de temas universais. “Se ela começasse a falar

das coisas universais, não teria eco nenhum. É porque está ancorado numa experiência que é pessoal, que é dela, que está na carne dela, na matéria dela, da família dela, é por isso que comunica" (COSTA; SALLES; CAPELATO, 2013, informação verbal).

Jean-Claude Bernardet (2014), ao tratar do documentário em primeira pessoa, esclarece que essa modalidade cinematográfica não é especialmente atual, mas enfatiza o fato de que, nesses filmes, os documentaristas são pessoas-personagens que obedecem a uma construção dramática, sendo possível "falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal" (BERNARDET, 2014, p. 219).

Além disso, cabe considerar que o filme "é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou, para sermos mais otimistas, é no mínimo a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem" (SALLES, 2005, p. 68), que se define pelo recorte feito a partir do olhar do realizador, por suas escolhas, determinando de que modo e quais facetas do personagem serão documentadas, mesmo ao tratar de si próprio.

Marcius Freire (2007, p. 15) ressalta o poder do realizador por este deter o controle sobre o produto final através da montagem, pois, "mesmo que os elementos que vão lhe dar forma e as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcados por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no documentário".

Andrés Di Tella demonstra entender que, de todo modo, o documentarista acaba por se transfigurar e passa a atuar durante a feitura de seu filme, não apenas ao se tornar também personagem:

> na prática, exiba-se ou não isto ou aquilo no filme, sempre existe um grau de atuação do documentarista, que justamente encena para produzir nas suas personagens os efeitos que lhe permitam contar sua história. A atuação é parte essencial da montagem da cena do documentário. É só pensar na prática da entrevista, por meio da qual o documentarista finge ignorar o que ele já sabe para permitir que seja o protagonista ou a testemunha dos fatos que conte a história "pela primeira vez". (DI TELLA, 2014, p. 109).

Enquanto exemplos que também podem ser considerados "narrativas intransferíveis", recordamos outras produções brasileiras, como *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *33* (2002), de Kiko Goifman; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Diário de uma busca* (2010), Flávia Castro; e *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan. Fora do país, pela recorrência do uso de elementos de autoficcionalidade em sua produção, destacamos o trabalho da cineasta belga, radicada na França, Agnès Varda, em especial o documentário *As praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008).

Documentários como esses, conforme compreende Bernardet (2014, p. 220-221), expressariam "não mais uma subjetividade com individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade". O crítico considera que essa modalidade do cinema documental é composta por produções que tratam "de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara". (BERNARDET, 2014, p. 218).

Discorrendo sobre o gênero documental, Bill Nichols (1991, p. ix, tradução nossa) ressalta que "O prazer e o atrativo do documentário repousam na capacidade para nos fazer ver questões oportunas que precisam de atenção, literalmente. Nós vemos imagens do mundo e o que elas colocam diante de nós são questões sociais e valores culturais, problemas atuais e soluções possíveis, situações atuais e formas específicas de representá-las."[28].

No caso de *Elena*, o filme traz à tona questões como o desencanto, a melancolia, a falta de perspectivas, o sentimento de desadaptação e de incompreensão diante do mundo na transição da juventude para a fase adulta, durante o processo de tornar-se mulher, representando de modo poético e repleto de subjetividade os sentimentos de Elena, Petra e da mãe, Li An, aproximando-as e sobrepondo suas identidades.

Na linha do que expõe Nichols, podemos pensar na relevância do tratamento dado ao tema do suicídio, pouco abordado pelo silenciamento social que circunda o assunto, por vezes justificado pelo temor que publicações, ficcionais ou não, a respeito do tema, estimulem novos casos por meio do chamado "efeito Werther". O termo designa, na literatura médica, a imitação de suicídio, sendo originário, conforme a Associação Brasileira de Psicologia (2009), devido à ocorrência de suicídios de jovens após a publicação do livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, em 1774, alguns deles vestidos conforme o personagem, adotando o mesmo método ou portando um exemplar do livro.

Petra Costa fez uso de seu documentário também fora das telas, realizando ações a partir do filme enquanto meio de estimular a discussão sobre o suicídio e as possíveis formas de prevenção, um projeto que transcendeu o objeto fílmico na busca de provocar o debate social a respeito da temática.

Os méritos do filme realizado por Petra Costa residem sobretudo em sua qualidade artística. Não se restringem, portanto, ao seu conteúdo diegético, que consegue ir além da história pessoal da documentarista, mas em como isso é feito e toma forma na tela, a fim de ganhar a adesão do espectador e ser reconhecido enquanto obra fílmica.

Luciana Hidalgo (2013, p. 230, grifo da autora) questiona por qual motivo alguns autores literários, ao escreverem obras autobiográficas a partir de uma situação-limite, recorreram à ficção, destacando que talvez "o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção".

Voltando nosso olhar especificamente para *Elena*, essa é uma reflexão que nos permite pensar a relação da autoficcionalidade com a utilização da encenação, levando-nos, novamente, a uma observação de João Moreira Salles. Ele ressalta que a situação-limite ocorrida na vida da documentarista Petra Costa durante a infância, o suicídio de sua irmã Elena Andrade, então com vinte anos, que marca também a vida de sua mãe, Li An, fato relatado no filme, seria um dos motivos para o uso da encenação:

> Esse é um filme que nasce, evidentemente, de uma dor quase inominável, de uma tragédia, e, portanto, de uma falta, de uma cisão no real, de uma coisa que falta ser simbolizada para ser tolerável, e o que o filme faz é dar nome a essa coisa, organizar essa dor e torná-la, portanto, eu não diria tolerável, mas, é possível incorporá-la e seguir adiante na vida. Simboliza aquilo que ainda não tinha nome e que talvez seja a função essencial da arte: nomear, nomear o que não tem nome ainda. E a única maneira que vocês encontraram para fazer isso foi através da encenação, até porque o real é terrível demais. Então, a encenação é uma maneira de se aproximar dessa dor de forma possível. Eu vejo a

> encenação como a possibilidade de falar disso. (COSTA; SALLES; CAPELATO, 2013, informação verbal).

No debate mencionado, Daniela Capelato, consultora criativa do filme, refere-se ao fato de *Elena* constituir-se a partir do olhar de três mulheres que tinham o sonho de serem atrizes, afirmando que a história dessa família poderia ser entendida também como uma construção cênica, apesar de tudo o que está posto ser real, e aponta a encenação como a grande questão da obra. Capelato destaca que o lugar entre o encenado e o não encenado proporcionou liberdade para a construção narrativa, passando pela dubiedade entre as personagens, possibilitando a criação do texto *off*, uma *mise-en-scène*, recriação de partes dos diários da Elena, e permitiu que Petra assumisse a entonação de voz da irmã, seu sotaque, dicção, gestos, modos, movimentos (COSTA; SALLES; CAPELATO, 2013, informação verbal).

A visão de Salles e de Capelato, olhares de profissionais de cinema que tiveram contato com o documentário ainda durante sua feitura, posicionando a encenação enquanto questão fundamental suscitada pelo filme, é relevante. O que nos chama a atenção de modo particular em *Elena*, por meio dessa categoria analítica, é o modo como a encenação surge, apresentando naturezas claramente distintas entre si.

Por meio de reflexões teóricas, com ancoragem principal em pesquisas de David Bordwell (2008), a respeito da *mise-en-scène*, e de Fernão Ramos (2012), sobre como a *mise-en-scène* ocorre especificamente no âmbito do documentário, consideramos que o filme de Petra Costa possibilita refletirmos a respeito dos desdobramentos possíveis da encenação documental. *Elena* leva-nos à percepção da necessidade de determo-nos em tais variações, buscando ampliar a compreensão sobre as nuances do uso de tal recurso no âmbito do documentário.

REFLEXÕES SOBRE A ENCENAÇÃO E O ESTILO CINEMATOGRÁFICOS

De acordo com Fernão Ramos (2012, p. 19), apesar de possuir ampla bibliografia no cinema de ficção, o conceito de *mise-en-scène* "ocupa espaço paralelo na teoria do documentário", elemento cinematográfico discutido pelo pesquisador, assim como a ideia de "encenação", com base em reflexões do pesquisador norte-americano David Bordwell.

Bordwell (2008, p. 33) afirma que a *mise-en-scène* "compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera", cenário, figurino, etc., apontando a encenação enquanto elemento fundamental. Na definição técnica do termo, exclui da *mise-en-scène* a movimentação de câmera por entender que isso "diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado" (2008, p. 36).

O pesquisador defende ser simplista a dicotomia montagem/*mise-en-scène*, diante do fato de que determinados cineastas "experimentam todas as suas possibilidades, sem necessariamente renunciar a alguns recursos da montagem", e, inclusive, "muitas vezes, certos padrões da *mise-en-scène* se ajustam a padrões correspondentes da montagem" (BORDWELL, 2008, p. 30).

Observando tal ponderação sobre a falsa dualidade entre encenação e montagem a partir do campo do cinema documental, e, especificamente, de *Elena*, concluímos que, apesar de já termos nos referido à relevância da encenação no filme de Petra Costa, a montagem, que não é o foco da nossa leitura nesta oportunidade, também é essencial na feitura desse documentário, sendo de importância inconteste por se tratar de um filme construído principalmente na ilha de edição.

Temos a montagem enquanto etapa fundamental para organizar o vasto material de arquivo. Em vídeo, não só registros familiares, mas de encenações teatrais feitas por Elena, através do grupo Boi Voador (inclusive em programas de TV), e atuações de Petra; além de entrevista concedida por Elena, em um teste de *casting*; trechos de um filme protagonizado por Li An; e registros históricos da época do regime militar.

O filme também traz fotografias, recortes de jornal, textos de diários, tanto em áudio (gravações feitas por Elena em Nova York e enviadas para a família no Brasil) quanto registros escritos, e mesmo agendas.

Todo esse material precisava ser ordenado não apenas na junção com os depoimentos e imagens gravados durante a feitura do documentário, mas também diante da opção pelo uso da voz *over*, que perpassa todo o filme, com base em roteiro de Petra Costa e Carolina Ziskind. O desenvolvimento do roteiro no âmbito do cinema documental tem peculiaridades. No caso de *Elena,* foi elaborado no decorrer da produção da obra*,* não se constituindo, portanto, enquanto material produzido previamente, antes das filmagens e início da montagem, o que seria mais comum.

O uso da voz *over* constitui mais uma ferramenta importante na construção narrativa, por sua característica de condução do olhar do espectador, sendo possível, na junção imagem-narração, uma infinidade de produções de sentido. Tal recurso, que, por muito tempo, esteve fora de uso por ser considerado "intervenção excessiva", é recuperado nesse filme, como em outras produções documentais, a serviço de uma construção ensaística.

Cabe mencionar o destaque dado por Consuelo Lins (2007, p. 151) ao uso da voz feminina. De acordo com a autora, "se hoje a narração em

off feita por uma mulher pode parecer banal é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental".

Cabe lembrar que a autora está usando aqui um termo corrente, a "narração em *off*", sendo necessário pontuar que não se refere à voz *off*. Tecnicamente, esta designa a voz de um personagem que está em cena, mas não é enquadrado pela câmera, tratando-se, portanto, de uma voz extracampo. Assim, diferencia-se da voz *over*, a voz de alguém que não está em cena, uma voz que é acoplada às imagens posteriormente, durante o processo de edição e montagem, recurso muito utilizado no filme *Elena*.

A visão daqueles que defendem a dicotomia *mise-en-scène*/ montagem tem como base a ideia de que, em um filme, a relevância da encenação seria estabelecida por meio do uso de planos longos, abertos e com menor quantidade de cortes entre eles. Isso permitiria ao espectador ter uma visão ampla e contínua da cena e da movimentação dos corpos no espaço, dando-lhe maior autonomia (BORDWELL, 2008).

Considerando as imagens de personagens produzidas para o documentário *Elena*, observamos que o uso de *close up*, super *close up* e planos-detalhe dos corpos, de tão recorrente, acaba por constituir um padrão perceptível. Por isso, atribuímos à opção por uma abordagem em busca de maior exposição das expressões dos personagens documentados, desnudando elementos de interioridade, apesar de serem identificáveis marcos narrativos dotados de evidente referencialidade.

Marcel Martin (2005, p. 49) destaca o primeiro plano enquanto aquele que melhor "manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme", pois a "câmera de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais

secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público".

Apontando os rostos e corpos enquanto pontos de atração do espectador, sendo o ser humano (ou aquilo que parece humano) como centro do interesse na maior parte dos filmes, Bordwell (2008) destaca que o rosto é a parte do corpo na qual mais nos fixamos. Isso porque trata-se da região que mais concentra informações, sendo enfatizada nos filmes clássicos pela escala de planos, médios e *close ups*, e, em estilos que recorrem menos ao uso do plano mais aproximado, ressaltando-se a expressão facial e a direção do olhar por outros elementos, como composição, movimento e iluminação.

O uso dos planos aproximados ocorre na captação de imagens dos sujeitos documentados, Li An, Manoel (pai de Petra e Elena) e Michael (amigo de Elena), que dá um depoimento sobre o dia em que ocorreu o suicídio, bem como em imagens da própria documentarista, Petra Costa.

Em um dos trechos de fala de Li An, ela está de perfil, sem encarar diretamente a câmera, que a enquadra em super *close up*, com ênfase para o recorte dos olhos e da boca, evidenciando suas expressões, seu ar abatido e olhar perdido, parado, que simboliza a angústia do relato de uma memória. O depoimento concedido por Michael – o último a falar com Elena, por telefone, antes do suicídio – também é gravado em *close up*, enfatizando a emoção visível em seu rosto enquanto conta o que ocorreu.

É interessante observar a presença de muitas imagens de Petra de perfil e de costas, especialmente nos momentos em que caminha por Nova York, o que consideramos, inicialmente, um modo de reforçar a ideia de imbricação entre a sua imagem e a de Elena, mistura de identidades que perpassa todo o filme.

Tanto o uso dos primeiros planos nesses moldes quanto dos planos-detalhe já estão presentes em seu primeiro filme, o curta *Olhos de ressaca* (2009), também um documentário centrado no âmbito pessoal, que trata da relação amorosa dos avós da documentarista, Vera e Gabriel Andrade. Além dessas similaridades, são utilizadas trilhas musicais comuns aos dois filmes, movimentos de câmera semelhantes, por vezes com a câmera na mão, acompanhando o personagem, e mesmo com mudança do eixo do plano.

A espectação de *Olhos de ressaca* e *Elena* permite que observemos diversas outras aproximações possíveis na construção das imagens em cada um dos documentários, levando-nos a pensar no conceito de estilo de um realizador, definido por Bordwell (2013, p. 17) enquanto "escolhas técnicas características, [...] na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras".

Várias imagens presentes em *Olhos de ressaca* são semelhantes às produzidas para *Elena*, como sombras dos personagens e captações através do reflexo em espelhos e outras superfícies. Observamos que, em determinado momento, exatamente a mesma imagem, em tons de preto e rosa, a luz estourada que atravessa uma janela, é utilizada nos dois filmes. Vê-se ainda o uso de luzes difusas, imagens e sons de água, e podemos comparar o tratamento dado às fotografias inseridas nos filmes, que são postas na tela com movimentação de câmera, iluminação específica ou em efeito de transição com outras imagens.

O modo de construção das imagens revela a intenção da diretora de representar subjetividades, imprimindo na tela não apenas informações e fatos, mas sensações, além de investir na apresentação de memórias, questão constituinte do filme. O espelhamento mostra-se enquanto recurso referente ao refletir-se, olhar para si, sendo representativo no

filme diante do investimento na exposição de elementos de interioridade das personagens documentadas e da proposta de trabalhar em cena com o jogo de identidades que se confundem, dialogam e que se constituem na relação de alteridade.

Em *Olhos de ressaca*, a imagem dos avós de Petra está na tela, ambos de olhos fechados, e a fala surge em voz *off*. Em *Elena*, Li An, vista de cima, na piscina, também de olhos fechados, em um *close up*, dá seu depoimento, que ouvimos via som direto. Em outra cena do curta, a posição do corpo de Vera, boiando na piscina, de olhos fechados, enquadrado por inteiro, assemelha-se muito a uma das tomadas de *Elena* em que Petra surge com outras mulheres encenando Ofélia, personagem de Shakespeare, também de olhos fechados, boiando em um rio.

ESPECIFICIDADES DA ENCENAÇÃO DOCUMENTAL

A dualidade referida por Bordwell entre *mise-en-scène* e montagem não se aplica nos mesmos termos no âmbito documental, inclusive, por questões referentes à especificidade do gênero. Fernão Ramos (2012, p. 24) ressalta a necessidade de considerarmos que, "no documentário, o corpo, dotado de personalidade, composto em personagem, não é um corpo qualquer, em seu modo de ser espontâneo no mundo. A densidade estilística da encenação documentária distingue-se facilmente da imagem-qualquer de câmeras de segurança".

Tal diferenciação é enfatizada também por Anelise Reich Corseuil (2012, p. 98):

> O documentário já tem em si elementos narrativos que o distanciam de qualquer possibilidade de aproximar-se do factual, tais como a marca da subjetividade de

> quem narra, a dramatização (como ato performático) do entrevistado ou a seleção de imagens e de material, com escolhas subjetivas e hipotéticas a respeito do objeto a ser representado.

O próprio documentário em análise, em fragmento de seu material de arquivo em vídeo, durante um diálogo entre Elena e Li An, leva-nos a pensar na diferença entre o modo de agir do personagem documental e a ação espontânea dos indivíduos no mundo, quando não estão diante de uma câmera (ou não sabem que estão sendo filmados):

> LI AN (OFF): Não tem jeito de filmar sem você ficar sabendo, Elena?
>
> ELENA: Por que você tá querendo filmar eu... sem...
>
> LI AN (OFF): Sem você perceber...
>
> BABÁ OLINDA (OFF): Natural.
>
> Close Elena.
>
> LI AN (OFF): É, porque quando você percebe você muda...
>
> ELENA: Mudo?
>
> LI AN (OFF): Quando tá filmando muda, quando não tá filmando você é diferente...
>
> ELENA: Como que eu sou?
>
> LI AN (OFF): Mais natural...
>
> (COSTA; ZISKING, 2013, p. 9).

A mudança que se dá no comportamento do indivíduo ao estar diante da câmera é algo amplamente discutido na teoria do documentário,

contudo, concordamos com a ideia remanescente do *cinema vérité*, de Jean Rouch, "de que a atuação não conduz à falsificação ou à ficcionalização. Ao contrário, deixa transparecer um grau de autenticidade, a revelação de uma verdade, não menos válida que 'a' verdade de uma pessoa na ausência das câmeras" (DI TELLA, 2014, p. 112). Apesar de compreendermos, evidentemente, que tais eventos, "sem a presença da câmera não tomariam forma, pois que fabricados especialmente para ela", conforme observa Marcius Freire (2007, p. 26), também se referindo ao cinema-verdade.

É necessário que haja uma delimitação do conceito de encenação, que não deve ser visto no âmbito do documentário de modo uniforme, pois "não se pode colocar no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera" (RAMOS, 2012, p. 36). Assim, Ramos (2012) estabelece sua tipologia para a encenação documentária, mencionando a necessidade de desvincular o termo de seu significado corrente, definindo duas modalidades principais: a *encenação-direta* e a *encenação-construída*, sendo possível observar ambas em *Elena*. Apenas a *encenação-direta* desdobra-se. Em seu primeiro tipo, a *encena-ação*, dá-se uma flexão tênue da ação pela presença da câmera, mas nunca coincidindo com a "imagem-qualquer", existente no dia a dia.

Enquanto exemplo de *encena-ação*, em *Elena*, selecionamos a cena externa, nas ruas de Nova York, em que estão presentes Petra e Li An, durante o dia, quando procuram a casa onde moraram anos atrás. Petra não aparece em cena, desempenha o papel de sujeito-câmera, filmando com o equipamento na mão, seguindo os passos da mãe e conversando com ela. Ouvimos a voz de Li An, que vemos em cena, e a voz da documentarista extracampo.

Essa é a primeira vez que a mãe de Petra aparece na tela, com exceção do material de arquivo sobre sua juventude apresentado

anteriormente no filme. O diálogo decorre com espontaneidade. Após localizar a casa, interfonar e constatar que não há ninguém, Li An olha para uma árvore próxima à casa, interrompe a fala e, puxando as folhas, comenta: "Olha que linda que tá essa árvore! Olha daqui, debaixo... é muito maravilha", comportando-se de modo natural, como se não se importasse com a presença da câmera, o que consideramos ter relação com o fato de ser Petra, a sua filha, quem está filmando a ação.

A segunda forma de *encenação-direta* é a *encena-afecção*, que envolveria menos ação e mais expressão. Surgindo "nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que expressa, para os gestos imperceptíveis [...], para a suspensão da ação e do argumento, no intervalo da expressão que se dilata" (RAMOS, 2012, p. 29). Ainda sobre essa forma de *encenação-direta*, o autor destaca a importância da fala dos personagens documentais, fala esta integrante do mundo e que tomaria outra dimensão ao ser captada pela câmera.

Entendemos que os depoimentos concedidos por Michael e alguns de Li An enquadram-se nessa modalidade de encenação, tanto pela ênfase dada a partir do uso do primeiro plano quanto pela relevância da palavra, da fala, que, assim como as expressões, são centrais nessas tomadas. A ponderação a respeito dos depoimentos de Li An é necessária, pois há momentos de construção cênica explícita.

A modalidade que se diferencia da *encenação-direta*, no documentário, é a *encenação-construída*, na qual pode haver, previamente, preparação cenográfica, planejamento de falas, fotografia, movimentação dos corpos, uso da *voz over* e de imagens de arquivo.

As imagens de arquivo em vídeo utilizadas no documentário possuem naturezas e funções distintas, em *Elena*. Encontramos encenações

de caráter ficcional, como as cenas criadas por Elena em sua própria casa durante a adolescência; as cenas do filme mudo, em preto e branco, protagonizado por Li An; imagens de interpretações teatrais de Elena, em espetáculos do grupo Boi Voador e apresentações em programas de TV; bem como encenações teatrais feitas por Petra Costa.

Enquanto reconstituição cênica que se dá imageticamente, cabe citar o momento em que Li An reproduz o modo como encontrou o corpo de Elena e a encenação do dia em que, ainda adolescente, sentada em frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, faz o desenho de um rosto angustiado, que representaria a imagem de sua tristeza. O acontecimento é relatado ainda no início do filme e vemos, em mais de uma oportunidade, a personagem refazendo o desenho mencionado. O filme apresenta-nos ao sonho adolescente da mãe de Elena e Petra de ser atriz, ao seu sentimento de estar, na época, tentando "escapar de um mundo em que se via desadaptada, incompreendida" (COSTA; ZISKING, 2013, p. 6).

> O documentário traz ainda cenas ilustrativas, com encenação feita por atores ou figurantes, não identificados, como uma festa que é mostrada enquanto ouvimos, em voz *over*, o relato do dia em que Elena, já em meio à depressão, discutiu com a mãe e saiu de casa transtornada, tendo sido procurada pelas ruas da cidade de Nova York sem sucesso, e a reconstituição da realização do *Show and tell*[29], que teria ocorrido na escola de Petra no dia da morte de Elena.

Algumas reconstituições são feitas apenas através da voz *over*, como a representação do momento em que Elena disse a Petra, quando esta fez sete anos, que iria mudar para Nova York e deu a ela uma concha, e parte da sequência referente ao dia em que Petra, ainda na infância, recebeu uma

amiga da escola em casa. Tais eventos são relatados enquanto vemos na tela o transitar da câmera por cômodos vazios referidos no texto narrado.

Na narração da visita da primeira amiga que Petra fez em meses morando em Nova York, a câmera, que passeia pelos espaços vazios, chega ao quarto, onde vemos a cama, inicialmente vazia, e o ambiente torna-se etéreo, pela imagem tratada de modo a nos conduzir à representação de uma memória, sensação reforçada pela trilha suave. Aos poucos, vemos uma mão que repousa sobre a cama e, a distância, é possível enxergar alguém deitado sob as cobertas, uma imagem pouco nítida, que ilustra o relato, antes que a câmera se retire do espaço suavemente. Em voz *over*, ouvimos o relato de Petra:

> Bato na porta e entro com a menina. Você tá toda coberta, só o rosto pra fora. Seus olhos estão vermelhos. Talvez, da cama, você tenha falado alguma palavra. Não lembro. Lembro que a gente saiu do quarto, e a minha amiga, com olhar angustiado perguntou o que você tinha. "Ela é assim." Eu respondi: "Ela é assim". (COSTA; ZISKING, 2013, p. 24-25).

A descrição da cena leva-nos a refletir sobre como é revelador o que é posto via esse olhar infantil diante da prostração de Elena, situação vista com angústia por "um outro", um sujeito externo ao cotidiano familiar, enquanto tal tristeza é tida como estado natural na fala de alguém que lhe é próximo.

No documentário, várias cenas são claramente construídas, inclusive com o cuidado em relação a questões de espaço, figurino e fotografia. Entre elas, "a cena das Ofélias", de maior produção plástica e carga ficcional, em que Petra, sua mãe e várias outras mulheres boiam de olhos fechados, usando vestidos coloridos e translúcidos, sendo levadas, suavemente,

pelas águas, remetendo à imagem da personagem shakespeariana, da peça *Hamlet*.

Uma das interpretações possíveis para essa encenação é o desencanto, o sentimento de vazio e desajuste na passagem da juventude para a vida adulta, retratado no filme enquanto ocorrência comum, experienciado por Li An, Elena e Petra, e potencialmente vivenciado por outras mulheres. Por outro viés, levamos em conta a água como elemento importante da construção cênica, presente em diversos momentos do filme, e seu simbolismo enquanto fonte de vida, meio purificador e centro de regeneração, bem como seu vínculo com a representação do feminino. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

A fotografia é influenciada de modo evidente pela representação da morte da personagem ficcional através do quadro *Ophelia*, de John Everett Millais, datado de 1852[30]. A imagem é amplamente difundida em diversas produções anteriores ao filme de Petra Costa, uma das obras mais conhecidas dentre as que retratam a cena, tornando-se uma representação artística canônica a respeito do suicídio, mas também da ideia de poeticidade da imagem da bela morta (POE, 1987).

Em *Elena*, são utilizados diversos outros planos de referência a Ofélia. Neles, Petra é filmada submersa, há imagens de arquivos em que encena a personagem no palco e tomadas nas quais é mostrada sozinha. Em alguns momentos, a documentarista encena a si mesma, quando era anos mais jovem, relatando o final da adolescência, a escolha da profissão e os sentimentos conturbados da chegada à vida adulta, da proximidade com a idade com a qual Elena morreu, a volta da angústia em relação à morte da irmã e a confusão de identidades entre as duas. Por vezes, vemos Petra em *close ups* sequenciais, encarando a câmera.

Entre os materiais de arquivo utilizados na montagem, constam áudios que Elena enviava para a família no Brasil, relatando seus dias em Nova York, diários e a carta deixada quando se suicidou. Em outros momentos de *encenação-construída*, trechos dos diários e da carta são lidos por Petra, que encarna a própria irmã, enquanto os relatos de Elena, em áudio, são utilizados como *offs*. Vemos na tela a imagem de Petra, que encena e dá corpo à irmã, algo já sinalizado antes da inserção dos áudios, quando ouvimos o seguinte texto: "PETRA (V.O.): Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você" (COSTA; ZISKING, 2013, p. 3).

O primeiro áudio de Elena, no qual Petra surge em cenas ilustrativas, localiza-se na sexta sequência do filme:

> ELENA (V.O. – ANOS 90): 20 de março: Comecei a fazer umas aulas de canto divinas. E realmente poder cantar ópera é uma coisa que me fascina muito. Tô até aprendendo italiano, alemão, pra poder cantar melhor. A dança tá um tesão também. Pela primeira vez eu comecei a dançar de verdade, sabe? Não só jazz, moderno, mas butô, flamenco... tudo. (COSTA; ZISKING, 2013, p. 3-4).

Enquanto escutamos a voz de Elena, Petra é mostrada caminhando por ruas de Nova York, observando uma atriz maquiando-se, e vemos seu próprio reflexo na água enquanto dança. Nova York é uma ambientação bastante representativa da vida nas grandes cidades: pragmática, veloz, um lugar de oportunidades. Petra interpreta Elena em diversos outros momentos, inclusive nas cenas finais do filme, quando imagens de Petra dançando são intercaladas com imagens de arquivo da irmã, reforçando a dubiedade entre a identidade de ambas, presente em todo o filme.

As encenações que Petra faz de Elena, em rodopio, dançando pelas ruas, ou caminhando vagarosa, vestida de preto, com uma expressão sombria, os olhos carregados em uma maquiagem escura, que representaria tanto um momento de tristeza de sua irmã, quanto de sua própria, de seu luto, leva-nos a pensar sobre a relação entre Elena e a cidade, e às reflexões de Maria Rita Kehl sobre o desajuste do sujeito depressivo na contemporaneidade:

> A depressão é a expressão de mal-estar que *faz água* e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia *prêt-à-porter*, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado. Depressão é sintoma social porque desfaz, lenta e silenciosamente, a teia de sentidos e de crenças que sustenta e ordena a vida social desta primeira década do século XXI. Por isso mesmo, os depressivos, além de se sentirem na contramão de seu tempo, veem sua solidão agravar-se em função do desprestígio social de sua tristeza. (KEHL, 2009, p. 22, grifos da autora).

A aproximação de identidades e imbricação de personagens dá-se, em outras tomadas do filme, não mais com Elena, mas entre Petra e sua mãe. Ainda em uma das sequências iniciais do documentário, o filme mudo que Li An protagonizou na juventude, há a inserção de imagens em preto e branco de Petra. Entre os planos do referido filme, seu reflexo surge em uma superfície espelhada.

A proximidade entre as personagens Petra e Li An nota-se também imageticamente por meio da duplicidade de gestos, repetidos por ambas em mais de uma oportunidade. O mais recorrente é a aparição delas com a mão sobre o peito, imagem relacionada por meio do texto da narração

ao relato da angústia que sentiam com a perda de Elena e à representação do sentimento da própria Elena antes de sua morte.

No enquadramento em detalhe, Petra Costa repousa a mão sobre o peito em dois momentos. No segundo, vemos seu rosto, seus olhos marejados. Na cena seguinte, o gesto é repetido por Li An, de olhos fechados, deitada em uma rede, falando sobre Elena: "Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande" (COSTA; ZISKING, 2013, p. 24).

As mãos na cabeça, vistas em uma foto de Petra ainda criança, e, em cena seguinte, sendo o gesto repetido por Li An, são vinculadas, no texto fílmico, à culpa sentida inicialmente pelos familiares diante do suicídio de Elena. Na transição entre outras duas sequências, vemos primeiro um *close up* do rosto de Petra visto de cima, submersa, e, em seguida, *close up* do rosto de Li An, também visto de cima, boiando na piscina.

Na narração, há instantes em que tal duplicidade ocorre a partir do texto, com as mesmas falas sendo ditas sequencialmente pelas duas personagens:

> 68. INT. METRÔ – ENTARDECER
>
> Petra entre brilhos e cores
>
> PETRA (V.O.): Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo.
>
> Li An sentada no metrô.
>
> LI AN (V.O.): Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela.
>
> Vozes de Li An e Petra começam a se sobrepor.

> 69. EXT. RUA – ENTARDECER
>
> Petra corre.
>
> PETRA (V.O.): Eu tenho medo.
>
> LI AN (V.O.): Passando o filme...
>
> PETRA (V.O.): Qual meu papel?
>
> LI AN (OFF): Passando o filme. Repassando o filme. Pensando tudo que teria feito diferente.
>
> PETRA (V.O.): Qual meu papel nesse filme? (COSTA; ZISKING, 2013, p. 40).

A repetição de frases por Petra e sua mãe desnuda a materialidade fílmica, deixando à mostra a existência de um roteiro, do planejamento e da escolha do que será dito e da composição de cenas através da montagem. Nessa sequência, Petra e Li An são mostradas separadamente no metrô com suas vozes, sons extradiegéticos, que, aos poucos, vão se sobrepondo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autoficcionalidade presente no documentário, em grande medida, constitui-se a partir da presença clara da encenação. O filme é composto por uma gama de modos tão distintos de encenar que nos permite reflexões com base na categorização estabelecida por Fernão Ramos (2012) para a encenação documentária. A tipologia proposta pelo pesquisador demonstra ter rendimento para a análise documental, juntamente com os estudos de David Bordwell (2008; 2013) sobre estilo e *mise-en-scène,* considerando as devidas adequações ao âmbito do documentário.

Além de momentos de encenação de sujeitos documentados, indivíduos que se diferenciam do próprio realizador do filme, certamente a maior diversidade de "atuações" em *Elena* dá-se a partir da própria diretora, Petra Costa. A documentarista encena a si mesma, dá corpo à irmã falecida, com a qual sua identidade confunde-se no cerne do documentário, tem sua imagem posta numa relação de duplicidade com sua mãe, Li An, e ainda protagoniza momentos de encenação de conteúdo ficcional, assim como Li An e outras mulheres, ao representar Ofélia.

A análise formal do filme possibilita maior conhecimento sobre a própria obra, aprofundamento teórico a respeito das categorias selecionadas e a percepção de um estilo autoral que já vem se evidenciando nas obras da documentarista Petra Costa ao olharmos o longa de sua autoria juntamente com seu primeiro filme, *Olhos de ressaca*, no qual já é possível encontrar vários elementos da forma fílmica presente em *Elena*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSIQUIATRIA. Comportamento suicida: conhecer para prevenir (dirigido para profissionais de imprensa). São Paulo: ABP Editora, 2009. Disponível em: **http://www.saudedireta.com.br/docsupload/1332098604CartilhaSuicidio_2009_light.pdf**. Acesso em: 25 set. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: *33* e *Passaporte Húngaro*. *In:* MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 209-230. (Cosac Naify Portátil 26).

BORDWELL, David. A aparência dos filmes: a importância da história estilística. *In:* BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. p. 13-27.

BORDWELL, David. Encenação e estilo. *In:* BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008. p. 21-72.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CORSEUIL, Anelise Reich. O documentário pós-moderno: inovação e problematização nas formas de representação da cultura latino-americana. *In*: CORSEUIL, Anelise Reich. *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*. Florianópolis: Insular, 2012. p. 97-103.

COSTA, Petra; SALLES, João Moreira; CAPELATO, Daniela. ELENA - Debate no Itaú Cultural São Paulo com Petra Costa, João Moreira Salles e Daniela Capelato. A perspectiva da encenação em Elena. Busca Filmes e Itaú Cultural. Publicado pelo canal didioaart. 27 mai. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8. Acesso em: 2 ago. 2013.

COSTA, Petra; ZISKIND, Carolina. *Elena. Roteiro*. Busca Vida Filmes. jul. 2014. Disponível em: **http://www.elenafilme.com/roteiro/.** Acesso em: 5 jan. 2015.

DI TELLA, Andrés. O documentário do eu. *In:* MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 95-114. (Cosac Naify Portátil 26).

FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo, *Revista Galáxia*, n. 14, São Paulo, p. 13-28, dez. 2007. Disponível em: **https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1484**. Acesso em: 20 jan. 2015.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas, *Revista Alea – Estudos Neolatinos*, v. 15, n. 1, Rio de Janeiro, p. 218-231, 2013. Disponível em: **https://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf**. Acesso em: 20 jan. 2015.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. *In:* FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura da mídia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 143-157.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*: issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In:* POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 2. ed., Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 77-88.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, *Revista Rebeca*, v. 1, n. 1, São Paulo, p. 16-53, 2012.

SALLES, João Moreira, A dificuldade do documentário. *In:* MARTINS, José Souza Martins; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-71.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Brasil, SP/MG: Busca Vidas, 2012. 1 DVD (82min), son., color., 35mm.

OLHOS de ressaca. Direção: Petra Costa. Brasil, Rio de Janeiro: Aruac Produções, 2009. 1 DVD (20 min), son., color., 35mm.

O cinema como instrumento de (re) construção de si: aspectos autobiográficos em Amarcord, de Federico Fellini[31]

» ***Marcelo de Lima***

Amarcord (1973) é o décimo sétimo filme do diretor italiano Federico Fellini. O longa retrata o período de um ano na vida do adolescente Titta (Bruno Zanin) na cidade de Rimini, Itália, em uma série de anedotas que agregam desde experiências pessoais vividas diretamente pelo personagem a impressões sobre a cidade; detalhes sobre a vida dos outros moradores; eventos que marcaram a história de Rimini; a influência do fascismo sobre a população italiana durante o governo de Benito Mussolini no século XX etc.

Aspectos autobiográficos são recorrentes na filmografia de Fellini — da fascinação com a natureza e do desejo de viajar em *A estrada da vida* (1954) ao diretor de cinema com problemas criativos em *8½* (1963), seus filmes são pontuados por aspectos de si mesmo; conforme o próprio diretor afirmou em entrevista concedida em 1986, "[...] para mim, fazer filmes não é apenas uma saída criativa, mas uma expressão existencial"[32] (FELLINI, 2018, n.p., tradução nossa).

Procuramos, dessa maneira, analisar as formas como Fellini incorpora elementos autobiográficos em *Amarcord*, utilizando o personagem Titta

como um *alter ego* para rememorar (e reconstruir) os acontecimentos, sensações e impressões de sua própria infância e adolescência. Adotando uma postura que foge ao realismo e nega a possibilidade de uma construção direta e objetiva do eu, Fellini entrega uma imagem de si mesmo incompleta, inacabada e influenciada coletivamente: como as lembranças, o longa constrói um fio narrativo "[...] pouco homogêneo, com densidades descontínuas, e nem sempre inserido num encadeamento determinista (causa-efeito)" (DAHLET, 2015, p. 15). A expectativa é que o trabalho possa lançar luz sobre os mecanismos de produção de sentido do cinema — mais especificamente sobre as formas como a(s) escrita(s) de si, tão intensamente estudadas na literatura, podem encontrar campo frutífero na linguagem cinematográfica.

É necessário estabelecer primeiramente que *Amarcord* não se configura como uma autobiografia em sentido estrito. De acordo com Phillipe Lejeune (1994, p. 50, tradução nossa), a autobiografia é

> [...] um relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade. [33]

Conforme Lejeune, a autobiografia pressupõe a existência de um *pacto autobiográfico* entre autor e leitor, que se oporia ao contrato de ficção; um acordo que garantiria ao leitor que o sujeito do enunciado e o da enunciação têm a mesma identidade, tornando-o "[...] depositário da responsabilidade da crença [...]" (ARFUCH, 2010, p. 53) — várias críticas e questionamentos, entretanto, têm sido postas ao conceito, variando desde a impossibilidade da identidade entre autor e personagem à dificuldade de traçar limites precisos para separar a "realidade" autobiográfica da ficção (ARFUCH, 2010). De qualquer forma, tal pacto seria selado pela força do

nome próprio: ao falar de si mesmo, o autor estaria assegurando que o que está sendo relatado de fato aconteceu — e, mais que isso, que aconteceu *com ele* naquelas circunstâncias específicas.

Aliamos, neste texto, a análise fílmica às considerações de Lejeune sobre as manifestações das escritas de si na literatura, transferindo-as para o âmbito da linguagem cinematográfica. No caso de *Amarcord*, o nome do autor e do protagonista da história — Federico e Titta, respectivamente — divergem, enfraquecendo, assim, a possibilidade de construção do pacto autobiográfico. Entretanto, a não identificação do nome próprio não exclui a presença do caráter autobiográfico de uma obra: segundo afirma Lejeune, nas situações em que não há sinais claros de que o autor possui a identidade da enunciação, o leitor pode presumir que ela exista;

> [...] pode ser que o leitor tenha razões para pensar que a história do personagem coincide com a do autor, seja por comparação com outros textos, ou fundamentando-se em informações externas ou inclusas no processo de leitura de uma narração que nos parece fictícia"[34] (LEJEUNE, 1994, p. 63, tradução nossa).

O autor classifica tais textos como *romances autobiográficos*, um modo de escrita de si em que não é possível distinguir de forma tão imediata e clara (em comparação com a autobiografia) os elementos autobiográficos da narrativa. A suspeição do leitor "[...] pode ir desde um 'ar familiar' entre o personagem e o autor até a quase transparência que leva a concluir que se trata de uma mimese do autor [...]"[35] (LEJEUNE, 1994, p. 63, tradução nossa). Ante a inexistência do pacto autobiográfico, o autor propõe que existe, aqui, *um pacto fantasmático*:

> [...] uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas

> como ficções, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo. O acordo tácito com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos nomes, bem como por meio de informações paratextuais que corroboram com o caráter ficcional da obra. (VELASCO, 2015, p. 3).

Vale dizer, enfim, que ao desenvolver a ideia de romance autobiográfico, Lejeune se referia primariamente a obras literárias; acreditamos, entretanto, ser possível transferir o conceito para a análise de textos fílmicos, pelo caráter narrativo comum às duas expressões e considerando que o cinema se configura como um meio de produção de significado no qual "[...] não existe conteúdo que seja independente da forma na qual é exprimido [...]" (AUMONT; MARIE, 2010, p. 119).

A CIDADE: FATOR DE REMEMORAÇÃO DE SI

Estabelecidas as formulações iniciais sobre autobiografia, pacto autobiográfico e romance autobiográfico, é relevante destacar os pontos que permitem aproximar *Amarcord* desta última categoria. Conforme afirmamos, está ausente no filme a identificação entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, impossibilitando, assim, a existência do pacto autobiográfico *per se*.

No entanto, existem aqui aqueles elementos a que Lejeune (1994) se refere ao delinear a ideia de pacto fantasmático. O próprio título do filme aponta para um refletir sobre o si mesmo: a expressão italiana *amarcord* significa "eu me recordo" (REZENDE, 2015). O diretor entrega, assim, que, se não na totalidade, em pelo menos certos eventos retratados no filme, há detalhes, eventos, personagens, locais que foram

baseados em reminiscências pessoais. Apesar disso, não há a pretensão de rotular o filme com o comum "baseado em fatos reais"; Fellini evoca suas lembranças e as embebe com fantasias, com sonhos e delírios, invenções e devaneios. A impossibilidade de atingir uma descrição completamente fidedigna, um relato completamente isento de ficcionalidade, é um ponto exaustivamente estudado no âmbito da escrita de si. Como afirma Arfuch (2010, p. 55, grifo nosso)

> [...] não existe coincidência entre a experiência vivencial e a "totalidade artística" [...]. Não se tratará então de adequação, da "reprodução" de um passado, da captação "fiel" de acontecimentos ou vivências, nem das transformações "na vida" sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos — autor e personagem — compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura *[ou ficção]*.

A existência de um contexto em comum também é um indício dado ao leitor do caráter autobiográfico do filme. A narrativa se passa em Rimini, na Itália, mesma cidade onde Fellini nasceu; para ele, o local é indissociável de sua formação e da construção de sua personalidade:

> [...] não consigo ser objetivo. Rimini é uma mistura confusa, medrosa, terna, com essa grande respiração que é o amplo vazio do mar. A nostalgia é mais clara ali, especialmente no mar de inverno, as cristas brancas, o grande vento, como o vi pela primeira vez[36] (FELLINI, 1998, p. 19, tradução nossa).

A cidade adquire um *status* onírico e fantasioso ao longo do filme, resultante das divagações e distorções de Fellini acerca do local onde passou a infância; não é à toa que a Rimini de *Amarcord* foi completamente construída em estúdio; ao recusar as gravações em locações reais, Fellini

admite o caráter construído de suas memórias, em que traços de memória e ficção, do real e do inventado, se misturam e se confundem. Afinal, "[...] é a *fábula* da vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda a biografia [...]" (ARFUCH, 2010, p. 71, grifo nosso).

Na sequência de abertura, podemos ver imagens das casas dos moradores, da praça, da igreja, do hotel e do mar. O evento que marca o início do filme é a chegada da primavera, quando flocos de algodão são carregados pelo vento (efêmeros como a própria memória) e tomam a cidade, anunciando o fim do inverno em Rimini.

O mendigo da cidade, dirigindo-se diretamente para os espectadores, declara:

> Os flocos! Foi-se o inverno, chega a primavera. Flocos em toda a parte... fora com o inverno. Flocos e primavera chegam juntos à cidade. Rodopiam por onde bem entendem, até no cemitério onde se descansa em paz, ou ao longo da praia com os alemães, que não se importam com o frio. Os flocos volteiam, rodopiam... girando, girando... flutuando, flutuando, flutuando! (AMARCORD, 1973).

Momentos depois, na praça pública, acontece a cerimônia de celebração da chegada da nova estação, com a queima da figura de uma bruxa em uma grande fogueira. Para a praça convergem todos os habitantes da cidade; ali é o espaço em que se encontram a multiplicidade de individualidades que, juntas, delineiam o contorno do organismo maior que é Rimini. Palco das vozes cotidianas, a praça é também cenário de celebração dos costumes comuns, dos rituais compartilhados que conferem identidade ao povo. Segundo Mari Iapechino e Valéria Gomes (2007, p. 60),

> [...] os sentidos da cidade se textualizam e seus efeitos se impregnam do cotidiano pensado e vivido. Se, por um lado, a materialidade faz parte das condições de produção do discurso; por outro, o sentido é produzido em relação a, atualizando-se por e para os sujeitos em uma produção de efeitos entre o sujeito e o seu Outro.

A cidade adquire, assim, desde o princípio do longa, personalidade própria: torna-se viva no inverno e obscura no verão; seus habitantes ali vivem como que em um acordo inconsciente formulado com os prédios e as ruas que os cercam; o Grande Hotel, os bares, os estabelecimentos comerciais: Rimini vai, por meio das anedotas espraiadas ao longo de *Amarcord*, desvelando-se aos poucos ao espectador e, ao mesmo tempo, possibilitando a construção de uma identidade que permeia todo o filme — não uma identidade estática, rígida e única, mas que se entrega ao outro e assume a importância e a influência do ambiente, que se configura como *locus* de preservação do repertório coletivo — que, por sua vez,

> [...] não é uma simples coleta de referências factuais, mas uma recepção e percepção de lembranças e repertórios perdidos que incidem sobre o espaço da cidade. Conjunto múltiplo de ação coletiva, a cidade tem muitas dimensões e significados — reais e virtuais, concretos e simbólicos — e, também ela, a cidade, é construtora de identidades e identificações. (SENRA, 2011, p. 63).

Identidades e identificações que são, em *Amarcord*, sujeitas à imprevisibilidade, às falhas e às maquinações da memória. Vemos, em uma cena, o avô de Titta deixar a sua casa apenas para encontrar-se perdido na cidade completamente tomada por um nevoeiro. "Não sei onde eu estou", exclama ele (AMARCORD, 1973). A cidade e a memória são, aqui,

postas lado a lado (ou melhor, a memória é tornada estética): ambas são palco de eventos que se perdem no tempo e que se sobressaem ao tempo vivido; guardiãs sempre permanentes de segredos, alegrias e tristezas, elas também estão, entretanto, sujeitas à obscuridade e ao esquecimento. Mas o nevoeiro — seja aquele que acomete os prédios e ruas de Rimini ou o que tolda as lembranças — não impede o artifício que une o real e o criado; ele tem o poder de "[...] ressignificar o vivido e não de anular com o esquecimento o que restou" (REZENDE, 2015, p. 11).

No filme, a ideia da memória que se renova e sobrevive é sugestionada na imagem do pavão encontrado junto à fonte por um garoto. Conforme explica Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 807, tradução nossa), em seu *Diccionario de los símbolos*, o pavão "[...] é antes de tudo um símbolo solar [...]"[37]. Como o sol que devolveria aos olhos a capacidade de enxergar ante a névoa, o pavão — para além de se configurar como um elemento puramente estético — invoca a imagem da reconstrução de si e dos outros, de recuperação de identidades, do ativo processo de relembrar o esquecido — processo que envolve, também, a invenção e a criação.

Tais identidades são construídas a partir da atmosfera nostálgica e remodeladora que se desprende das ruas, praças e casas; atmosfera que se configura "[...] como uma manifestação do espaço ou, no mínimo, como sua decorrência" (LINS, 1976, p. 75). O primeiro símbolo de construção do eu em *Amarcord* é Rimini, e o olhar que o filme lança sobre ela revela "[...] a outridade de si mesmo, a abertura ao conhecimento (do ser) como disrupção [...]" (ARFUCH, 2010, p. 70-71). Titta ou Fellini: para o desenvolvimento da identidade e a formação de si, o espaço da cidade é imprescindível.

CONSTRUINDO O *EU* ATRAVÉS DO *OUTRO*

É perceptível que *Amarcord* não é construído apenas através da percepção de Titta e do que ele testemunha: vários dos eventos retratados no longa ocorrem quando o personagem principal está ausente e, consequentemente, não poderiam ter sido vivenciados ou diretamente observados por ele. A escolha de um regime de focalização onisciente — regime de representação narrativa em que o narrador tem acesso ilimitado aos elementos da história, comportando-se "[...] como uma entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc." (REIS; LOPES, 1988, p. 255) — em uma narrativa de si, embora aparentemente contraditória, serve a propósitos específicos.

Como já mencionamos, a impossibilidade de uma identidade completa entre autor/narrador/personagem nos escritos autobiográficos e de uma adequação totalmente fiel aos acontecimentos de uma vida são fatos reconhecidos e estudados no âmbito das escritas de si. Em *Amarcord*, essa cisão entre o sujeito que narra e os acontecimentos narrados é, como vimos, evidente. Realizando uma analogia entre o texto literário e o fílmico e guardadas as devidas ressalvas (afinal, não estamos tratando estritamente de uma autobiografia, mas de um romance autobiográfico), podemos aplicar aqui o que Lejeune define, na literatura, como *autobiografia em terceira pessoa*, que estabelece uma identidade específica:

> [...] essa identidade, embora não seja estabelecida no texto pelo emprego do "eu", é estabelecida indiretamente, sem ambiguidade alguma, por uma dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo que o

> narrador permaneça implícito[38] (LEJEUNE, 1994, p. 53, tradução nossa).

A construção de uma identidade de si em *Amarcord* ocorre, a nosso ver, através de dois processos paralelos e interdependentes: o primeiro deles tem a ver com a formação do *eu* através do *outro*.

Faz-se particularmente atraente, para nossa análise, a abordagem de Mikhail Bakhtin — que se distancia dos caminhos traçados por Lejeune — acerca dos processos de escrita de si. Para Bakhtin (1997), é impossível que autor e personagem adquiram uma identidade completa; já que o ato de escrever sobre si mesmo é também uma representação: uma *autorrepresentação*. Como já aludimos, rememorar não significa reviver o que já passou, mas agir ativamente sobre essas memórias num processo que é, também, criativo:

> [...] o valor biográfico pode ser o *princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro*, mas também pode ser o *princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido*, da narrativa que conta a minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso que terei sobre minha própria vida [...] (BAKHTIN, 1997, p. 166, grifos nossos).

Em *Amarcord*, a *vida do outro* e a *minha vida* se entrelaçam e se influenciam mutuamente. A vida de Titta reflete e refrata a vida dos outros moradores de Rimini; assim, contar a história *deles* (e da própria cidade, como vimos) é também contar a *minha* história. Os habitantes de Rimini são, então, transformados em *tipos* — personagens "[...] cuja definição se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social" (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 39) — que desfilam pelo filme: a viciada em sexo Volpina; a encantadora e misteriosa Gradisca, objeto de desejo de todos os rapazes

da cidade; a voluptuosa dona da tabacaria; o advogado; o mendigo; o barbeiro. O cotidiano relembrado ganha ares de eventos marcantes, e o irrisório transforma-se em fundamental. A vida do outro assume um caráter basilar na construção do eu: o casamento da Gradisca e a morte da mãe de Titta sinalizam um ponto de cisão dos desejos e fantasias adolescentes; a maturidade que chega com o passar do tempo; o fim da infância e da inocência. Tais personagens são definidas por "[...] um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida" (ROSENFELD, 2002, p. 34).

Através de anedotas que simulam a aleatoriedade, a não linearidade e a aparente gratuidade da vida (e da memória), Fellini escreve, assim, sobre essas personagens e sobre si mesmo, já que

> [...] enquanto minha vida participa dos valores que compartilho com os outros, está inserida num mundo que compartilho com os outros, essa vida é pensada, estruturada, organizada no plano da possível consciência que o outro terá dela, percebida e estruturada como a possível narrativa que o outro poderia fazer dela. (BAKHTIN, 1997, p. 167).

Recorrente, no filme, é a abordagem de temas históricos e gerais e de como sua presença influenciou o cotidiano de todos os moradores e ajudou a moldar suas vidas. Tomemos o aspecto político do longa: em uma cena, assistimos à chegada de uma pomposa parada militar na cidade, e uma imagem de Benito Mussolini, líder do Partido Nacional Fascista italiano e Primeiro Ministro do país entre os anos de 1922 e 1945, é ovacionada pelos habitantes. Mais tarde, *A internacional*, reconhecido hino do movimento socialista e da Segunda Internacional, é tocada em um gramofone colocado

na torre da igreja antes de ser destruído pelas tropas fascistas que chegaram à cidade. Logo se descobre que o gramofone fora colocado ali pelo pai de Titta, o comunista Aurelio, que é levado para interrogatório na delegacia e colocado diante de um membro do Partido Nacional Fascista e obrigado a beber óleo de rícino como punição. Durante o interrogatório de Aurelio, o membro do partido lamenta:

> Idiotas! Se aproveitam de nossa paciência! Seria uma afronta não aceitar um brinde. Temos que quebrar algumas cabeças para que entendam que o fascismo dá dignidade! Canalha ingrata! [...] Por que será que não entendem...? São tão cabeças duras!" (AMARCORD, 1973).

Fica claro, no longa, uma visão do fascismo como um sistema paternalizador, que imbeciliza e dociliza sob o pretexto de educar e cuidar. Nas palavras de Fellini, há uma

> [...] tipologia tosca e elementar cheia de si mesma que se configurava no fascismo, referente àquele existir coletivo, não individual; aquele maravilhar-se com as ações deslumbrantes, cenográficas; aquele pensar de acordo com um sistema forçado por ideias genéricas e sem sentido; a emoção abatida a uma temperatura fisiológica, febril; em resumo, à adolescência em seu sentido mais ordinário — a violência, a saúde, o idealismo fanático e hipócrita[39] (FELLINI, 1998, p. 198-199, tradução nossa).

A alegria exagerada dos habitantes de Rimini com a chegada da parada; os discursos inflamados; o delírio do casamento realizado diante da imagem de Mussolini; os elogios ridículos prestados ao *duce* — "Mussolini tem colhões *deste* tamanho!", grita Lallo, o tio de Titta, ao gesticular algo enorme (AMARCORD, 1973): a infantilização da sociedade pela política é

uma constante no filme, e configura-se como um importante elemento definidor da vida de Rimini (e da Itália em geral) e, consequentemente, do próprio Titta. A vida é experienciada em coletividade, e através da relação com o próximo eu reflito sobre a realidade; elaboro; argumento; construo uma base sobre a qual me apoio ao analisar e me relacionar com o mundo. Seja para solidarizar-se com o outro ou refutar suas convicções, ideias e sensações, ele me é igualmente indispensável para o desenvolvimento de uma visão de mundo crítica e definida.

O dia a dia escolar retratado no longa também desvela a construção de si através do outro. Claro que, como todos os aspectos de uma vida, o cotidiano acadêmico é único e individual, mas os pares — os colegas, os professores, os funcionários — são importantes peças que impõem sua influência sobre o eu. Basilar é a cena em que os estudantes se reúnem para tirar uma fotografia com alguns dos professores. Ali estão reunidas figuras típicas do ambiente escolar: o gordo que sofre *bullying*, o colega piadista, os agressores, os inteligentes. Os professores também são, ao longo do filme, retratados de forma a exacerbar apenas uma ou duas caraterísticas superficiais físicas e de personalidade: o professor de Física com óculos fundo de garrafa; o rígido professor de História; o professor fascista; o professor católico; a professora de matemática cobiçada pelos alunos. Convertidos em tipos — como já dissemos — e desprovidos de uma maior profundidade psicológica, tais personagens falam de lembranças e invenção, de ficção e realidade — de uma rememoração e recriação do passado, num processo que busca "[...] apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade" (ARFUCH, 2010, p.15).

Em *Amarcord*, as descobertas do outro também são ressignificadas e emuladas em um processo de autodescoberta, como na cena em que os jovens amigos de Titta refugiam-se em um carro e masturbam-se grupalmente. O personagem principal, segundo a narrativa, não poderia ter acesso ao que aconteceu no interior do veículo, já que ele não estava presente. Mas a descoberta da sexualidade se configura como um evento comum e necessário durante a adolescência; descoberta que não é realizada sempre individualmente, mas também em comunhão — com amigos ou relacionamentos amorosos. Para os jovens de Rimini (Titta incluso, ainda que ele não esteja diretamente na cena), o desenvolvimento sexual também é coletivo, mútuo, agregador. A experiência dos pares — e a maneira como eles a vivenciam — é tão importante para a constituição de si quanto a experiência individual; através dela eu posso situar-me em relação ao próximo, (re)conhecer seus valores e sua posição e me afirmar em relação a ele e a mim mesmo — sem me tornar, entretanto, um espelho, pois "[...] não se trata de dar um reflexo exato, passivo, uma duplicação da vivência do outro em mim (aliás, tal duplicação é impossível), mas da transferência de uma vivência que será situada num plano diferente de valores, numa categoria nova do juízo e da forma" (BAKHTIN, 1997, p. 117-118).

Embora a imagem de si seja construída primordialmente através da vivência coletiva, vemos, em *Amarcord*, momentos em que a experiência individual é determinante para a formação da identidade. O momento em que Titta se confessa com o padre, por exemplo, ou a cena da tabacaria: em tais cenas, há uma focalização interna sobre Titta — a "[...] instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar." (REIS; LOPES, 1988, p. 251). O filme concretiza diegeticamente, assim, o diálogo entre o

eu e o outro, estabelecendo uma relação dialógica entre a individualidade do protagonista e a miríade de figuras que o cercam.

Em *Amarcord*, a história do eu se confunde com a história do outro — do vizinho, do país, da política, da cidade. Como afirma Bakhtin (1997), é impossível isolar uma vida das demais; assim como é igualmente impossível rememorar o passado de forma completamente distanciada, fria e metódica. A memória, ciente de suas fraquezas e falhas, reveste-se de ficção, tornando os contornos entre realidade e fantasia menos delimitados e mais difusos — mas, nem por isso, deixando de carregar características e valores biográficos. Entram em cena ainda, aqui, o profícuo papel que as narrativas de si podem desempenhar no cinema, dada a capacidade poética da linguagem cinematográfica em significar, ressignificar e enevoar os limites entre ficção e realidade, aproximando-se da percepção complexa e contraditória que o espectador tem do real; e o papel essencial do espectador/leitor, que (se) reconhece na narrativa os pontos de encontro e divergência entre o histórico e o criado. O cinema como história muitas vezes conflitante de si e dos próximos, dos afetos, das dores e das alegrias da vida: tudo mistura-se numa confluência de real e ficção em *Amarcord* e no romance autobiográfico em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme como narrativa. *In*: *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Edições Texto & Grafia: Lisboa, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DAHLET, Véronique Braun. Pessoa referência e identidade na escrita de si. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 40, p. 15-28, jan./jun. 2015. Disponível em: **http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8163**. Acesso em: 2 jun. 2020.

FELLINI, FEDERICO. Dream As Reality: An Interview with Fellini. Entrevista. *Diary Of A Screenwriter.*

21 set. 2018. [realizada em 1986]. Disponível em: **http://diaryofascreenwriter.blogspot.com/2018/09/dream-as-reality-interview-with-fellini.html.** Acesso em: 18 jun. 2020.

FELLINI, Federico**.** *Fellini por Fellini.* Tradução de Marta Fernández Muro, Teresa Fernández Muro, Augusto Martínez Torres e Paola Ungarelli. Madri: Editorial Fundamentos, 1998.

FRANCO JÚNIOR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.) *Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas,* Maringá: Editora da UEM, 2003. p. 33-56.

IAPECHINO, Mari Noeli Kiehl; GOMES, Valéria Severina. *As cidades nas escritas da cidade:* identidade, memória e autoria. *Raído*, Dourados, v.1, n. 2, p. 57-74, jun. 2007. Disponível em: **http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/78. Acesso em: 18 jun. 2020.**

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios:* la autobiografia. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LINS, Osman. Espaço romanesco. Espaço romanesco e ambientação. Espaço romanesco e suas funções. *In:* LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco,* p. 62-123. São Paulo: Ática, 1976.

PAVO Real. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (org). *Diccionario de los símbolos*. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986. p. 807-808.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REZENDE, Antonio Paulo. Amarcord: conversas com a vida. *Historiar*, Sobral, v. 7, n. 12, p. 8-19, jun. 2015. Disponível em: **http://uvanet.br/historiar/index.php/1/article/view/173/154**. Acesso em: 15 jun. 2020.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In:* CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9-50.

SENRA, Marcia. A cidade moderna: história, memória e literatura – Paris, Belo Horizonte. *Revista Univap*, São José dos Campos, v. 17, n. 29, p. 62-79, ago. 2011. Disponível em: **https://revista.univap.br/index.php/revistaunivap/article/view/13**. Acesso em: 1 jun. 2020.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14, 2015, Belém. *Anais*... [...]. Belém: Editora Ufpa, 2015. p. 1-12. Disponível em: **http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf**. Acesso em: 5 jun. 2020.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Itália: Vides Cinematografica, 1973. Arquivo digital (124 min.)

A ESTRADA da vida. Direção: Federico Fellini. Itália, 1954.

8 e ½. Direção: Federico Fellini. Itália, 1963.

Há algo além de lá: questões de identidade e pertencimento no espaço narrativo de O céu de Suely[40]

» ***Rayssa de Medeiros***

INTRODUÇÃO

O céu de Suely, lançado em 2006, é o segundo longa-metragem da filmografia de Karim Aïnouz. A narrativa conta a história da jovem Hermila, que, de volta à pequena cidade de Iguatu, no interior do Nordeste, espera o retorno de seu companheiro, pai do filho pequeno que traz consigo de São Paulo. *O céu de Suely* narra o regresso de uma migrante ao interior nordestino. A premissa é inversa ao que se tinha visto na cinematografia nacional ao se falar de Nordeste. Vemos o migrante que volta, o Nordeste que se coloca enquanto pedaço de mundo que guarda suas especificidades locais, mas que é interpelado pelas diversas influências globalizantes que o perpassam. Um lugar híbrido, que abriga seres híbridos (CANCLINI, 1997), assim como Hermila, protagonista do filme.

Em *O céu de Suely* são tematizadas questões como identidade e pertencimento, que perpassam a trama e integram a constituição de

elementos estruturantes do texto fílmico. De volta à sua cidade natal, Hermila é abandonada pelo companheiro, Mateus, que some sem dar explicações. Morando na casa da tia e da avó que a criou, com o filho pequeno, Hermila enfrenta as dificuldades de tentar se readaptar à cidade, onde o estigma do abandono a persegue. Sem conseguir se reinserir na cidade, a personagem decide partir novamente, então, em suas próprias palavras, "para o lugar mais longe de lá [Iguatu]". Como forma de conseguir o dinheiro para chegar a Porto Alegre, Hermila toma uma decisão inusitada, construindo para si um heterônimo e lançando uma rifa, na qual o prêmio é o seu corpo. Conflitos até aí insinuados tornam-se bem mais agudos com a realização da rifa.

Procuraremos aqui observar estratégias de construção da personagem Hermila à luz das considerações de autores como Néstor Garcia Canclini (1997), Stuart Hall (2000, 2006), Mauro Wilton de Sousa (2010) e Alain Touraine (1999), entre outros, a respeito das noções de identidade, identificação e pertencimento, uma vez que tais noções se mostram centrais para a realização da ação narrativa.

IDENTIDADE E PERTENCIMENTO: INTERMEDIAÇÃO ENTRE PERSONAGEM E ESPAÇO

Uma das grandes questões de Hermila é a sua busca por uma identidade. A questão do pertencimento, ou da falta dele, passa necessariamente pelas identificações que a personagem assume ao longo da narrativa. Para Hall (2006), a noção de identidade, tratada por vários campos do saber, é muito problemática, principalmente quando pensamos no sujeito descentrado e fragmentado da modernidade tardia. Uma vez que o sujeito é fragmentado e descentrado, a identidade também o será. Hermila

revela-se desde o princípio como uma personagem de múltiplas filiações; seu caráter identitário multifacetado é insinuado desde o início da narrativa fílmica. Quando ela está no ônibus, voltando a Iguatu, a conhecemos em uma viagem exaustiva, tomando conta de uma criança pequena. Isso para, logo em seguida, a vermos, ainda no ônibus, de pé, fumando, ao lado de uma placa de "é proibido fumar". Uma pequena transgressão, enfatizada pela *mise-en-scène,* que começa a revelar ao espectador o caráter multifacetado da protagonista. Como ressalta Kobena Mercer (1990, p. 143 apud HALL, 2006, p. 10): "a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza."

Não obstante sua importância, mas considerando a dificuldade de tratá-la, é que Hall (2000) diz que a identidade é um conceito que se deve operar "sob-rasura" e propõe trabalhar com a identificação, não por acreditar que o termo traga menos complicações implicadas, ou mesmo que seja um sinônimo, porém, podemos perceber que a identificação nos permite pensar em processo, explicitando assim seu caráter efêmero, mutante.

O movimento em busca de uma identidade que nunca se completa – pois é, por definição, fragmentada e está sempre em processo – perpassa toda a ação da protagonista Hermila. Hall (2000) lembra ainda que, para o senso comum, a identificação é construída através do reconhecimento de características, origens ou ideais partilhados com outras pessoas ou grupos. Esse reconhecimento acarretaria o fechamento do grupo em uma base de solidariedade e fidelidade. Em contraste com esse pensamento, a abordagem discursiva, com a qual Hall (2000) se propõe a trabalhar, vê a identificação como "uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em processo. Ela

não é nunca completamente determinada – no sentido de que se pode ganhá-la ou perdê-la; no sentido de que ela pode ser sempre sustentada ou abandonada" (HALL, 2000, p. 106).

Os processos de identificação pelos quais Hermila passa são transitórios, múltiplos e, muitas vezes, simultâneos. A inadequação que enxergamos na personagem só explicita a impossibilidade de comunhão total, inerente à socialização humana. No entanto, o filme opta por dar um destaque ainda maior a essa condição ao construir uma Hermila tão inquieta e tão consciente dessa incompletude. Mesmo quando passa por situações nas quais vemos que há uma identificação, ainda que temporária, como na sua relação de amizade com Georgina, aquilo que falta sempre a acompanha. As duas se aproximam, divertem-se juntas, dividem algumas convicções; mas, embora flerte com a possibilidade de seguir os mesmos caminhos profissionais da amiga, Hermila não consegue identificar-se como prostituta. Ela se aproxima o suficiente da atividade para fazer sexo em troca de dinheiro, mas repele a possibilidade de adotar a prática como algo rotineiro. Para a personagem protagonista, fazer sexo por dinheiro com vários homens a tornaria algo, traria a ela uma identificação que ela rechaça. Essa estratégia de não identificação está explícita na fala de Hermila quando conversa com sua tia Maria e conta, pela primeira vez, da rifa que está organizando. "Puta nada! Puta trepa com todo mundo, eu só vou trepar com um." Vemos, afinal, que mesmo "uma vez assegurada, ela [a identificação] não anulará a diferença. A fusão total entre o eu e o outro que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação" (HALL, 2000, p. 106).

O não pertencimento da personagem é assinalado por símbolos de estranhamento. Vemos isso por meio de sua constituição física, a exemplo do seu cabelo, mencionado como marca de diferença em três

momentos distintos, em razão do estilo "moderno" (tingido apenas na frente): o primeiro, quando sua tia lhe pergunta se aquilo seria moda em São Paulo (apontando que não é em Iguatu); o segundo, quando João, um ex-namorado de quem ela se reaproxima, diz que "gostou do cabelinho", que teria ficado "estranho, mas bonito"; o terceiro, mais tenso, quando a vendedora que vai confrontá-la por causa da rifa diz que procurava por uma "puta chamada Suely, com o cabelo meio loiro e meio ruim".

Durante toda a narrativa, vemos a personagem Hermila marcar diferença e estranhamento através de suas escolhas e ações, que a colocam como oposto, como abjeto, contrário às identidades das quais ela não faz parte. É na relação com o seu contrário que um termo estabelece seu sentido "afirmativo". "As identidades podem funcionar ao longo de toda a sua história como pontos de identificação e apego, apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em exterior, em abjeto" (HALL, 2000, p. 110). O que se dá com Hermila é exatamente esse processo.

A modernidade capitalista trouxe a substituição da organização social em comunidades pela organização em sociedade (TOURAINE, 1999). A comunidade, baseada nas relações imediatas e visíveis, deu lugar à sociedade, fundamentada na racionalidade. No entanto, a modernidade tardia impulsionou um movimento paradoxal que surge da hibridização entre o global e o local, de que fala Canclini (1997). A sociedade se mantém, suas estruturas são solidificadas, no entanto, há um movimento pela volta da comunidade, que não vem para substituir, mas para coexistir. "Das ruínas das sociedades modernas e de suas instituições saem, por um lado, redes globais de produção, de consumo e de comunicação e, por outro lado, uma volta à comunidade" (TOURAINE, 1999, p. 10).

Só em razão da vida social dividida em comunidade e sociedade temos ao menos dois tipos de vivência, das quais nos fala Touraine (1999). Segundo ele, "uma parte de nós mesmos mergulha na cultura mundial, enquanto a outra parte, privada de um espaço público onde se formariam e se aplicariam normas sociais, se fecha no hedonismo ou na busca de pertenças imediatamente vividas" (TOURAINE, 1999, p. 14). Hermila nos mostra essas duas esferas na sua constituição enquanto personagem. Ela transita entre sua existência pública, na vida em sociedade, à procura de trabalho, de um lugar social, na vida em família, aquela que apresenta em público; mas é nas fugas hedonistas, do particular, em que ela encontra satisfação e as "pertenças imediatas" de que fala Touraine (1999). É no gozo da festa, das drogas e do sexo em que ela realiza a comunhão que não alcança no convívio cotidiano.

Mauro Wilton de Sousa (2010) professa a noção de pertencimento cada vez mais em voga, já que aparece atrelada à comunidade, trazida de volta pela modernidade tardia. "Se pertencimento também é expressão marcante de uma crise de nossa era, é tanto mais buscado à medida que a sociedade não provê condições de realizá-lo, e identidade e pertencimento se confundem" (SOUSA, 2010, p. 40). É por meio da busca pela identidade que se reivindica o pertencimento. Eu irei pertencer àquela comunidade com a qual me identifico. No entanto, essa busca é ingrata, uma vez que sabemos que a noção de identidade é problemática, incompleta, fragmentada e temporária. Os processos de identificação, temporária, irão guiar as pertenças do indivíduo. Todo o percurso de Hermila nos revela esse processo, de identificações temporárias, que constroem a personagem.

A Hermila que nos é apresentada carrega múltiplas posições de sujeito, algumas que ela chega a abandonar, ao longo do seu caminho. A mãe coexiste com a jovem que tem anseios de prazer e liberdade; a garota

fragilizada pelo abandono é substituída pela mulher ousada que cria uma rifa inusitada. Situações limite confirmando que "as identidades não são nunca unificadas; [...] que elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos" (HALL, 2000, p. 108). Pela perspectiva discursiva adotada por ele, Hall (2000), ao tratar de identidade, toma da Análise de Discurso a noção de interpelação do sujeito pela ideologia advinda de Althusser (1971). Segundo essa perspectiva, o sujeito é chamado pelos diversos discursos e práticas discursivas a ocupar diferentes posições, as chamadas "posições de sujeito"; é mais fácil perceber a multiplicidade identitária advinda da multiplicidade de posições de sujeito, adotadas em razão das várias práticas discursivas que estão presentes na narrativa e que convocam a personagem a se posicionar nas mais diferentes situações.

Os discursos da família, da moral social, regulam as ações de Hermila, fazendo-a repelir a possibilidade de tornar-se prostituta. No entanto, as práticas do corpo e da liberdade sexual, presentes no cotidiano dos jovens do lugar, a fazem pensar em uma alternativa que conjuga posições antagônicas, sendo a rifa resultado de identificações múltiplas. Fica claro, então, que as questões centrais da identidade são multiplicidade e temporalidade. A identidade é plural e se encontra sempre em construção.

Hermila, de volta à sua cidade de origem, após uma tentativa de viver e trabalhar em São Paulo, não se adaptou à metrópole, onde, segundo ela, "não dava mais para ficar, pois tudo era caro demais". No entanto, essa volta traz a Iguatu uma outra Hermila, transformada pela experiência do grande centro, com seus cabelos "modernos", suas ideias de negócios e algo mais que se revela na inquietude da personagem.

A perspectiva discursiva traz a historicização como condição primordial na formação das identidades. Na modernidade tardia, a

globalização vem à baila na historicização e se coloca como fator influenciador da formação das identidades. Em razão dela, a compressão espaço-temporal modifica a relação da identidade com o lugar de origem. O grande número de migrações em direção às grandes cidades engendra novas articulações entre global e local e acaba por reconfigurar a relação dos sujeitos com seus lugares. Assim como Canclini (1997), Hall também acredita que "ao invés de pensar no global como substituindo o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local" (HALL, 2006, p. 84).

Com o passar do tempo e a mudança do panorama que esperava (Mateus, o pai de seu filho, que não volta, como ela acreditava que voltaria), o não pertencimento de Hermila àquela comunidade fica mais claro. O que acontece com Hermila – que não se adapta a São Paulo, não se adapta a Iguatu e provavelmente não se adaptará a Porto Alegre, para onde parte no final do filme – é o que Hall (2006) chama de "tradução".

> Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas detêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são, e nunca serão, irrevogavelmente, unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo

tempo, a várias "casas" (e não a uma casa particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas (HALL, 2006, p. 88-89).

Hermila está irremediavelmente traduzida. Ela faz concessões para viver em Iguatu. As formas de negociação que encontra para estar na cidade não a fazem pertencer a ela. A relação conflitante com a avó, insatisfeita com a vida noturna da jovem; a posição de observadora da vida que passa para além de Iguatu, nos trilhos dos trens, na estrada, no posto de gasolina, incomoda Hermila, hibridizada, aculturada pela sua historicidade materializada nas vivências em São Paulo. Por isso, ela decide partir mais uma vez. Hermila, traduzida, não coube em São Paulo, não coube em Iguatu, para onde retorna, e, muito provavelmente, não caberá em Porto Alegre, para onde parte desta vez.

O sujeito traduzido tem uma identidade ainda menos coesa; sua relação com o espaço é de concessões ou de efemeridade. Hermila não constrói uma relação harmoniosa com o espaço, também não faz as concessões necessárias para permanecer nele, apesar de sua falta de pertença; ela usa o corpo para viabilizar uma partida que lhe parece meio, mas que se apresenta como um fim em si. Afinal, seu lugar é um entrelugar, um lugar nenhum, pois é constituído de busca, uma busca que não se conclui. Em Iguatu fica parte dela. Essa parte é devidamente representada pela família, mais fortemente pelo filho pequeno, que ela trouxe de São Paulo. O que fica dela em Iguatu, na sua segunda partida, é mais do que o que ficou na primeira vez em

que ela havia saído de lá. Já que a Hermila que regressa é outra, sua identidade vai se fragmentando e se recompondo, tornando cada vez mais difícil o alcance do pertencimento que a personagem parece buscar.

Bachelard (1979), na sua *Poética do espaço*, ao tratar da fenomenologia da casa enquanto primeiro espaço habitado pelo ser humano, fala da relação da casa com a estabilidade humana. "A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida" (BACHELARD, 1978, p. 201). Como ser traduzido que é, Hermila não mais possui uma casa, não com a estabilidade de uma morada fixa. A perda da casa, para Bachelard (1978), indica a presença da dispersão do ser. Para Mircea Eliade, "toda 'morada estável' onde o homem se instalou equivale, no plano filosófico, a uma situação existencial que se assumiu" (ELIADE, 2008, p. 145). Hermila acaba por não assumir uma morada estável e por não assumir uma situação existencial definida. Ela vive em processo. Tinha a intenção de estabelecer-se em Iguatu e ia fazê-lo junto a Mateus, mas, sem ele, tudo muda. A relação de inquietude que Hermila acaba construindo com o espaço a constitui como ser disperso, pulverizando-se em suas estadas em São Paulo, Iguatu e pelos lugares que virão.

Em O *céu de Suely*, vemos o processo de "desenraizamento" de Hermila. Ela não tem mais participação real, ativa, natural na vida da comunidade, necessária, segundo Cavalcanti (2000), para que o sujeito se sinta pertencendo a um lugar.

A MATERNIDADE COMO TRAÇO IDENTITÁRIO E PERDA DE SI

A construção de uma identidade em *O céu de Suely* discute as diversas posições de sujeito que a protagonista é chamada a assumir. Dentre elas, a que se apresenta de maneira impositiva, moldando de maneira inexorável a vida de Hermila, é a posição de mãe. É em razão de sua gravidez que ela decide ir embora com o namorado. A união que se desfaz de maneira tão traumática para a personagem transforma a jovem em uma mãe, condição da qual não pode se desfazer para o resto de sua existência, mesmo que se desfaça da criança.

Hermila sente-se, de certo modo, presa à lembrança do companheiro que a abandona através do filho, que, como apontam as outras personagens, é "a cara do pai", além de ter também o mesmo nome do genitor: Matheus. Os cuidados com a criança são ponto de conflito entre ela e a avó, que, em determinado momento, manda que ela "cuide desse menino hoje".

Com 21 anos, a personagem sente o peso da responsabilidade com o filho pequeno e, quando finalmente consegue o dinheiro para ir embora da cidade, é dissuadida pela avó de levar a criança. Hermila chega a Iguatu com os braços pesados, carregando o bebê e toda uma bagagem que, naquele momento, já podemos intuir, pela construção da *mise-en-scène*, é também metafórica. Ela parte com os braços vazios e o rosto sereno, sem a criança. A própria mãe da personagem é uma incógnita. Em todo o filme, nenhuma menção é feita a ela ou ao pai da protagonista. A maternidade, para aquela jovem, é pesada demais. Como pode também ter sido para sua mãe, de quem a narrativa nada revela.

O retrato de uma maternidade conturbada é frequente na obra de Karim Aïnouz. Em seu curta *Seams* (1993), no qual o diretor trata de questões

tais como o machismo no Nordeste brasileiro, usando para isso as histórias de sua própria família, é possível perceber como ele se filia à compreensão do papel social opressor destinado à mulher enquanto mãe, fortemente discutido pelo feminismo dos anos 1960 e 1970. Segundo autoras tais como Betty Friedan, em *Mística feminina* (1971), é a partir dessas reflexões que a maternidade passa a ser vista como "uma condição biológica utilizada socialmente para restringir a mulher ao espaço doméstico e, nesse sentido, oprimi-la" (TOMAZ, 2015, p. 157).

Para os estudos feministas de meados do século XX, a maternidade acontecia não apenas como um fato biológico, mas como um fenômeno social a serviço da opressão feminina. Ocupar o papel de mãe, de cuidadora, seria estar alijada da participação nas instâncias sociais de poder e a negação da maternidade apareceu como uma forma de resistência a essa exclusão.

Recentemente, a discussão mudou; passou de evitar a maternidade para ressignificar o papel materno. A luta feminista contemporânea passa pela reivindicação de um espaço social que crie possibilidades de inclusão para as mães. Mas o fato de essa discussão estar posta na mesa traz à luz o fato de que a maternidade ainda é uma condição ligada a um *apartheid* social da mulher.

A angústia presente na ambivalência do papel materno é um constituinte importante da personagem Hermila. Através dela, podemos observar uma ressonância dessa discussão feminista na ficção criada por Karim Aïnouz. Há um diálogo estabelecido com a estrutura social que se impõe sobre a subjetividade dessa mulher criada nessa instância ficcional.

ENTRE CHEGAR E PARTIR

A cena da chegada e a cena da partida de Hermila constituem um recorte narrativo com forte presença das questões espaciais. Antes de surgir no ônibus a caminho de Iguatu, a personagem nos aparece apenas em uma lembrança, no "espaço psicológico", dimensão espacial que Lins (1976) aponta como uma das que pode ser representada pela narrativa. É a partir do ônibus, no espaço da cidade de Iguatu, que se dão os acontecimentos que o espectador irá observar. É em razão dessa construção, desse recorte espacial, que optamos por trazer aqui a análise da partida e da chegada da protagonista. As duas cenas guardam muitas semelhanças entre si, constituindo um paralelismo. No entanto, é na riqueza das suas sutis diferenças que centraremos a nossa análise.

Após a cena onírica — embalada por uma trilha musical romântica, com narração em voz *over* e imagem de textura granulada — em que Hermila rememora o início do relacionamento com Mateus, somos levados bruscamente à sua realidade, de volta à cidade de onde saíra, com o companheiro, e para onde voltava, sem ele.

Em *close*, vemos os olhos de Hermila dentro do ônibus. Na sequência, um plano fechado mostra o filho pequeno dormindo. Novamente, há um *close* nos olhos de Hermila e, em seguida, um plano geral, que nos deixa ver o ônibus na estrada. Nessa sucessão de imagens, somos informados de que Hermila está viajando sozinha com o filho.

Até chegar à cidade, a personagem faz uma longa jornada. Vemos o dia anoitecer e um novo dia nascer até que a personagem chegue a Iguatu. Dentro do ônibus, nós a vemos passar de pensativa a impaciente. Ela aparece em várias posições e lugares distintos durante a viagem. As

várias tomadas feitas vão construindo a sensação de cansaço daquela viagem excruciante.

Enquanto o ônibus se aproxima da cidade, várias cenas com a câmera parada, em plano geral, vão nos mostrando Iguatu. A cidade aparece ainda imersa na madrugada que começa a se desfazer a cada tomada. Em uma gradação, cada ambiente diferente que nos é apresentado aparece mais claro, até que, com o dia finalmente estabelecido, o céu azul e a luminosidade forte da cidade compõem o cenário que recebe Hermila.

No momento da chegada da personagem, quando ela é revelada pela partida do ônibus, ao lado dos dois passageiros que deixam a cena, há uma imensa solidão que se estampa na tela. A personagem não fica na rodoviária da cidade; ela desce em meio ao nada, provavelmente por razões práticas — o posto seria mais próximo de sua casa. No entanto, essa construção nos antecipa certos sentidos que perpassam a narrativa e invocam sensações que o espectador é capaz de intuir já nesse momento. Hermila chega na cidade parando às margens da estrada, em um não lugar. Ninguém a espera, sua tia só chega depois. Enquanto espera, permanece sozinha em uma imensidão de céu e estrada. Não há prédios, não há pessoas, não há o burburinho de São Paulo (de onde ela volta); há apenas a vastidão, quase desértica, que a envolve.

Quando a personagem começa a cruzar a estrada em direção ao posto, ela o faz com muita dificuldade. O peso do filho e da bagagem a torna lenta, hesitante para alcançar a outra margem. A chegada é difícil, a personagem aparece sobrecarregada do peso que traz de São Paulo. Esse peso dado ali, na tela, na imagem, pelo filho e pela bagagem, é referencial e metafórico. As dificuldades práticas da viagem longa e do caminho para atravessar a estrada podem ser vistas como uma alegoria. A personagem traz consigo muita coisa, uma identidade nova, fragmentada, problemas

de pertencimento, conflitos que aparecerão ao longo do desenvolvimento da ação, problemas que dificultarão sua estada na cidade e que são, de certa maneira, antecipados pela cena de sua chegada.

A trajetória da personagem no filme termina na estrada, assim como havia começado. Hermila está no ônibus, de partida de Iguatu. Apesar de semelhante à cena de sua chegada, a partida da protagonista antagoniza a cena do início. Os contrários são bem explorados, inclusive em sutilezas do tratamento audiovisual.

Na cena final, vemos Hermila, a caminho de Porto Alegre, e vemos João, que tenta demovê-la da ideia de partir. Assim como em sua chegada, o rosto de Hermila aparece outra vez, em *close*, dentro do ônibus, mas, desta vez, ela está posicionada no lado oposto da tela e do ônibus. Uma mudança de rota, de direção.

Desde que surge no começo da cena, Hermila aparece mais confortável, mais tranquila do que na viagem de volta para Iguatu. Relaxada na poltrona, a personagem tem uma expressão calma. Ela está sozinha, sem o filho de quem tomava conta na primeira viagem, sem as bagagens e utensílios que portava na sua chegada. Há menos peso, mais fluidez nessa partida.

No entanto, a aparente tranquilidade, de repente, passa a se parecer com apatia quando João, que segue o ônibus de moto, surge em sua janela. Em um primeiro momento, Hermila vira o rosto, como em uma recusa aos apelos dele. O incômodo pelo que ela deixa para trás é visível naquele instante. Para seguir, seria preciso renegar uma parte sua que havia ficado na cidade: a família, o filho, João. No momento seguinte, quando o motociclista volta para trás do ônibus, ela torna a olhar para a janela e esboça um leve sorriso. A ternura daquela expressão constrói a expectativa

de uma desistência da personagem de seguir com sua viagem. Afinal, teria ela reconsiderado? Quando o ônibus segue pela estrada e João vai atrás, a câmera se detém. Naquele momento há uma delimitação do espaço narrativo. O recorte da vida de Hermila que constitui a narrativa é aquele. Há uma delimitação clara, que é constituída pelas cenas da partida e da chegada da personagem.

Quando a câmera para na placa de "aqui começa a saudade de Iguatu", João e o ônibus seguem até desaparecer na estrada. Do momento em que eles desaparecem na estrada até que o motociclista volte e cruze com a câmera são 65 segundos. Tempo em que o leve sorriso de Hermila cria a expectativa de que ela possa ter decidido voltar. A expectativa é dissolvida no momento em que João volta sozinho. O sorriso de Hermila acaba se revelando um sorriso de conciliação, uma conciliação da personagem consigo mesma. Hermila opta por seguir.

O ESPAÇO QUE EXPULSA: OS INDÍCIOS NARRATIVOS DA PARTIDA

Após ter fugido para São Paulo junto ao pai de seu filho, Hermila volta à sua cidade de origem e esse movimento ganha um contorno muito significativo: é o fracasso de um sonho que se define de vez quando ela percebe que seu companheiro não vai voltar. A partir daí, ficar em Iguatu se torna cada vez mais insuportável e os indícios narrativos de que a cidade é um lugar de passagem se confirmam durante todo o tempo. A história se desenvolve às margens da estrada, como se logo ao lado houvesse sempre uma saída. Os trilhos da estação de trem, os caminhões, as motos e a estrada, sempre tão presentes na cidade e no trabalho de Hermila no posto de gasolina, tudo isso remete a uma possibilidade de fuga. Assim, a obra forja os dados espaciais no sentido de inscrever na fatura fílmica

essa necessidade de evasão, para além de um registro ingenuamente "realista". Como é dito na lição dos formalistas russos, especialmente em Viktor Chklovski, o procedimento da arte é o "da singularização dos objetos" e o objetivo da arte "é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento" (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Uma cidade em que a saída é sempre o principal elemento. A própria construção dos planos de câmera nos leva a isso. Em todo o filme, não há muitos movimentos de câmera e, por vezes, há mais de uma situação acontecendo no mesmo plano, inclusive com a ação acontecendo em segundo plano, quase como na visão periférica do espectador. É o que acontece quando Hermila e Georgina vão a um pequeno mercado comprar bebida. Podemos pensar esse recurso como uma alusão à possibilidade de fuga, uma vez que, ao colocar uma segunda cena no mesmo plano, é estabelecida a possibilidade de escolha entre as duas ações, como se sair de um lugar para o outro fosse sempre algo plausível de ser feito; a partida é algo latente. A própria representação do "céu", que dá nome ao filme, se imbui dessa ideia de horizonte, de que há algo além de lá. O céu, sempre perturbadoramente azul, da cidade, aumenta ainda mais essa impressão.

Ao mesmo tempo, vemos, em várias ocasiões, a câmera se deter fixa enquanto as personagens transitam diante dos limites do plano focalizado. Há nessa construção uma impressão quase claustrofóbica, como se o espaço fílmico aprisionasse a personagem, que se debate nele. Marcel Martin (2003) dá os exemplos de *Acossado* (1960) e *Hiroshima, meu amor* (1959), onde a câmera em constante movimento cria uma "dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo" (MARTIN, 2005, p. 46). A câmera fixa de *O céu de Suely* sugere exatamente o contrário; um espaço estanque. Um exemplo dessa claustrofobia acontece no momento em que Hermila telefona para saber

de Mateus, de um orelhão em frente a um bar, onde ela e sua tia Maria estão. A câmera fixa de dentro do bar focaliza Hermila, do outro lado da rua, no orelhão. Após a tentativa de contato com o marido, a protagonista volta ao bar frustrada, percorrendo todo o plano focalizado, onde, depois, aparece sua tia com seu filho nos braços. Hermila aparece do outro lado da rua, depois a atravessa, percorrendo o plano em profundidade, em seguida, se encosta à porta do bar, aproximando-se do limite do plano. Esse percorrer do espaço acontece acompanhando a angústia e impotência de Hermila naquele momento.

Também é recorrente um espaço que se impõe à personagem. Além de criar a sensação de aprisionamento, a construção do espaço fílmico, através dos planos e enquadramentos, subjuga a personagem, aparecendo antes dela e se apresentando como possibilidade única de local de atuação. Temos, em vários momentos, a câmera fixa que focaliza determinado espaço onde Hermila, logo em seguida, entra em campo. É o caso da cena na qual a personagem vai à rodoviária saber sobre a hora que o ônibus vindo de São Paulo chegaria. A câmera se encontra parada por trás do vendedor de passagens, onde surge Hermila. Essa relação de opressão entre espaço e personagem também pode ser observada pela grande quantidade de planos abertos em que Hermila aparece diminuta diante da imensidão de céu e estrada. Como, por exemplo, quando ela chega a Iguatu com o filho nos braços. Hermila desce do ônibus e aparece minúscula em um plano aberto que nos deixa ver a estrada, o céu e o seu abandono.

Outro exemplo de seu desvanecimento diante do espaço é quando a protagonista perde contato de vez com Mateus. Ao ligar para São Paulo, ela descobre que o companheiro se mudou sem deixar endereço. No momento da ligação, a personagem está em um orelhão na rua, em frente

à sua casa. Sua tia Maria segura seu filho pequeno nos braços e a câmera, do orelhão, focaliza tudo. Hermila aparece maior, com o rosto em destaque, pela proximidade da lente. Quando ela recebe a notícia, caminha para casa, ainda chocada, enquanto conta a sua tia o que aconteceu. A câmera se detém parada e a imagem de Hermila vai diminuindo até desaparecer.

Os exemplos citados acima, que tratam da tessitura audiovisual, trazem alguns dos artifícios narrativos usados pelo diretor Karim Aïnouz para tratar da relação conflituosa da personagem com o espaço, emblemática do olhar sobre a série social construído na narrativa. Pensando as relações entre ficção e sociedade, Antonio Candido (2006) lembra que, na obra artística, "[...] o externo (no caso, o social), importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 2006, p. 4).

Hermila, resultado do processo de tradução, com suas identificações temporárias, com sua identidade fragmentada, tem, em razão disso, seu pertencimento (SOUSA, 2010) cada vez mais problemático. A questão do pertencimento problemático da protagonista acaba por desencadear sua relação de tensão com o espaço e se torna gatilho para a ação. Como pudemos constatar, são matizes extemporâneas ao texto que, de maneira, acertada vão compondo sua estrutura, dando densidade à narrativa e contribuindo diretamente para a construção formal de personagem e espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, GASTON. *A poética do espaço.* Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANCLINI, Nestor. Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAVALCANTI, Helenilda. O desencontro do ser e do ter: a migração nordestina para São Paulo. *In*: *VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, 2000, Porto. p. 289-296. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7046.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. *In*: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor; JAKOBSON, Roman; TOMACHEVSKI, Boris; TROTSKY, Leon; JIRMUNSKI, Viktor; PROPP, Vladimir; BRIK, Ossip; TYNIANOV, Iouri; VINOGRADOV, Viktor. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre, Globo, 1976. p. 39-56.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano:* a essência das religiões. 2. ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

HALL, Stuart. A *identidade cultural na pós–modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes 2000.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

SOUSA, Mauro Wilton. O pertencimento ao comum mediático: a identidade em tempos de transição. *Revista Significação*, São Paulo, n. 34, p. 31-52. 2010.

TOMAZ, Renata. Feminismo, maternidade e mídia: relações historicamente estreitas em revisão. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 29, p. 155-166, jun. 2015.

Disponível em: **http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120031**. Acesso em: 15 jul. 2020.

TOURAINE, Allain. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Tradução de Jaime A. Clasen e Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias. Brasil, França, Alemanha, Portugal: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda.; Celluloid Dreams; Shotgun Pictures; Fado Filmes, 2006. 1 DVD (88min), son., color., 35mm.

SEAMS. Direção: Karim Aïnouz. Brasil e Estados Unidos, 1993. 1 DVD (28min), son., color., 16mm.

Ligações entre a teoria iseriana e o cinema: breve percurso de leitura em Aquarius, de Kleber Mendonça Filho[41]

» *Luís Ribeiro*

Começaremos a leitura deste texto juntamente com você. Aparentemente, é o que estamos fazendo neste momento. A partir da construção dessas frases, comunicamos a intenção de nos colocarmos em diálogo com o leitor e trazê-lo em evidência. Se há um estranhamento no percurso até aqui é porque houve uma suspensão de um modo de escrita que muito esmaece a figura de quem escreve, para que aconteça o efeito do texto que fala por si só, em direção a um leitor que ficava obliterado, enquanto categoria de análise, em detrimento da obra nos estudos literários.

Esse estranhamento é uma posição metodológica que tanto atende às perspectivas teóricas da experiência estética e ao seu desenvolvimento na Antropologia Literária, de Wolfgang Iser, como fundamenta a escritura e a análise deste artigo, numa comunicação metalinguística. Contudo, antes de adentrarmos neste último campo, é necessário observarmos as raízes de seu desenvolvimento, para melhor visualizar os caminhos da Antropologia Literária, que estão ainda como um *work in progress*, como o próprio Iser admite (apud SANTOS, 2009). Também é preciso lembrar

que nosso empenho aqui vai no sentido da busca de possibilidades de pensamento através do diálogo da teoria iseriana com o cinema.

Considerar o leitor como caminho de compreensão de uma obra literária foi um pensamento protagonista na estética da recepção (JAUSS, 1994) e na teoria do efeito estético (ISER, 1996). Contudo, enquanto a primeira se direcionava a um recorte de entendimento a partir de uma coletividade social em determinadas épocas, a segunda voltava-se à consideração do indivíduo, apesar de esse leitor não ser tomado em vias de realidade, mas muito mais na materialidade do texto, conforme aponta a releitura da teoria iseriana, por Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2009). Esses estudos abriram novas frentes de análise para a teoria literária, na oxigenação para pensar de que forma o leitor — coletivo ou individual — atualiza os textos literários.

Em vias desse processo, a obra literária não era mais considerada fechada em si, mas estaria continuamente em relação com aspectos estéticos, históricos e sociais que dizem respeito a determinados grupos ou indivíduos. Jauss (1994) aborda a questão através do uso da metáfora de horizontes de expectativas para analisar problemáticas com as quais o texto lida a partir das reações do público, que ganha contornos estéticos à medida que há uma ruptura naquilo que se espera de uma obra. Se essa descontinuidade foi bem recebida e assimilada pelo público, acontece uma mudança de horizonte, alargando as percepções estéticas, visto que há uma compreensão e adição de novas formas possíveis e, agora, legitimadas de leitura. Contudo, é válido frisar que se coloca aqui a perspectiva de Jauss apenas como forma de observar o desenvolvimento da Antropologia Literária, dada uma relação que, se não é rizomática, também está longe de pretender ignorar.

Iser (1996) detalha o efeito estético, tomado como processo e resultado da relação entre texto e leitor. Para tanto, discute a necessidade humana de ficcionalizar, no sentido de construir mundos alternativos para conseguir lidar com a própria realidade. Assim, ficção não é o oposto de real, mas trabalha em consonância com ele. Uma das vias de acesso para ficcionalizar seria a literatura e, na observância da articulação com o objetivo de análise deste artigo, o cinema. O que sugere, portanto, que uma das vias de conexão do sujeito com a realidade perpasse essas duas formas de arte.

Mas, de que forma se desenvolve o processo de leitura de uma obra literária? Iser elabora conceitos que funcionam de modo circular, no sentido de que, enquanto se está imerso num texto fictício, há desenvolvimentos de leitura que acontecem em simultaneidade entre si e estariam dispostos no jogo do texto, conforme analisa Santos (2009). Todos esses conceitos centram-se nos vazios do texto, articulados entre este e o leitor. "Os vazios suspendem a conectabilidade entre os segmentos textuais e condicionam o seu relacionamento. São mais que simples meios de interrupção: formam a estrutura comunicativa, organizando a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor" (SANTOS, 2009, p. 113). Percebe-se que os vazios, ou seja, a falta, o não dado, em um texto, delineiam caminhos que adquirem multiplicidades com base nos processos individuais de leitura. Tais processos dizem respeito diretamente à categoria de repertório:

> Conjunto formado por aqueles elementos que escapolem à imanência do texto. Ele é apresentado quando o texto revela algo previamente familiar, não somente relacionado a textos de outras épocas, mas também a normas sociais e históricas e ao contexto histórico-cultural, no sentido mais abrangente. (SANTOS, 2009, p. 102).

Apesar de, conforme Carvalho (2013), haver, na teoria iseriana, insuficiências metodológicas, é válido pontuar que a visualização dos percursos de leitura de uma obra, na visão do teórico alemão, possibilita que se empreenda um diálogo com a materialidade do leitor real. Assim, urge colocar que

> Considera-se Iser como teórico paradigmático do evento chamado, a partir de seu próprio trabalho, ficcionalidade literária. Não se deve tomar o texto literário como objeto autotelicamente definido, mas sim como evento estético-antropológico de que fazem parte as circunstâncias de sua produção e sua recepção. (CARVALHO, 2013, p. 3).

Diante da acepção de que a experiência estética é individual, apesar de estar ligada a uma intersubjetividade e de que a interpretação se constitui guiada por caminhos contextuais que o texto apresenta e pelas formas de acesso que o leitor carrega em si, a proposta deste artigo parte de um repertório específico sobre exploração, poder, espaço urbano e memória.

Ao pensar sobre a Antropologia Literária, é preciso ter em mente a interação do homem com o meio ambiente. Somos seres que se adaptam às necessidades, temos a capacidade de ajustarmos nossas condutas como forma de sobrevivência. Por exemplo, com a descoberta do fogo, houve mais possibilidades de consumo alimentício. Consequentemente, os hábitos alimentares mudaram drasticamente, o que refletiu na alteração de nossa própria constituição biológica, assim como a criação ou reorganização de ferramentas e modos de interação com o ambiente. Ou seja, novas experiências, propiciadas por mudanças do ambiente, podem resultar

em novos aprendizados, num acúmulo histórico que se movimenta nas possibilidades de ação do homem.

Grosso modo, o indivíduo também precisa criar ferramentas para tentar entender as experiências que acontecem com ele e, para tanto, utiliza da imaginação. Dessa maneira, "o fictício e o imaginário são de cunho antropológico, portanto não se restringem à literatura" (SANTOS, 2009, p. 213).

Ao observarmos a presença do homem em inventar narrativas na história (seja através de tradições orais, do teatro, das tragédias, epopeias, novelas, romances, cinema, pintura etc.), percebemos, pelo volume e diversidade, esse impulso evidente ligado à nossa natureza. Talvez uma das razões de sermos como somos seria a de imaginar aventuras que jamais serão vividas, em materialidade, por nós.

Em entrevista, Iser afirma estar "interessado na razão pela qual nós precisamos criar mundos possíveis ao invés do mundo que vivemos" (ISER, 1998, n.p., tradução nossa)[42]. É a partir dessas questões que a necessidade de ficcionalizar é estudada nas narrativas. A literatura nos dá contingências de experimentarmos múltiplas vidas e, com isso, de alguma maneira e, até certo sentido, nos colocarmos em posições muito diferentes das que cotidianamente exercemos. Talvez seja desse pensamento que venha o enunciado "aquele livro mudou minha vida".

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

Inicialmente, o cinema não dispunha do recurso do som nem a sua forma de abordagem ancorava-se em contar uma história, com começo, meio e fim. Ainda no início do século XX, como meio de legitimação para

se estabelecer no *status* de arte, o cinema incorpora e reelabora a narrativa literária. Assim, a narratividade configura-se como um forte ponto de contato entre a literatura e o cinema. A partir daí, a relação entre essas duas organizações artísticas adquire uma rede de significados na qual há uma ampliação das possibilidades da narrativa ficcional. A literatura exerce influência nas adaptações de livros para a tela. Tal e qual roteiristas desenvolvem seus roteiros em formato de livros ou visualizam histórias escritas a partir de um repertório cinematográfico. "Portanto, foi em parte para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver suas capacidades de narração" (AUMONT *et al*, 2012, p. 91).

As duas formas de arte estão abarcadas em necessidades de comunicação, ou seja, são linguagens que se estruturam para explorar espaços impossíveis. Assim como a literatura, o cinema também conta histórias, cujo diálogo com o mundo estabelece modos específicos de se pensar sobre paisagens e memória, por exemplo.

É basilar atentar para o cinema não como surgimento instantâneo, isolado e homogêneo, mas, sim, como resultado de formas discursivas já existentes, cujas reelaborações acontecem pelo suporte da imagem em movimento. Há um gesto dialético com outras formas de arte já presentes, conforme interpreta Avellar (2007, p. 15):

> A pintura solucionou questões de montagem antes do cinema abrir a discussão sobre os diferentes modos de colar uma imagem ao lado da outra. A pintura e pelo menos também a música (basta lembrar Stravinsky) fizeram cinema antes do cinema e algumas vezes fizeram cinema melhor que o cinema.

Literatura e cinema parecem ser uma explicitação de modos de existência no mundo, com a tônica específica que, em certo sentido, os

autores têm em mente a natureza de que aquilo não é a realidade concreta, mas um comentário sobre ela. E é justamente por isso que não há intenção em construir uma exatidão tal qual é o mundo. Contudo, a força criadora reside no que esse comentário sobre a realidade propicia: a revisão de aspectos do cotidiano de forma diferente, na possibilidade de reflexão.

> Estabelecer como base desse diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição. (AVELLAR, 2007, p. 13).

Desses conflitos, permeia o questionamento: quais os sentidos desse texto que estou lendo? De alguma maneira, essa pergunta aparece enquanto se está envolto na leitura de um livro ou de um filme. Essa pergunta também reflete os próprios sentidos do que é uma obra literária ou fílmica. Quanto mais experiências tivermos, mais ampliaremos o repertório sobre. Esse repertório permitirá o diálogo com realidades mais imediatas da nossa vida, por exemplo, as percepções que se tem sobre uma cidade, que, na comunicação com uma vivência, adquire sentidos, cujo tempo e as mudanças advindas daí vão falar sobre ausências ou permanências identitárias imersas na rede de lógicas político-econômicas no tecido urbano.

AUSÊNCIAS, PERMANÊNCIAS E MEMÓRIA EM *AQUARIUS*

Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016) é um filme sobre espaços. Clara é a única moradora remanescente do antigo edifício Aquarius, na

orla da praia de Boa Viagem, no Recife. A construtora, de sugestivo nome aglutinado, Bonfim, planeja uma torre residencial no local, mas, para isso, precisa convencer a jornalista aposentada, mãe de três filhos e viúva, a vender o seu apartamento. De que forma a experiência estética articulará os vazios da narrativa ficcional fílmica no percurso da leitura do filme acerca do espaço?

O espaço é uma categoria importante na literatura, cujo pensamento basilar nessa concepção se situa na necessidade que tem a personagem para desenvolver sua ação: um local que pode se apresentar fisicamente, psicologicamente ou em variantes. Esse espaço permite a exposição e o desenvolvimento de características da personagem, como se analisa no edifício Aquarius, morada que suscita questões identitárias na personagem principal. Dessa forma, no romance, pode-se entender espaço por

> tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero. (LINS, 1976, p. 72).

No cinema, o espaço pode ser primeiramente compreendido a partir da unidade mínima de significação: o plano. É a partir do plano que adentramos o pacto ficcional. Entendemos que, para além dele, existe um mundo, o fora de campo, que é um "conjunto de elementos (personagens, cenários etc.) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer" (AUMONT *et al*, 2012, p. 24). Também supomos sua tridimensionalidade e movimento.

O início e o final de uma narrativa são dois momentos fundamentais para o leitor. É o convite a adentrar o mundo ficcional e a finalização desse

pacto. Eles quebram expectativas ou corroboram-nas, podem ser locais de uma experiência estética ou apenas confirmar pontos de vista. A ambição do autor pode ser a de quebra de paradigmas, fazer a palavra e a imagem surpreender, descentrar o indivíduo, no sentido de que, ao sair da sala de cinema, por exemplo, passe a ter uma reflexão que amplie a visão, no caso de *Aquarius*, entre outras temáticas, sobre questões de exploração e espaço urbano.

Também é relevante notar que, quando uma obra causa grande impacto no espectador, há uma geração de força motriz que possibilita a continuidade existencial do filme através dos discursos posteriores que lhes são gerados na crítica cinematográfica/literária, nas escolhas de locais de visibilidade institucional para a obra, como escola, livros que citam ou utilizam de alguma referência à obra etc.

Importante trazer para a discussão que, ao se colocar em evidência a experiência de leitura, aproxima-se do conceito de leitor implícito – estruturas e efeitos do texto cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele (ISER, 1996 apud SANTOS, 2009).

Apesar de nortear a interpretação através de um repertório específico, cada leitor articulará os vazios ao seu modo. Porém, isso não significa uma supremacia da subjetivação do leitor, pois a articulação precisa ser consonante com a estrutura textual (SANTOS, 2009). Ou seja, há uma relação de interdependência que acontece entre o leitor e a obra durante o percurso de leitura. Numa rápida visualização, é como imaginar que o processo de leitura é um chão delimitado (no sentido de início, meio e fim da narrativa) de muitos caminhos, cuja possibilidade de acontecimento só é feita no toque dos pés com esse chão.

É no entendimento desses dois lugares discursivos, de alguma forma, privilegiados de significado, que a experiência estética se guiou sobre o diálogo entre o prédio Aquarius e a personagem Clara. O que aconteceu com o público leitor ao assistir à série de nove fotografias e à cena dos cupins-demolição, início e final do filme, respectivamente? Esse recurso deu sentido ao espaço? E como esses sentidos vão se relacionar com outros momentos do desenvolvimento da narrativa?

De uma tela em preto para fotografias com marcas de desbotamento, a dizerem sobre a passagem do tempo, em preto e branco, ao som da música de Taiguara, cujo título, *Hoje*, cria uma relação passado e presente quase inevitável. Esse é o começo do filme, que apresenta uma espécie de síntese sobre a narrativa. Ilustrando o tema de que tratará e o foco, convida o leitor, de forma criativa e instigante, a iniciar o pacto ficcional. As fotografias são de autoria de Alcir Lacerda, tiradas entre os anos 1950-1970, da Avenida Boa Viagem, no Recife.

Ao tomar as fotografias com o repertório cinematográfico, no que tange à imagem em movimento, percebe-se que o percurso espacial da ordem das fotos parte do micro para o macro. A princípio, vemos uma imagem terrestre, em plano geral, que enquadra, reduzida, a figura humana frente à paisagem: casal de adultos e crianças em um parquinho de praça na orla da praia, que aparece ao fundo. Observamos um menino posicionado no topo do escorrego, em destaque na composição da foto, acima de todas as outras pessoas e objetos, menos do prédio, que está em último plano, enquadrado parcialmente, devido à sua altura. Aqui, a foto não consegue pegar a integralidade corporal dos seres humanos e do prédio no mesmo enquadramento. Assim, há uma relação entre posições e o tecido urbano. Do lado esquerdo, uma criança, na parte superior da imagem, dividindo essa posição com um prédio, posicionado do lado direito. Além disso, é

possível observar nessas fotografias marcas de desbotamento, por conta do tempo – característica que pode ser articulada com o prédio Aquarius (e construções antigas) e a personagem Clara, cujo câncer de mama inscreveu uma cicatriz profunda no lado esquerdo do seu tronco. Memória traz marcas, e essas marcas são fundamentais para situarmos nossas identidades no tecido social urbano.

No filme, os sentidos e as relações do espaço com as pessoas que o ocupam podem ser percebidos em algumas de suas características, nessa imagem, como um comentário sobre os usos dos espaços públicos na cidade, algo que será costurado ao longo do filme: pessoas caminhando na orla, utilizando as quadras e praças ou, já na parte final do filme, uma caminhada de Clara, com o netinho, em que se pode observar uma praça vazia.

Há um tipo de movimentação de câmera que a ordem de aparecimento das fotografias parece desenvolver — uma espécie de *zoom*, dado estilístico de Kleber Mendonça Filho. As três primeiras são térreas, contudo, há uma aproximação progressiva da lente da câmera com as pessoas retratadas, sendo, a terceira, o espaço mais curto. Nele, conseguimos visualizar nitidamente as três crianças brancas que aparecem na terceira foto. As outras seis que aparecem são tiradas de cima para baixo, de uma altura que também usa o espaço a partir uma lógica progressiva. Se nos primeiros anos de verticalização da cidade, as sombras que ainda permaneciam na praia eram a dos coqueiros, com o avanço daquele processo, as sombras que se instalam são as dos prédios enormes, que impedem a circulação de vento para a cidade, assim como tapam os raios de sol na praia.

Excetuando-se a quarta foto, não observamos mais pessoas; prevalecem as paisagens, que vão avançando de temporalidade. De

uma praia com grandes avenidas litorâneas, praças e coqueiros médios à uma urbanização verticalizada, na qual casas, prédios e a vegetação podem habitar uma mesma imagem. A vegetação é um indicativo de uma urbanização ainda incipiente, ou que espera, sem muitas possibilidades de resistência, o desenvolvimento de políticas de especulação imobiliária. Depois, no desenvolvimento do enredo, descobriremos que vamos associar essas fotos à praia de Boa Viagem.

A foto que encerra a sequência antecipa um ponto-chave para a narrativa do filme: o bairro de Brasília Teimosa em relação com os prédios que também compõem a orla da cidade. A imagem coloca a faixa de terra, aterro que se transformou na primeira ocupação urbana da cidade, em primeiro plano. Separado pela foz, as duas faixas de solo podem ser analisadas como elementos imagéticos na discursivização das retóricas urbanas. A especulação imobiliária, a resistência da comunidade de pescadores pela permanência no local de localização estratégica, o diálogo entre passado e presente, acionado pelos contrastes ocasionados nas mudanças de paisagem. Se o início do filme nos mostra essa Brasília Teimosa tomada por coqueiros e pequenas casas espaçadas, o cenário que encontraremos no aniversário de Ladjane já é matizado pela lógica desregular, de crescimento complexo e inflacionado, que tem como plano de fundo grandes prédios espelhados.

Assim como o apartamento carregado de camadas de experiências, fotografias são tecidos de permanências, ou seja, a sua materialidade impressa em papel, ou mesmo numa tela digital, pode invocar memórias de vivências muito antigas, relembradas ao sujeito, na abertura de uma possibilidade de reorganização de sentimentos e prioridades de escolhas. A fotografia traria a oportunidade de evocação da memória e ressignificação

do vivido. Ela pode lembrar de algo esquecido, mas que permanece: a presença de pessoas ou coisas que já se foram.

Por exemplo, no lar de Clara, as fotografias que ela guarda são fendas que convidam o espectador a se situar na historicidade dos sujeitos que se relacionam com a personagem: ausências e continuidades humanas e de objetos. Há passagens do filme onde temos na imagem um móvel que parece ter sido herdado por Clara de sua tia Lúcia — e em cena com esta última, há a evocação de relação sexual sobre o móvel, trazendo de maneira iterativa, ou seja, em uma única emissão narrativa, o que ocorreu várias vezes (GENETTE, s.d.), e sintetiza o longo caso amoroso que constitui a trajetória da personagem. O móvel também aparece em outros momentos diegéticos: na festa de comemoração dos setenta anos da tia de Clara e no momento presente da narrativa (em tomadas do apartamento e em foto do álbum de família que está a filha de Clara, Ana Paula, e uma babá).

É nessa linha que o filme sugere tematizar a memória, ao trazer fotos antigas da orla do Recife e a sua relação com o espaço, a cidade e os habitantes. Ao longo do desenvolvimento, a película utilizará de revisitações sobre o espaço, ao trazer perspectivas diferentes das anteriores, na formação de possibilidades diversas de leitura. Essa estratégia pode ser articulada com o que Iser (1999 apud SANTOS, 2009) conceitua de *looping* recorrente. A discussão, diante dessa articulação, parece ser útil, pois apesar de o conceito partir de uma visada literária, conforme falado, há convergência ao se pensar na narrativa ficcional.

A fotografia evoca a vivência de algo que não existe mais. Fala de uma materialidade que não pode ser tocada; é a representação de algo que pode ter mudado conforme o tempo. O cinema também é um registro histórico de uma cidade e de um espaço-tempo que pode provocar a reflexão sobre a localidade que experienciamos hoje.

> As cidades que vemos no cinema transformam as cidades em que vivemos. Antes de mais nada porque já através de sua linguagem o cinema constrói uma cidade imaginária retida de alguns aspectos da cidade real. É uma outra cidade, filtrada e elaborada a partir daquela que está aí, com o seu espaço físico, seus habitantes, a cidade empírica que conhecemos. Nesta construção a cidade cinematográfica abandona sempre alguns aspectos para eleger outros, dentre aqueles mais ou menos conhecidos de seus habitantes, ou de seus visitantes. E deste modo esta outra cidade, que está no filme, pode ser mais ou menos reconhecida por uma pessoa ou um grupo de pessoas. (MACHADO JR, 1989, p. 1).

Em um diálogo de Clara e seu sobrinho Tomás enquanto estão no trânsito, a câmera parte de um ângulo fechado, focando o carro em que as personagens estão, e abre-se, ampliando a visão à medida que mostra duas pontes (uma antiga e uma "moderna") do Recife, até visualizarmos a cidade panoramicamente. Duas torres, localizadas no centro histórico, e que destoam da paisagem, nessa cena de *Aquarius*, não figuram lá. Foram apagadas por computação gráfica. Seria uma revisitação do aspecto evocado de ausência da materialidade da fotografia no início da narrativa?

O apagamento das chamadas "torres gêmeas" — Píer Maurício de Nassau e Píer Duarte Coelho — toca numa questão de direito ao espaço, que o Recife historicamente tem vivido. Um local que é o marco zero da cidade, onde é fundamental que se preserve a memória através da manutenção da historicidade urbana, foi modificado para dar lugar a um residencial privativo de luxo, que não dialoga com os contextos culturais daquele espaço. Nesse ponto também tocam Gomes e Siciliano (2018, p. 2) ao falarem que

> A construção de arranha-céus na parte antiga do Recife encena o sonho de uma cidade "imaginada como futuro" — com a imagem ascensional reduplicada, mimetizando o World Trade Center, a arrogância do poder do mundo financeiro globalizado. Essa mesma imagem é "destruída" no início de Aquarius quando o diretor a apaga digitalmente; apagar, aí, pode significar um gesto de resistência e ruptura, por fornecer outro projeto de cidade.

Tais sinais de resistência tiveram momentos críticos nos últimos anos com o movimento social e cultural Ocupe Estelita, surgido em 2012, cuja reivindicação pelo direito ao acesso à população de um espaço público foi alvo de empreiteiras para, novamente, tentar dar lugar a uma série de torres privativas de luxo. Como assinala Ângela Prysthon (2017, p. 15), ao refletir sobre a utilização de quadros paisagísticos que dialogam socialmente com aspectos das cidades filmadas, "as paisagens nos impelem a ver distintamente nossos próprios espaços e nos fazem repensar nosso lugar no mundo".

A cidade do Recife passa, desde muito tempo, por um processo de gentrificação, chaga que se tornou natural e problemática nas metrópoles, amplamente tematizado na filmografia pernambucana e analisado em filmes de Kleber Mendonça Filho, por Gomes e Siciliano (2018), incluindo *Aquarius*.

O diálogo inicial, na narrativa, entre Clara e os donos da Construtora Bonfim (Seu Geraldo e o neto Diego) também ilustra essa problemática — antes, é necessário pontuar o efeito de sentido dessas duas personagens: o velho e o novo, como uma metáfora que sugere discutir aquilo que, em Clara é permanência. Aqui, observa-se como personagens possibilitam a criação de camadas na narrativa ficcional.

Abre-se para o leitor um diálogo entre as ações que o velho e o novo podem exercer nas ações da personagem principal.

Ao que não parece ser nem a primeira nem a segunda tentativa de convencimento da venda do apartamento, Seu Geraldo e Diego aparecem de surpresa para uma visita, o que desperta a jornalista aposentada de um cochilo vespertino. O trabalho de *mise-en-scène* introdutório da cena aponta para a questão do espaço: Clara, em primeiro plano, dorme na rede de sua varanda enquanto, em segundo plano, do outro lado da rua, está Diego, em tamanho desproporcional – cuja movimentação é manipulada pelo vidro, que contém grau, apresentando uma deformidade do corpo dele, da cabeça, em específico. Ele parece tirar fotos de Aquarius. O enquadramento o coloca como um pequeno ser que aponta e ronda Clara enquanto dorme.

Diego, que está à frente do empreendimento, traz "ótimas notícias", ao informar que o nome do projeto agora será Aquarius, "o novo Aquarius", como "forma de preservar a identificação". Inicialmente, chamava-se *Atlantic Plaza Residence*.

A personagem Clara coloca em questão o sentido de preservação da identidade pensado por Diego, um sentido que se esvazia apenas no nome, mas sem a manutenção da memória. Deixar a permanência apenas da palavra, sem a materialidade e o contexto que a representa, exemplifica uma realidade das cidades, cujos nomes de ruas e monumentos, apesar de possuírem razões que situam conjunturas políticas e sociais do espaço urbano, são apagados no silenciamento ou inexistência de iniciativas contributivas à memória espacial urbana. A quem interessa esse silenciamento na narrativa do filme? Essa invisibilidade também sugere funcionar como metáfora para falar de sujeitos que ocupam identidades também exploradas economicamente na sociedade, como a figura da empregada.

Sem memória, não há afeto, não há estabelecimento de uma relação com o espaço e, portanto, não há motivos para permanências e, assim, novos prédios são erguidos, submetidos a lógicas econômicas. Nessa questão, haveria paralelo, na narrativa de *Aquarius*, com as personagens em si? Na experiência de leitura, se, por um momento, imagina-se que o edifício é um personagem, cuja natureza se erige na relação ausência/não ausência, poderia atualizar significações espaciais ao pensar no espaço no qual a figura da empregada aparece na narrativa?

Para isso, situa-se o momento em que as personagens — o sobrinho e a noiva, o irmão e a cunhada de Clara – reveem álbuns de família, no apartamento. Há a ilustração de uma antiga empregada, através de quatro fotos tocadas por Clara, cujo nome, inicialmente, não é lembrado por ninguém.

A empregada é negra, aparece em segundo plano, ao lado da família de Clara, o marido e a filha brancos, com o rosto/tronco cortado ou não nítido, através do enquadramento de quem tirou as fotos, provavelmente Clara. No diálogo, há um momento em que Clara diz "acabou que era uma filha da puta, roubou nossas joias, roubou joias da mamãe, lembra? Da vó… essa aqui escafedeu-se lá pro Ceará. Nunca mais ninguém viu". Ao que Fátima, cunhada de Clara, replica: "é... mas… é inevitável, né? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando e assim vai, né?". Clara pergunta o nome da empregada a Antônio, seu irmão, que começa a citar nomes aparentemente distantes da realidade. Aqui, percebe-se a falta de manutenção da memória dos sujeitos que se restringe ao fato do furto. É através das fotografias, objetos de memória, que o tema é posto na conversa, o que recupera as fotografias do início do filme, colocando-as, dessa forma, em diálogo, e, consequentemente, o funcionamento do

looping recorrente, que é a revisitação de aspectos do filme com novas possibilidades de acontecimento.

Assim, nessa conversa, Fátima, cunhada de Clara, centralizada, em foco, desfoca-se lentamente enquanto percebemos um vulto que se movimenta pelo corredor, sendo enquadrado e depois, em *close*, é revelado o corpo de uma mulher negra, o rosto, como duas das fotografias do álbum, também cortado, pela entrada da porta, idêntico à empregada de nome esquecido pelas personagens da cena, o que sugere que essa mulher, em corpo, aparece na *mise-en-scène* como metáfora para falar da presença de sua memória no espaço.

O filme constrói uma relação entre camadas no raciocínio da exploração econômica, seja através da força de trabalho da empregada ou da unilateralidade de escolha de vontade do espaço urbano – quem tem dinheiro possui o privilégio da permanência. No seguimento deste último, há o momento em que Clara decide pintar Aquarius de branco: uma articulação de vazios para discursivizar a personificação e a identidade do prédio? A personagem decide pintar todo o edifício, num gesto que pode simbolizar a autonomia e inscrição do sujeito no seu espaço, uma vez que o local também é pertencente à Construtora Bonfim, que não foi informada da mudança.

Trazemos também uma outra cena contida na primeira parte do filme, pois, nela, há uma construção de sentido sobre espaço e memória, além funcionar em relação com o conceito de *looping* recorrente.

"41 anos. Toca perfeito". A cena inicia-se com essa fala. Clara refere-se ao disco *Ave Sangria*, que mostra à jornalista que a está entrevistando. Depois, Clara pega outro vinil, o *Double Fantasy*, e pergunta se pode contar uma história e a começa. Este último vinil foi adquirido num comércio

de livros usados, um sebo, em Porto Alegre. Clara descobre que há nele um recorte de jornal de Los Angeles, cujo título relaciona-se de maneira irônica com o episódio do assassinato de John Lennon. Dessa forma, o disco singulariza-se, pois, carrega uma historicidade, e "passa a ser um objeto especial". Assim, o diálogo se articula com o entendimento de que os objetos de consumo, por mais que possam ser replicados no uso de suas funções, ainda assim, são diferentes pois se situam numa teia de contextos específicos, o que pode trazer sentidos identitários importantes para situar o indivíduo no mundo. Nesse entendimento, o título do vinil, *Double Fantasy*, dialoga com a atribuição de sentidos que colocamos nas coisas, como forma de nos situarmos no mundo.

Nessa cena, há três personagens, localizados na sala de estar do apartamento, que, apesar de velho, está perfeito. A jornalista que entrevista Clara tem um papel duplo na narrativa: ilustra e tematiza a figura da pessoa fechada em pontos de vista, que quer apenas confirmar os seus conceitos — o que pode ser demonstrado na insistência em descrever Clara no estereótipo de velha incapaz de manipular as novas tecnologias, ignorando a história do vinil e o consumo de música em plataformas de *streaming* da entrevistada, enquadrando-a na matéria como alguém que escuta um formato "pré-histórico" no mundo virtual; permite construções identitárias de Clara, substanciando-a como alguém que valora a memória. A fotógrafa funciona como eixo de articulação de historicidade, pois ela se liga temporalmente ao episódio do vinil ao expor que nasceu em dezembro de 1980, mesma época do lançamento do *disco Double Fantasy*, do assassinato de John Lennon e, "coincidentemente", ano de início da narrativa do filme.

É evidente que vários outros momentos no filme revisitam a questão espacial. Porém, a experiência de leitura aqui é a de trazer alguns desses momentos e observar as relações que são construídas, partindo de dois

eixos principais, o início e o final, na articulação entre a ausência econômica e identitária de um espaço, seja esse espaço simbólico ou físico.

Portanto, para efeito de conclusão, a narrativa do filme termina com imagens em *close* de cupins demolição, que foram retirados de apartamentos do Aquarius. Os insetos comprometeram a estrutura do prédio e foram descobertos por Clara, depois de uma conversa com ex-funcionários da Construtora Bonfim, que haviam recebido ordens para depositar ninhos no prédio.

Durante o filme, percebe-se que o nome das personagens e outros elementos revelam teia de sentidos que enriquecem as possibilidades de interpretação da narrativa fílmica. Assim, ter uma construtora cujo nome é uma aglutinação de bom e fim sugere uma antítese que se articula com a crítica ao uso dos espaços no contexto da especulação imobiliária do Recife: como pode uma empresa, cuja função é conceber objetos que serão moradia, ter como nome próprio um adjetivo que pode ser utilizado para explicar a morte?

Qual a relação que se pode fazer com o final e o começo da narrativa? Os cupins representam a destruição lenta, gradual e silenciosa. Acabam com os espaços de forma não visível, até que desabem repentinamente, apesar de aparentarem estar bem no seu exterior, o que sugere ser o cupim metáfora para falar da preservação da memória urbana, tendo como parâmetro o humano. Em questão, Clara, cujo câncer, que portou nos anos 1980, representa semelhanças com a chaga em Aquarius, mais uma forma de aproximação da personagem com o espaço em que vive.

As fotografias possibilitam aberturas de sentidos de presença daquilo que não está mais. A partir dessa relação, o leitor é impingido a se perguntar: Aquarius irá continuar? Até que ponto as estruturas do prédio

foram comprometidas? Nesse viés, a última fala de Clara é sintomática: "eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um". Um chamado à luta pela conquista e manutenção de espaços, algo tensionado no apagamento das torres gêmeas, por exemplo.

Dessa forma, ao trazer o conceito iseriano de vazio como possibilidade de preenchimento de aspectos do filme, os quais não estão explícitos, pois, se assim o fosse, "o tédio e a fadiga representariam situações-limite, fechando a participação do leitor" (SANTOS, 2009, p. 105), foi possível entender que as fotografias são artefatos espaciais discursivos que tanto falam da própria materialidade do fazer fílmico, como convidam o leitor a revisitações afetivas de espaços psicológicos e físicos, basilando a memória como aspecto vital nas identidades e, consequentemente, conduções de vida humana.

Nessa experiência estética se pôde observar um intricado jogo de camadas que discutiu sobre os lugares de exploração da memória e do espaço. Espaço e humano estão intrinsecamente pertencentes um ao outro. Ter em mente que cultura e espaço funcionam em consonância é uma posição política que tem relação direta com aspectos sociais da cidade do Recife. A ausência de uma cidade sem tantos prédios e de subjetividades inscritas nos espaços revelados nas fotografias apontam para a presença da exploração econômica, cujo jogo desfragmentário de identidades sugere ter como linha de segurança os locais onde colocamos memória e afeto. A ficcionalização é um caminho para perceber esses aspectos. Assim foi que as ideias iserianas possibilitaram observar, neste percurso de leitura, as relações com a construção da narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. 9. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2012.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. Os pontos cegos da teoria de Wolfgang Iser. *Revista Investigações*, UFPE, Recife, Pernambuco, p. 1-16, v. 26, n. 1, 18 jan. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/372/313 .

Acesso em: 20 jul. 2020.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega Editora, s.d.

GOMES, Renato Cordeiro; SICILIANO, Tatiana Oliveira. Rastros e imagens sobreviventes na era de Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kléber Mendonça Filho. *E-Compós*, Brasília, v. 21, 2018. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1438/989. Acesso em: 28 jun. 2020.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. O que é antropologia literária? *In*: ROCHA, Joao Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução de Bluma W. Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999. p. 145-178.

ISER, Wolfgang. The significance of fictionalizing. A lecture for the Learned Societies Luncheon, given at Irvine on February 24, 1997. *Anthropoetics III*, n. 2. Fall 1997/Winter 1998. Disponível em: **http://anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser_int/** . Acesso em: 28 jun. 2020.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO JR., Rubens Luis Ribeiro. *São Paulo em movimento*: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. Dissertação (Mestrado em Cinema, Rádio e Televisão) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1989.

PRYSTHON, Angela. Paisagens em desaparição. cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. *E-Compós*, Brasília, v. 20, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2017. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1348/919. Acesso em: 28 jun. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção*. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural*: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Estética da Recepção e do Efeito ou Há um leitor no horizonte. *In*: João Sedycias. (org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: Editora da UFPE, 2015, p. 321-364.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AQUARIUS. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil; França: CinemaScópio; SBS Productions; Videofilmes; Globo Filmes, 2016. 145 min. Dolby Digital, color., DCP.

Cinema e ditadura na Argentina, Chile e Brasil: breve contextualização dessas cinematografias e um olhar contemporâneo a partir de três filmes[43]

» *Inara Rosas*

O número de filmes que narram crianças vivendo situações históricas limite, como em guerras ou governos autoritários, é bastante significativo na cinematografia mundial. Se no cinema estadunidense e europeu muitas dessas histórias possuem a Segunda Guerra Mundial como pano de fundo — a exemplo de *O tambor* (1979), *Adeus meninos* (1999) e, os mais recentes, *A viagem de Fanny* (2015) e *Jojo Rabbit* (2019) —, no cinema da América do Sul, temos três filmes expressivos que tratam do olhar infantil sobre a ditadura militar ocorrida nos seus países: o argentino *Kamchatka* (2002), o chileno *Machuca* (2004) e o brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006).

Se muitas vezes a criança é usada como estratégia narrativa para contar uma história mais amena, com um ponto de vista mais sutil e por isso mais propenso a uma adesão de um público que não se engajaria em filmes de guerra ou violência, por exemplo, muitas dessas histórias acabam também ampliando visões e múltiplas narrativas que existem

sobre o período histórico retratado. Se o filme francês *A viagem de Fanny* trata do efeito colateral causado pela Segunda Guerra, de crianças órfãs e sem teto tentando sobreviver, *Kamchatka* e *O ano em que meus pais saíram de férias* abordam as íntimas relações familiares e de amizade ao lidar com a morte e o desaparecimento.

A partir de autores que pensam a história do cinema na Argentina, no Chile e no Brasil e com um olhar no contexto de produção dessas obras, em entrevistas com os realizadores, este texto busca contextualizar as semelhanças que existem nas três obras, *Kamchatka* (2002), *Machuca* (2004) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), a partir do lugar que elas possuem na história do cinema de seus países. Os filmes que tematizam a ditadura na Argentina, Chile e Brasil possuem uma importância cultural e social enquanto lugar de resistência. Neste conturbado momento em que vivemos, no qual a ciência é questionada e parte do governo de extrema direita insiste em negar os crimes cometidos durante a ditadura civil-militar no Brasil, trazemos à tona essas obras que são um esforço para que não esqueçamos as páginas infelizes na história desses três países.

CINEMA ARGENTINO: REPRESENTAÇÃO E RESGATE HISTÓRICO

Ao longo do século XX, a Argentina passou por períodos de regimes governamentais extremamente autoritários e por intensos abalos econômicos, fatores que vieram a influenciar de forma significativa o seu cinema, tanto em termos de condições de produção quanto de temática. Os movimentos sociais criticavam a classe dominante e o cinema vinha como expressão de opinião e como forma de registrar momentos importantes da história do país[44].

Desde a primeira década de cinema sonoro, ao final dos anos 1920, o cinema argentino representa uma indústria próspera, configurada nos filmes musicais de tango, muitos deles estrelados por Carlos Gardel e Hugo del Carril. Já as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por um período com restrições às temáticas dos filmes por conta da censura do regime militar. Nessa era do *rock and roll*, se o Brasil se distraía com os filmes protagonizados pelo cantor Roberto Carlos, a Argentina tinha as comédias musicais de Palito Ortega (MAIA; RAVAZZANO, 2015).

Com o retorno do regime democrático, em 1984, a cinematografia argentina respirou os ares de sua liberdade de expressão, o que refletiu em um cinema essencialmente ligado ao discurso político nos anos que se seguiram dessa década. Em 1984, dos 26 filmes produzidos no país, 16 focaram o período da repressão militar (SERELLE, 2014).

A revisão política e social do período ditatorial na Argentina foi imediata, sendo o regime condenado amplamente pela sociedade. Em 1985, já havia se instaurado um tribunal para se julgar os altos comandantes das forças armadas que cometeram crimes durante o período, e, em 1986, numa experiência inédita na América Latina, o Tribunal de Justiça de Buenos Aires condenou cinco dos mais altos comandantes do Exército. O caráter de testemunho do cinema também foi estimulado pelo próprio Estado, que subsidiou a arte cinematográfica para que ela retornasse aos aspectos mais sombrios do passado ditatorial, como o sequestro, a tortura e o assassinato de milhares de cidadãos (SERELLE, 2014; ALMEIDA, 2009; KING, 1994).

A metáfora mais utilizada na época era a de que as salas escuras de projeção teriam virado confessionários. A produção argentina começou a se destacar mundialmente e o seu cinema era conhecido como o cinema que retratava a ditadura militar, inclusive pela projeção de *A história oficial* (1985), vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro.

Entre a metade dos anos 1990 e o começo dos anos 2000, a produção de cinema argentino ganha a denominação de *Nuevo Cine Argentino,* que caracteriza uma retomada vigorosa nas produções do país, que caíram consideravelmente durante o período ditatorial. Isso ocorreu em grande parte devido a uma resolução assinada pelo Instituto Nacional de Cine Y Artes Audiovisuales (Incaa), em 1994, que estabelecia uma cota de filmes argentinos nas salas de cinema nacionais, que, até então, eram tomadas em 90% por produções estadunidenses. O instituto ainda aprovou, na mesma época, outras leis de fomento e regulação da atividade cinematográfica que permitiram que a produção de filmes aumentasse e tivesse maior projeção nacional e internacional (SILVA, 2007).

O *Nuevo Cine Argentino* (NCA), seguindo essa tendência de resgate histórico, se tratava de um cinema ativo, crítico, social, bastante contextualizado na crise econômica dos anos 1990. Mas era também um cinema de jovens realizadores que conseguiram imprimir marcas autorais em seus filmes. Para além da temática, muitas dessas obras tinham grande apuro estético, com modos de narrar mais incomuns. Dentre os cineastas que se destacaram nesse período estão Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Adrián Caetano e Juan José Campanella, que souberam dosar em sua narrativa as temáticas caras ao país e certa experimentação estética.

Para o pesquisador argentino Gonzalo Aguilar (2006), reconhecer a existência de um novo cinema argentino a partir dos anos 1990 não implica um fenômeno que pressupõe um programa estético comum, ressaltando que os filmes de Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Reijtman ou Adrián Caetano são bastante diferentes entre si. Para o autor, o que une essa geração é a percepção da necessidade de se transformar a indústria do cinema, de deixá-la menos hierarquizada, pensando novos modelos de produção e distribuição que não passem pelas grandes instituições.

Aguilar (2006) diz que estudar os filmes desse período é pensar na ideia de realismo cinematográfico. Já Andrea Molfetta (2011), em capítulo do livro *Cinema mundial contemporâneo*, ao falar deste cinema dos anos 1990 e 2000, à luz dos acontecimentos políticos e culturais da década, afirma que a desintegração social do governo liberal de Carlos Menem (1989-1999) dizimou o sentido de representatividade política e de representação em todos os campos. Em disputa, essa nova geração de cineastas, como Lucrecia Martel e Pablo Trapero, buscou uma restauração dessa representatividade política, "ou resistência do poder de representação da ficção, no caso, dentro de um realismo cru, com forte influência do tratamento documental da imagem, do cinema direto" (MOLFETTA, 2011, p. 179).

Dentro desse contexto, o diretor Marcelo Piñeyro lança *Kamchatka* (2002), um filme que, em meio às narrativas dos tempos atuais do NCA, traz uma temática mais recorrente da década de 1980 pós-ditadura, que era a ditadura militar dos anos 1970. Ainda que a essa altura já tenha sido um tema bastante explorado na cinematografia do país, *Kamchatka* traz um olhar renovado até então, por se tratar da visão do período ditatorial a partir do olhar de uma criança, estando mais centrada nas percepções do menino protagonista e explorando as relações interpessoais e seu espaço narrativo. Sem mostrar a violência mais crua da ditadura, representada em filmes como *La noche de los lápices* (1986), *La amiga* (1989), *Um muro de silêncio* (1993) e *Garagem Olimpio* (1999), por exemplo, *Kamchatka* mostra os efeitos colaterais da perseguição e da violência no seio de uma família, como a fuga, a perda da identidade, a solidão (PASSETTI, 2003).

KAMCHATKA: A DITADURA ENTRE JOGOS E METÁFORAS

Kamchatka (2002) narra uma história que se passa em 1976, dias após a instauração do golpe de Estado na Argentina. O filme explora o cotidiano de Harry, um garoto de dez anos, e sua família, que passa a viver escondida das forças opressoras do regime por sua militância política. Nesse filme, mesmo a ditadura sendo vista como pano de fundo, ela é representada na tensão que demonstram os personagens e nas consequências de suas ações. O medo da violência iminente é representado pelo isolamento da família, pelo silêncio dos pais e pela forma lúdica que o pai introduzia aos filhos estratégias de segurança, como se esconder e escolher um novo nome.

Trata-se do quinto filme do diretor Marcelo Piñeyro, sendo o primeiro a respeito da ditadura, embora seu primeiro trabalho no cinema tenha sido como diretor de produção de *A história oficial* (1985), de Luis Puenzo, que trata das crianças desaparecidas durante o regime militar e a luta das suas famílias para encontrá-las, como a das Avós da Praça de Maio.

Em entrevista (PIÑEYRO, 2002), o diretor diz que, quando foi procurar um produtor argentino para o filme, em meados de 2000, chegaram muitos comentários dizendo que um filme sobre resistência seria um tanto anacrônico. Logo depois, a Argentina entra numa profunda crise econômica, e falar de resistência passou a ser assunto do momento presente, segundo Piñeyro (2002). *Kamchatka* estreou em outubro de 2002, foi o segundo filme mais rentável do país naquele ano, sendo também o filme escolhido na Argentina para disputar a vaga de melhor filme estrangeiro na premiação do Oscar no ano seguinte.

Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, Piñeyro (2003) ressalta a importância de tratar a temática da ditadura nos anos 2000, pois o momento histórico pode ser visto com mais clareza e com maior

dimensão do horror pelo qual a Argentina passou. Ele ainda diz que o filme é uma tentativa de não apenas falar da ditadura propriamente dita, mas de tentar mostrar como a atmosfera de medo e violência marcou o cotidiano de muitas famílias.

> *Kamchatka* [...] é o reflexo de uma Argentina madura, vinte anos após o final da ditadura. A memória daquele regime começa a ficar um pouco distante, sendo lembrada vagamente em dois momentos — um deles, uma gravação de TV. A ditadura não é menos violenta neste filme do que nos outros, apenas muda sua violência: ela não é mais escancarada, mas sim silenciosa, perseguidora nas sombras que força as pessoas a fugirem e faz filhos perderem seus pais. (PASSETTI, 2003, p. 14).

O consagrado ator argentino Ricardo Darín, que atua em *Kamchatka,* é questionado em uma entrevista (DARÍN, 2011) sobre o porquê de as ditaduras militares terem sido e ainda serem temas tão recorrentes nos filmes realizados na América Latina, ao que ele responde:

> Porque era necessário falar destes períodos terríveis que nossos países viveram em décadas recentes. Mas, e isto é consenso hoje, o tema parece em fase agônica. Chegaram novos cineastas, integrantes de uma geração que não viveu a ditadura. Se viveu, foi como criança ou adolescente. Então estes realizadores buscam novas narrativas, novas soluções, novos ângulos para arejar o tema. Tive a alegria de atuar num destes filmes que buscaram um novo olhar sobre o período ditatorial argentino: Kamchatka (Marcelo Piñeyro/2002). O realizador mostrou a ditadura pelo olhar das crianças.

> Ao invés de lamentar um tempo de muitas dificuldades, de sinalizar culpas, ele propôs uma bela reflexão sobre o período.

O diretor Marcelo Piñeyro, na primeira entrevista mencionada, de 2002, diz que *Kamchatka* não pode ser definido como um filme sobre a ditadura, mas como um filme que fala da relação de pais e filhos, de legados e o marco que é a ditadura enquanto algo que os empurra para certas ações. Para o realizador, a ditadura é o gérmen da maioria dos problemas políticos e sociais argentinos da contemporaneidade, por isso a continuidade do forte interesse para tratar do tema, embora sempre buscando novos olhares. Apesar de não considerar o filme autobiográfico, Piñeyro traça uma relação consigo e com Harry no que tange ao vínculo do personagem infantil com os jogos. "Os mundos ficcionais e lúdicos servem para entender e traduzir a realidade para uma pessoa. Isso sempre funcionou comigo. A ficção me serviu desde pequeno para que eu entendesse as coisas" (PIÑEYRO, 2002).

CHILE: DOS DOCUMENTÁRIOS HISTÓRICOS A UMA RECONSOLIDAÇÃO DAS FICÇÕES

Boa parte da cinematografia chilena possui características comuns às de outros países latino-americanos, acentuadas pela inconstância e por tentativas de se criar uma indústria cinematográfica. Na década de 1970, assim como o cinema da Argentina e Brasil, teve sua produção afetada em decorrência da censura e da perseguição política do regime militar (NUÑEZ, 2010b).

Após algumas décadas de produções incipientes e tentativas de realização após a chegada do cinema sonoro, é criada pelo governo chileno a Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), em 1939, com

o intuito de desenvolver uma indústria cinematográfica nacional. A partir dessa corporação, é criada a Chile Films S.A., em 1941, empresa de capital misto que visa a uma produção no estilo hollywoodiano ao usar como exemplo o cinema argentino. Vários técnicos e cineastas argentinos foram contratados pela empresa, justamente em um momento em que o cinema daquele país vivia uma crise frente ao crescimento da indústria mexicana, que era impulsionada graças ao capital estadunidense. O que a indústria chilena aprendia com os portenhos, naquele momento, era acerca das dificuldades de se criar uma indústria cinematográfica na América Latina em moldes internacionais. Nestes primeiros anos de existência, entre 1944 e 1949, a Chile Films consumiu um capital expressivo na construção dos seus estúdios, mas realizou poucos longas-metragens ficcionais, e, dentre eles, apenas dois foram dirigidos por chilenos: *La amarga verdad*, em 1945, e *El hombre que se llevaron*, em 1946 (NUÑEZ, 2010a, p. 6).

> Ossa Coo frisa que o biênio 1945-46 é o auge desse breve resplendor industrial, com a produção de dezesseis longas, a maior marca desde a chegada do som ao país. Porém, o projeto da Chile Films S. A. se comprova, em poucos anos, como um grande fracasso financeiro, obrigando-a a fechar as portas dos estúdios, em 1949. A ordem da CORFO é desmantelar a empresa, mas, frente à pressão da opinião pública, decide-se por alugá-la para a iniciativa privada (aos irmãos Taulis). Somente em meados dos anos 1960, a empresa volta ao controle estatal. Portanto, a Chile Films S. A. — a "Vera Cruz chilena" — marca uma triste experiência, que derrubou por terra a pretensão de se criar uma cinematografia nacional, que somente será retomada, em outros termos, pela geração do chamado "Nuevo Cine Chileno" (NUÑEZ, 2010a, p. 7).

Os anos 1950 foram marcados por um período escasso da produção fílmica chilena. Em dez anos (1951-1961), foram realizados apenas treze longas, cinco deles com direção estrangeira. No entanto, a década foi importante para o surgimento de instâncias que futuramente seriam importantes para o crescimento e amadurecimento do cinema do país na década seguinte, como a criação de cursos universitários de cinema, cineclubes e associações de diretores e produtoras cinematográficos, com o intuito de promover iniciativas, frente ao Estado, que auxiliassem o setor.

O mais relevante deste cenário, entre as décadas de 1950 e 1960, foi o reconhecimento cada vez maior do papel cultural do cinema na sociedade chilena. "O seu ingresso no espaço universitário e a formação de cineclubes em todo o país denotam um amadurecimento da prática cinematográfica, que coaduna com os ideais políticos dessa geração" (NUÑEZ, 2010b, p. 8).

Na década de 1960, o cinema chileno possuía uma produção modesta, mas que retratava, em sua maioria, as carências e misérias do país naquele momento. Também foi uma década em que se consolidaram alguns festivais de cinema no país, como o *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* e o *Festival de Cine en Viña del Mar*. No começo da década de 1970, também houve um forte estímulo ao cinema pelo governo da Unidade Popular. Mas, em 1974, já no contexto ditatorial de Pinochet, a produção de filmes, que estava em ascensão, baixou completamente. Alguns órgãos do Estado e departamentos das universidades que possuíam carreiras ligadas ao audiovisual foram fechados. Muitos realizadores foram presos ou exilados. Nas décadas de 1980 e 1990, os realizadores chilenos fizeram filmes fora do país e muitos realizadores estrangeiros fizeram filmes sobre a situação política vivida no Chile.

Poucos filmes foram produzidos pelos argentinos no exílio, uma grande diferença da quantidade e qualidade

> das produções chilenas. Mas, claro, as circunstâncias foram diferentes: para os chilenos houve campanhas de solidariedade organizadas e um povo muito mais consciente da destruição do seu país. O genocídio argentino não teve a mesma publicidade, apesar do apoio de vários países aos refugiados (KING, 1994, p. 136, tradução nossa).[45]

Dos filmes estrangeiros que tratam da ditadura chilena feitos na época do regime de Pinochet, se destacam o filme do cineasta grego Costa-Gavras *Missing*, *Desaparecido, um grande mistério* (1982), e o documentário francês *La espiral* (1975). Em 2008, a cineasta Julie Gavras, filha de Costa-Gavras, lançou *A culpa é do Fidel!* (2006), filme com um tom autobiográfico que conta a história de Anna de La Mesa, uma menina de nove anos que vive em Paris, bem provida, católica e avessa a mudanças, que, no contexto da década de 1970, tem seu universo seguro abalado quando seu pai, advogado, e sua mãe, jornalista da famosa revista Marie Claire, resolvem largar seus empregos e se envolver pessoalmente no governo do presidente chileno Salvador Allende e na situação socioeconômica e política do mundo.

> Por causa da ruptura causada na sociedade chilena com a derrubada de Salvador Allende, há uma singularidade na historiografia do cinema chileno que não encontramos em nenhuma outra. Mouesca divide o Cinema Chileno em dois: o Cinema Chileno no Chile e o Cinema Chileno no exílio. É sintomático esse recorte metodológico que indica o caráter sumamente nacionalista do povo chileno e, sobretudo, o fator ideológico subjacente a essa historiografia. (NUÑEZ, 2006, p. 201).

Como na época do regime militar, não havia recursos para a realização de filmes, muitos cineastas começaram a trabalhar com

publicidade. Durante esse período, a maior expressão do cinema chileno foi documental, pelo menor custo e pela maior facilidade de produção em meio ao contexto político conturbado. Um dos documentários chilenos mais emblemáticos que trata desse período é *La batalla de Chile – La lucha de un pueblo sin armas*, de Patricio Guzmán, dividido em três partes, de 1975, 1976 e 1979.

Na crítica de Vera-Meiggs (2009), intitulada *Machuca: los equilibrismos de la Historia*[46], a autora afirma que são poucos os filmes de ficção feitos no país que tratam da sua ditadura militar. Sem dúvida, o gênero documental expressou esse compromisso com a memória do país, mas que a ficção mais expressiva produzida no Chile foi *Machuca* (2004). Outro filme que se destacou mundialmente sobre o tema foi *No* (2012), de Pablo Larraín, coprodução entre Chile, Estados Unidos e França, que trata com humor os últimos anos do governo de Pinochet a partir da campanha para que a população votasse "não" no plesbicito popular, realizado por pressão internacional, sobre a permanência ou não do ditador.

MACHUCA NO CONTEXTO DO CINEMA CHILENO CONTEMPORÂNEO

O filme *Machuca*, de Andrés Wood, possui uma produção de quatro países: Chile, Espanha, Inglaterra e França — afirmando a tradição histórica do Chile em realizar filmes com esforço coletivo de produtoras estrangeiras. Passa-se em uma época de amplas dificuldades econômicas e polarização política, retratando o final do governo do socialista Salvador Allende e a transição para o governo autoritário do general Augusto Pinochet, a partir do golpe de Estado de setembro de 1973. Possui como eixo narrativo principal a amizade de dois garotos de classes sociais

distintas, Gonzalo Infante e Pedro Machuca, que passam a estudar juntos num renomado colégio em Santiago, devido à política de promoção da igualdade do presidente Allende, apoiada pelo diretor da escola Saint Patricks, o padre McEnroe, que permite que estudantes carentes passem a estudar gratuitamente.

Filmes históricos tendem a sair mais caros por conta da reconstrução do espaço, da arte e do figurino. Andrés Wood (2004) disse, em entrevista para o *site* chileno *El Periodista*, que a coprodução com a Espanha (Tornasol Films), Inglaterra (Mamoun Hassan) e França (Paraiso) foi fundamental para que o filme fosse realizado. Trata-se do quarto longa-metragem do diretor Andrés Wood, um dos filmes mais vistos no Chile, ganhando vinte prêmios — onze deles internacionais.

Desde o primeiro filme, Wood foi reconhecido como um diretor que aborda temáticas populares. Em *Historias del fútbol* (1997), o futebol entra apenas como pretexto para abordar temáticas mais cruas. Os protagonistas são seres marginais, excluídos da sociedade e do futebol profissional. Em *El desquite* (1999), é mostrado o mundo campesino chileno, através das relações entre patrões e empregados em um latifúndio na primeira metade do século XX. Já *La fiebre del loco* (2001) conta a história de dois vigaristas num porto de pesca que desejam comprar um molusco chileno bastante apreciado, cuja pesca passa a ser proibida. Este último foi o primeiro filme de Wood em coprodução internacional, com as produtoras mexicanas Deseo-Tequila Gang e Altavista. Para o diretor, esse é como se fosse seu primeiro filme, pois foi a primeira vez que ele teve certeza de que o filme estrearia nos cinemas (WOOD, 2004). Como já citado, em *Machuca*, o diretor também contou com coprodução internacional.

Mais do que debater essa temática social, *Machuca* ainda traz a questão do golpe militar de Pinochet, que foi mais abordado por outras

cinematografias do que pela de seu próprio país. Segundo o diretor Andrés Wood (2005b), em entrevista para UOL Cinema, a ideia do filme surgiu de uma experiência pessoal no começo dos anos 1970: assim como Gonzalo Infante, ele estudava em um colégio privado na capital Santiago que passou a receber alunos com baixos recursos, o que durou até pouco depois do golpe, quando os militares passaram a intervir na administração do colégio. Para Wood (2005b), foi uma experiência que o influenciou em vários aspectos, desde sua opção política até os filmes que realizou e o tipo de cinema que ele faz. O diretor ainda falou que no Chile havia uma falta do cinema com relação a esses anos da história do país (WOOD, 2005b). Em outra entrevista, ao jornal Folha de São Paulo, Andrés Wood (2005a) responde o porquê de filmar uma história sobre a ditadura chilena naquele momento:

> E por que não? Quando deveria tê-la contado? Será que é muito tarde? [risos]. Acho que não. Mas não sou o primeiro a tratar desse tema. Durante o período de exílio, se fez cinema, de alguma maneira. O meu filme é um dos primeiros que tocam no tema voltando à época do governo Allende. Isso se deve a dois fatores principais: o primeiro é o preconceito com relação ao cinema relacionado com esses anos ou com política. Há um pensamento de que esse tipo de filme não levaria ninguém ao cinema. O segundo é que também há, por um lado, uma espécie de autocensura, por ser um tema difícil e que até hoje divide ao meio o país. Os chilenos têm muito em comum entre si quando se olha para frente; se voltamos a 1973, a sociedade fica rachada na metade. Quando decidimos que o ponto de vista seria o das crianças, nos atrevemos a fazer o filme. (WOOD, 2005a, n.p.)

Ainda para o diretor (WOOD, 2011), o êxito do filme — que tem o terceiro maior público da história do cinema chileno — tem a ver com o olhar a partir das crianças, que, segundo ele, é uma perspectiva que abre muitas portas, especialmente para os jovens, pois o filme acabou se convertendo numa ponte entre gerações. A presença de três protagonistas infantojuvenis talvez tenha sido um agente motor para despertar o interesse, no filme, de uma faixa etária mais jovem.

BRASIL: DO *CINEMA NOVO* AO CINEMA CONTEMPORÂNEO

O período do regime militar no Brasil (1964-1985) consistiu-se numa época de intensa atividade cultural. Mesmo com a censura, as expressões artísticas mostraram-se abundantes e plurais, principalmente como forma de resistência. Foi a época em que surgiram grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso; grandes nomes da dramaturgia, como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e José Celso Martinez Correa. No cinema, o despontar do *Cinema Novo*, na década de 1960:

Com Glauber Rocha à frente, os diretores do Cinema Novo defendiam a ideia de que os modos de produção são indissociáveis da linguagem e, portanto, um país subdesenvolvido deveria buscar formas de expressão cinematográfica próprias (sintetizadas nos manifestos da "estética da fome" e da "estética do sonho"), bem como na célebre frase "uma ideia na cabeça e uma câmera na mão". (BUTCHER, 2005b, p. 17).

Apesar de ter filmes significativos que tratam da realidade social brasileira da década de 1960 e 1970, o *Cinema Novo* não pôde tratar de forma aberta de assuntos relacionados ao regime político vigente. Dessa época, um filme que aborda a opressão do período através de alegorias é *Terra em transe* (1967), do diretor Glauber Rocha. Para situar o cinema no contexto da época, é significativo mencionar *Cabra marcado para morrer* (1984), documentário de Eduardo Coutinho sobre a vida de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba assassinado em 1962. A ideia inicial de Coutinho era realizar um filme de ficção sobre o caso e o contexto das ligas camponesas naquela região. No entanto, em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964. Parte da equipe do filme foi presa "sob alegação de comunismo". Dezessete anos depois, o trabalho é retomado, se tornando agora documental, recolhendo depoimentos dos camponeses que trabalharam na primeira filmagem e da viúva do camponês assassinado, que passara a viver na clandestinidade e separada dos seus filhos.

O cinema brasileiro, de 1969 a 1989, era controlado pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), com misto de capital público e privado, que funcionava sob controle do governo federal. Em termos de mercado, ela foi bem sucedida entre meados dos anos 1970 e o começo dos anos 1980. O grande título da Empresa foi *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), que atraiu mais de onze milhões de espectadores, um dos maiores públicos do cinema brasileiro (BUTCHER, 2005b, p. 17-18).

Um dos primeiros filmes a falar sobre o regime militar de forma aberta é *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, que foi lançado já em um contexto de abertura política.

Outros filmes lançados na época de maior abertura do regime foram *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles; e *O beijo da mulher aranha* (1985), dirigido por Hector Babenco e coproduzido com os Estados Unidos. Outro filme significativo que traz a temática da ditadura militar e que foi lançado algum tempo depois é *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira. Ainda na década de 1990, temos o filme *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, que não retrata o período histórico da ditadura, mas traz a temática à tona quando um grupo de ex-guerrilheiros decide se vingar do seu torturador 25 anos depois do fim do regime militar. Em 1992, a minissérie da Rede Globo *Anos rebeldes*, de Gilberto Braga, é uma obra significativa que, pela primeira vez, mostrou ao massivo público de TV aberta cenas de violência, censura e perseguição ideológica do período.

O número mais expressivo de filmes sobre a ditadura veio na primeira década dos anos 2000, que coincide com um crescimento do cinema brasileiro e pode ser considerada uma fase de consolidação do *Cinema da Retomada*[47]. Dentre esses filmes, estão *Cabra cega* (2004), de Toni Venturi; *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat; *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende; *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Ratton; e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006).

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS: FUTEBOL E SOLIDARIEDADE

O ano em que meus pais saíram de férias é um filme ambientado no ano de 1970, em que Mauro, um menino apaixonado por futebol, se vê

obrigado a passar um tempo na casa do seu avô paterno judeu enquanto seus pais fugiam da repressão, pois eram militantes políticos contra a ditadura militar vigente. Mauro sai então da sua cidade, Belo Horizonte, para ir viver em São Paulo, no bairro do Bom Retiro, forte reduto de judeus e italianos, na época.

Devido à súbita morte do avô, Mauro vai viver com Shlomo, vizinho do seu avô e que trabalha na sinagoga do bairro. O menino passa a viver num exílio particular, esperando por um telefonema dos pais que nunca vem. Chega a Copa do Mundo de Futebol e as esperanças do garoto aumentam, pois o pai havia prometido que assistiriam ao campeonato juntos. É dentro desse contexto do tricampeonato mundial, do regime militar e do bairro do Bom Retiro — onde conviviam judeus, italianos e gregos —, que Mauro aprende a conviver com as diferenças nesse mundo novo e a fazer amizades, saindo dessa experiência amadurecido.

Trata-se do segundo filme de longa-metragem do diretor Cao Hamburguer, que havia dirigido *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (1999), com experiência prévia na direção e roteiro de curtas-metragens e séries de televisão com temática infantojuvenil e/ou com crianças protagonistas, como a série *Cidade dos homens*, exibida na Rede Globo entre 2002 e 2005. De acordo com o *press release* do filme (GULLANE, 2006), Cao Hamburguer teve a ideia para o roteiro de *O ano em que meus pais saíram de férias* alguns anos antes, quando morava em Londres e trabalhava com a produtora de programas infantis Radgoll. Com bastante experiência de trabalho com atores mirins, seu trabalho na Inglaterra o inspirou a, além de contar uma história sobre diversas formas de exílio e de como o protagonista Mauro aprende a conviver e sobreviver no mundo, falar sobre o mito da seleção brasileira de futebol da Copa de 1970, e também de realizar uma história que ajudasse a dissolver alguns preconceitos e estereótipos do Brasil.

Um dos motivos para que a Gullane Filmes, principal produtora do filme, entrasse no projeto, ainda de acordo com o *release*, foi a sua vocação para uma carreira no exterior, por conta da temática universal e tratamento estético do filme (GULLANE, 2006).

Para Cao Hamburguer, trata-se de um filme de geração e de equipe. Apesar de não ser uma obra autobiográfica, contém um misto das experiências dos roteiristas e diretores integrantes da equipe do longa-metragem. O diretor, assim como o protagonista da sua história, é filho de pai judeu e mãe católica e viu os pais serem presos durante a ditadura militar. O roteiro do filme é assinado também por Cao Hamburguer, com mais três roteiristas, os quais são Cláudio Galperin, Braúlio Mantovani (roteirista da série *Cidade dos homens*, do filme *Cidade de Deus* e dos filmes *Tropa de elite 1* e *2)* e Anna Muylaert (também roteirista do filme e série de TV *Castelo Rá-Tim-Bum*, além de ter escrito e dirigido filmes como *Durval Discos* e *Que horas ela volta?*); tem como diretor de arte Cássio Amarante (diretor de arte de *Central do Brasil* e *Abril despedaçado*); e direção de fotografia de Adriano Goldman (também diretor das séries *Filhos do carnaval* e *Cidade dos homens*). A fotografia do filme foi pensada de forma que a câmera desse um tom de subjetividade e de testemunho. Se em *Castelo Rá-Tim-Bum*, Hamburguer trabalhava com referências a Spielberg, já em *O ano* usou uma estética mais documental, tecnicamente mais simples, mais próxima ao cinema contemporâneo argentino.

O ano em que meus pais saíram de férias está inserido em um frutífero contexto de produção do cinema brasileiro. Até aquele momento, o *Cinema da Retomada* teria o maior número de lançamentos (cerca de setenta). Um filme importante, responsável por essa fase de crescente produção, foi o fenômeno *Cidade de Deus* (2002), que obteve público expressivo nas salas nacionais e fez grande sucesso internacional — entre premiações e festivais,

Cidade de Deus abriu várias portas para o cinema nacional. Primeiro, com relação à temática — a partir dele, tratar o tema da violência deixou de ser tabu no *Cinema da Retomada*. Segundo, por causa da sua parceria com a O2 Filmes e a Globo Filmes, aumentando o público de cinema brasileiro (BUTCHER, 2005a).

A Globo Filmes foi criada em 1997, mas se tornou efetiva a partir de 2000, inicialmente transformando em filmes grandes sucessos da televisão. Foi nessa mesma época que a empresa propôs a cinco produtoras trabalhar com ela em regime de coprodução. Os primeiros produtos a terem destaque foram *Cidade dos homens*, da O2, e o programa televisivo *Cena aberta*, da Casa de Cinema de Porto Alegre. O retorno que a Globo Filmes daria para os filmes seria espaço em mídia.

> A presença da Globo viria, em tese, suprir o filme nacional daquilo que ele tem de mais frágil em relação ao poderoso concorrente norte-americano: os altos investimentos em *marketing*. O preço a pagar é certa domesticação da linguagem audiovisual, adaptada a um padrão de gosto médio, tal e qual se busca em uma televisão de sinal aberto e grande alcance público. Não por acaso, vários filmes recentes parecem se enquadrar com perfeição no famoso "Padrão Globo de Qualidade", marca registrada da empresa e da qual ela muito se orgulha. (ORICCHIO, 2011, p. 144).

Apesar de a Globo Filmes ter entrado como coprodutora em *O ano que meus pais saíram de férias*, o filme teve uma bilheteria considerada apenas modesta. No entanto, o filme circulou relativamente bem no país, com setenta cópias (ANCINE, 2020)[48], e em vários países do mundo, seja nas salas de cinema, seja em importantes festivais de cinema, como o *Festival do Rio*, o *Festival de Berlim* e o

> *Festival de Cinema Latino-Americano de Huelva*, ganhando diversos prêmios, entre eles o de Melhor Filme no Júri Popular do *Festival do Rio*, em 2006, e de Melhor Filme (prêmio coral) no *Festival de Havana*, em 2007. Foi ainda o candidato brasileiro a disputar a vaga de melhor filme estrangeiro no Oscar, conforme dados do *site* Gullane Entretenimento (s.d.).

Nestas duas primeiras décadas de 2000, é possível observar produções audiovisuais significativas que tematizam a ditadura, no cinema e na televisão. A minissérie da Rede Globo *Queridos amigos* (2008), que se passa em 1989, mostra as consequências da ditadura militar no grupo de amigos que havia se reunido pela última vez ainda durante o regime. Trata ainda da volta de exilados e os novos desafios políticos do país.

Em comparação ao vizinho Argentina, o Estado brasileiro foi rever tardiamente os crimes cometidos pelas autoridades na ditadura civil-militar. A Comissão Nacional da Verdade, que investiga violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado, entre 1946 e 1988, foi criada apenas em 2011, momento a partir do qual foram lançados novos filmes com novas abordagens e perspectivas.

Algumas das obras cinematográficas brasileiras mais recentes têm trazido abordagens mais íntimas e pessoais, como *Hoje* (2011), de Tata Amaral; *A memória que me contam* (2013), de Lúcia Murat; e *Deslembro* (2018), de Flávia Castro, que tratam das relações familiares e de amizade e das marcas psicológicas, seja pelas ausências, seja pela tortura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

ALMEIDA, Ricardo. As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de A história oficial e Pra frente Brasil. *Baleia na Rede* – Revista Online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura. v.1, n. 6, São Paulo, Unesp, p. 128-145, 2009.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema. Filmes nacionais lançados em 2006. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Filmes_Nacionais_Lancados_em_2006.pdf. Acesso em: 26 jul. 2020.

BUTCHER, Pedro. Cidade de Deus, Cidade dos homens e a nova relação entre cinema e TV no Brasil. *In:* CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (org.). *Estudos Socine de Cinema*: ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005a. p. 87-93.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005b.

DARÍN, Ricardo. Entrevista. *Brasil de Fato*. 2011.

GULLANE Entretenimento. *O ano em que meus pais saíram de férias*. s.d. Disponível em: **http://www.gullane.com.br/projetos/o-ano-em-que-meus-paissairam-de-ferias/**. Acesso em: 26 jul. 2020.

GULLANE Entretenimento. *O ano em que meus pais saíram de férias*. Press release. 2006.

KING, John. *El carrete mágico*: una historia del cine latinoamericano. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

MAIA, Guilherme; RAVAZZANO, Lucas. O cinema musical na América Latina: uma cartografia. *Significação* - Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: v. 42, n. 44, p. 212-231, 2015. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432/106905. Acesso em: 20 jul. 2020.

MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). *In*: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2011. p. 177-192.

NUÑEZ, Fabián. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte). *RUA* – Revista Universitária de Audiovisual. 15

set. 2010a. Disponível em: **http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3052**. Acesso em: 17 jul. 2020.

NUÑEZ, Fabián. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (segunda parte). *RUA* – Revista Universitária de Audiovisual. 15 set., 2010b. Disponível em: **http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3067**. Acesso em: 17 jul. 2020.

NUÑEZ, Fabián. *Um olhar sobre o cinema chileno***.** Cebela – Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, 2006. p. 197-210.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo. *In*: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2011. p. 139-156.

PASSETTI, Gabriel. Filmografia recente sobre a ditadura argentina. *Klepsidra* – Revista Virtual de História. 16. ed., abr./mai. 2003. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1264665. Acesso em: 17 jul. 2020.

PIÑEYRO, Marcelo. Argentina reenquadrada. [Entrevista cedida] a Sylvia Colombo. *Folha de São Paulo (Ilustrada)*, São Paulo, 27 ago. 2003. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2708200306.htm. Acesso em: 17 jul. 2020.

PIÑEYRO, Marcelo. Entrevista. *FAL33* - France Amérique Latine 33. 2002.

SERELLE, Márcio. Cinema e contraluz: limiares da repressão na cultura midiática Argentina. *Revista Galáxia*, n. 28, São Paulo, p. 83-94, dez. 2014. Disponível em: **http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014217052**. Acesso em: 17 jul. 2020.

SILVA, Denise Mota da. *Vizinhos distantes:* circulação cinematográfica no Mercosul. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

VERA-MEIGGS, David. Machuca: los equilibrismos de la Historia. *CineChile* – Enciclopedia del cine chileno. 31 ago. 2009. Disponível em: **http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/machuca-los-equilibrismos-de-la-historia/**. Acesso em: 26 dez. 2013.

WOOD, Andrés. Abrindo feridas. [Entrevista cedida a] Lúcia Valentim Rodrigues. *Folha de São Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 7 jan. 2005a. Disponível em: https://

www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0701200506.htm. Acesso em: 17 jul. 2020.

WOOD, Andrés. Entrevista com o cineasta Andrés Wood sobre o filme "Machuca". *UOL Cinema*. 12 jan. 2005b. Disponível em: https://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/machuca--andres-wood-04026ADC8903E6. Acesso em: 17 jul. 2020.

WOOD, Andrés. Entrevista com el director Andrés Wood. *Clase de Español Blog*. 21 mai. 2011. Disponível em **http://clasedeespanolblog.blogspot.com/2011/05/entrevista-con-el-director-andres-wood.html**. Acesso em: 17 jul. 2020.

WOOD, Andrés. Entrevista. *El Periodista*. 2004.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

KAMCHATKA. Direção: Marcelo Piñeyro. Roteiro: Marcelo Piñeyro e Marcelo Figueras. Argentina: Alquimia Cinema, Oscar Kramer S.A. e Patagonik Film Group, 2002. 1 DVD (105min), son., color., 35mm.

MACHUCA. Direção: Andrés Wood. Roteiro: Andrés Wood, Roberto Brodsky, Mamoun Hassan, Eliseo Altunaga. Chile: Wood Producciones e Tornasol Films, 2004. 1 DVD (120min), son., color., 35mm.

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Roteiro: Claúdio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert, Cao Hamburger. Brasil: Gullane, Caos Produções e Miravista, 2006. 1 DVD (104min), son., color., 35mm.

Diálogo modelizador entre linguagens: o caso de Sons of Anarchy e Hamlet

» *Virgínia Duan Araújo de Alcântara e Lima*

REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS

A compreensão do diálogo entre linguagens demanda reflexões que vão além da identificação dos pontos de aproximação entre obras. É preciso empreender um exercício de interpretação que também leva em consideração os aspectos particulares de cada linguagem, assim como o processo cultural e histórico envolvido nesses encontros de ressignificação criativa. Mesmo sendo a arte dramática anterior ao surgimento da linguagem audiovisual, ambas dialogam em vários aspectos, como o uso da encenação, do vestuário e dos acessórios, por exemplo. O audiovisual, devido à sua natureza plural, mesmo preservando também suas técnicas particulares (como a edição), abrange na construção dos seus produtos aspectos de diversas formas de linguagem, sendo suas obras os frutos de um encontro entre textos verbais e não verbais. As peças canônicas do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616), por exemplo, são algumas das fontes que serviram de matriz primeva para diversos processos de diálogo com o audiovisual, através do cinema e também das mídias contemporâneas — das quais podemos destacar a televisão.

Nessa perspectiva, situam-se dois textos culturais que participam de um processo dialógico: *Hamlet*, tragédia escrita por William Shakespeare, aproximadamente entre 1599 e 1601, inserida na linguagem teatral; e a série dramática norte-americana *Sons of Anarchy* (que aqui também será referenciada através da sigla *SOA*), criada pelo estadunidense Kurt Sutter e exibida pelo canal pago *FX* de 2008 a 2014 — que se trata, por sua vez, de uma ficção seriada televisiva. Para que seja possível realizar uma reflexão a respeito do diálogo entre as referidas obras, o recorte de análise deste artigo será em torno das personagens protagonistas de cada uma.

A trágica história de Hamlet, o príncipe da Dinamarca — usualmente conhecida como *Hamlet* — consta de um texto dramático do gênero tragédia que narra a trajetória de vingança do Príncipe Hamlet contra o algoz do seu pai, o seu tio e padrasto Claudius. Ambientada na Dinamarca medieval, a peça nos apresenta um protagonista que está de luto pela prematura morte do seu progenitor, além de incomodado com o rápido casamento da sua mãe (e recém-viúva), Gertrudes, com Claudius. Enquanto lida com os últimos acontecimentos, o príncipe dinamarquês recebe a informação de que o fantasma do seu pai, o Rei Hamlet, foi visto pelos guardas noturnos do castelo de Elsinore. Ao se revelar e conversar com o jovem príncipe, o espectro do falecido monarca revela que foi vítima de um envenenamento arquitetado por Claudius e, por esse motivo, clama vingança por parte do seu herdeiro. Para confirmar a culpa do seu tio (e atual rei), Hamlet convoca uma trupe de atores que encena na Corte uma situação semelhante às mesmas circunstâncias do envenenamento, conforme relato do fantasma. Diante da reação de Claudius, o príncipe constata a culpa do mesmo.

Após muitas intrigas e momentos marcados por dilemas morais, Hamlet consegue concretizar sua vingança contra o tio. Gertrudes, por

sua vez, morre acidentalmente ao ingerir uma bebida envenenada pelo próprio marido, mas que era destinada ao seu filho. Apesar de conseguir cumprir a promessa que fez ao seu pai, Hamlet perde sua vida em duelo com Laertes — que buscava vingança por conta da morte de seu pai (cujo algoz, acidentalmente, era Hamlet) — ao ser atingido por uma espada que continha veneno. A peça chega ao seu trágico desfecho com o pedido de Hamlet a Horácio (seu confidente e amigo) de que este último conte a verdadeira história do que sucedeu no reino da Dinamarca.

Dentre as consagradas obras de Shakespeare, *Hamlet* configura-se como uma peça de importância ímpar, uma vez que as suas personagens são arquétipos do ser humano e suas complexidades, vulnerabilidades, paixões e anseios. Temas como traição e corrupção são explorados em uma tragédia de vingança cujo protagonista é marcado por problematizações da essência humana.

Em relação ao objeto audiovisual, *SOA é uma ficção seriada televisiva que narra a vida ilegal e violentamente conturbada de um clube de motociclistas envolvido no tráfico internacional de armas, e que constantemente se envolve em conflitos com grupos rivais e autoridades locais na cidade fictícia de* Charming, localizada no estado da Califórnia, nos Estados Unidos. Jax Teller (Charlie Hunnam) é herdeiro e atual vice-presidente do clube que foi fundado pelo seu falecido pai, John Teller (Nicholas Guest). Da primeira temporada até meados do último episódio da quarta temporada do seriado, o grupo é presidido por Clay Morrow (Ron Perlman), ex-braço direito de John, casado com a viúva deste último — e também mãe do protagonista —, Gemma (Katey Sagal). A série revela que Jax Teller cresceu em meio à vida ilícita e está sendo preparado para dar continuidade ao "império" quando Clay se afastar. Porém, ainda na primeira temporada, Jax descobre os escritos do seu pai (S01, Ep01[49]) e, neles, a revelação de que John queria

tirar o clube da ilegalidade, buscando evitar, inclusive, a entrada do seu filho nesse caminho. Esse momento simboliza o início do dilema moral do protagonista na série diante das práticas violentas do grupo.

Paralelamente à violência praticada e sofrida pelo clube, ainda durante a primeira temporada, é possível acompanhar a reaproximação do protagonista e seu primeiro amor, Tara Knowles (Maggie Siff), que se desenvolve sob o olhar invasivo e manipulador da matriarca da família, Gemma. Com o passar das temporadas, Jax mostra-se cada vez mais centrado em sair da vida do crime, principalmente para proteger seus dois filhos e sua agora esposa, Tara, da violência que os cerca — contrariando o desejo de Gemma. Em consonância com esses acontecimentos, Jax descobre, através da sua mãe (S04, Ep13), que Clay, além de ter articulado a morte do seu pai para que aparentasse acidente, era o responsável pela tentativa de assassinato da sua esposa, uma vez que esta última tinha descoberto cartas que poderiam desmascará-lo. Jax, que demora certo tempo para concretizar a vingança contra o algoz do seu pai, consegue finalmente matá-lo na sexta temporada (S06, Ep11) com a aprovação dos companheiros do clube.

Após a concretização desse ato, Tara pressiona o protagonista para que eles possam finalmente começar uma nova vida longe de tanto sangue derramado, o que acirra a rivalidade entre sogra e nora, desencadeando no assassinato de Tara pelas mãos de Gemma (S06, Ep13); e na morte desta última pelas mãos do próprio filho em um ato de vingança (S07, Ep12). Em meio a tanta violência e intrigas, Jax decide que o melhor para seu clube e seus filhos é que ele se afaste, mas, para isso, ele precisa deixar seus companheiros livres de qualquer ameaça. Dessa maneira, o protagonista organiza as questões que poderiam ameaçar a existência do clube e entrega

seus filhos para serem criados em um lugar longe de Charming, cometendo suicídio no final da série (S07, Ep13).

Feitas as devidas introduções dos dados iniciais deste estudo, partiremos para a delimitação teórica que guiará nossas reflexões, e, em seguida, faremos a análise do diálogo entre as referidas obras.

UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA

Por estarmos alocados em um mundo repleto de significados, a criação de sistema de linguagens mostrou-se algo inerente às necessidades humanas, desde o surgimento de grupos sociais em tribos primitivas até as formas de criação das manifestações que hoje conhecemos como arte: teatro, cinema, literatura, quadrinhos, pinturas, música, dentre outras. Quer seja de natureza verbal, imagética ou sonora, as diversas formas de linguagens cumprem o papel de representação do modo como sentimos e interagimos com o mundo, isto é, cumprem o papel de produzir significados. Nas palavras da pesquisadora e professora brasileira Lúcia Santaella,

> [...] quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão (SANTAELLA, 1986, p. 2).

Em outras palavras, podemos considerar a linguagem como um sistema de signos que atua como meio de expressão e de comunicação entre os indivíduos, ou seja, um sistema semiótico. Os pesquisadores russos — chamados de semioticistas, uma vez que "toda e qualquer investigação orientada pela compreensão da linguagem, é, por natureza, semiótica" (MACHADO, 2003, p. 24) — observaram que os sistemas semióticos produzidos pelos homens, isto é, as linguagens, exigiam uma constante revisitação, novas interpretações. Os estudos semióticos russos também possibilitaram a expansão do conceito de linguagem, indo além dos sistemas verbais e incluindo manifestações culturais como moda, teatro, música, pintura, cinema, dentre outros que compõem os sistemas semióticos da cultura. Apesar de compreender que todas as linguagens possuem suas especificidades, isto é, seus códigos particulares, os semioticistas russos passaram a considerar o diálogo entre elas.

Essa nova forma de pensar o signo, influenciada pelo "surgimento cada vez mais evidente do que se poderia denominar 'uma consciência cada vez mais semiótica'" (SCHNAIDERMAN, 1979, p. 11), era algo que estava acontecendo no mundo desde a segunda metade do século XIX, e propiciou a estruturação de uma proposta interdisciplinar e uma investigação focada nas mais distintas esferas da vida cultural. Tais aspectos definem a semiótica russa como semiótica da cultura.

Nesse sentido, a semiótica russa teve como sua máxima abordagem "a ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada uma com codificação própria [...]" (MACHADO, 2003, p. 27), mas que se encontram unificados como um grande texto que engloba diferentes linguagens. Quer dizer, na esfera cultural relacionam-se entre si diversas linguagens que são constituídas por um código particular, um "signo convencional ou uma organização de caráter genérico a partir do qual é

possível a constituição de sistemas, e consequentemente, da linguagem" (MACHADO, 2003, p. 155).

Esses estudiosos observaram que as linguagens também são constituídas a partir da língua natural, e, através dela, é possível modelizar outros sistemas semióticos da cultura. Dessa forma, a língua natural é considerada um sistema modelizante de primeiro grau, pelo fato de justamente os demais sistemas buscarem nela sua própria estruturação — estes últimos chamados de sistemas modelizantes de segundo grau. Conforme definido pela pesquisadora Irene Machado (2003):

> Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Carente de estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua, que somente nesse sentido pode ser considerada sistema modelizante de primeiro grau. Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua (MACHADO, 2003, p. 49).

Logo, os objetos de estudo deste artigo — o texto dramático e a ficção seriada televisiva — podem ser definidos como sistemas modelizantes de segundo grau, por serem estruturados na língua natural, na qual seus códigos particulares dialogam entre si, promovendo um encontro entre culturas. Como aponta Machado (2003),

> a ideia básica da modelização é, portanto, a possibilidade de considerar tanto as manifestações, os produtos ou atividades culturais quanto organizações segundo qualquer tipo de linguagem e, consequentemente, como texto (MACHADO, 2003, p. 51).

Essa concepção propicia à Semiótica da Cultura formular um aparato teórico que investiga a relação entre distintos sistemas semióticos, tanto de natureza comunicativa verbal, como não verbal. É por meio dos conceitos acima elencados que buscaremos compreender o diálogo entre dois sistemas semióticos distintos, o literário e o audiovisual, observando como a personagem Hamlet foi modelizada na série *Sons of Anarchy* através do protagonista Jax Teller, levando em consideração os códigos culturais que constituem cada uma dessas linguagens.

SONS OF ANARCHY E *HAMLET:* O TRÁGICO DIÁLOGO

Como aponta Marcel Vieira Barreto Silva,

> [...] dos produtos culturais que são usualmente apropriados nas mais variadas mídias, as peças de William Shakespeare [...] talvez sejam os exemplos mais perenes de continuidade, circularidade (SILVA, 2013, p. 15).

E em meio a essa circularidade, podemos destacar as diversas revisitações do texto dramático *Hamlet*, que não só está presente em outros textos literários, mas também em outros produtos culturais como a televisão, as histórias em quadrinhos, o cinema etc, em uma relação tão imbricada que, muitas vezes, torna difícil a identificação referencial da obra shakespeariana. No caso de *SOA*, Kurt Sutter, por exemplo, revisita a referida obra literária ressignificando-a através de alguns elementos da série — sobretudo através das personagens — a partir de um processo de modelização.

É importante observar que, em nenhum momento, a série televisiva declara-se explicitamente, em sua abertura e/ou créditos, como uma releitura de *Hamlet*. Mas, a partir do repertório cultural do espectador, observa-se que signos do texto dramático shakespeariano foram ressignificados, podendo ser realizada a leitura de equivalência de sentido entre as obras. Em uma entrevista publicada em 2013, pelo *site Vulture,* Kurt Sutter fez a seguinte declaração a respeito da relação da ficção seriada televisiva com *Hamlet:*

> Um dos temas recorrentes de Shakespeare é a ideia de que o poder não apenas corrompe, mas que a corrupção se repete continuamente. Da mesma forma, os clubes de moto: eles começaram como essas organizações de veteranos de guerra — pilotos que estavam acostumados a um estilo de vida muito cheio de adrenalina — e foram jogados para [...] um estilo de vida simples. [...]. Logo eles se tornaram o que o governo federal classificou como um sindicato do crime organizado. Então eu imaginei o primeiro cara que vestiu aquela jaqueta de couro e disse: "vamos pegar nossas motos e tomar algumas cervejas". Como é que esse cara se sente sobre seus rapazes se tornarem fora-da-lei? Esse cara para mim se tornou John Teller, o fundador do clube. Então eu pensei: "E se aquele cara é o pai em *Hamlet*? E se esse cara é o fantasma de John Teller?". Esse arquétipo me permitiu estabelecer o príncipe, nosso protagonista, Jax Teller. Eu baseei vagamente todos os meus personagens em uns de Hamlet. Pisquei para ele com Gemma como Gertrude e Clay como Cláudio. Opie era Horatio.[50] (SUTTER, 2013, n.p., tradução nossa).

Pelo fato de o contato entre as obras não estar delimitado de maneira explícita, o engajamento do leitor/espectador é crucial para

percepção das referências do texto-fonte. Nessa perspectiva, já no início da tragédia, antes mesmo da primeira aparição de Hamlet, temos acesso a alguns indicadores da sua caracterização social. Vejamos duas falas de Horácio durante momentos distintos da Cena I, Ato I, da peça do bardo inglês:

> Horácio: — [...] Pelo emprazado,
>
> E em razão dessa cláusula citada, *Herdou-as Hamlet. Pois o filho agora,*
>
> *Com ardor juvenil e malguiado,* Aqui e ali, nas faldas da Noruega, Juntou alguns velhacos sem abrigo
>
> Em troca de alimento, numa empresa
>
> Que muito tem de ousada [...] (SHAKESPEARE, 2017, p. 177, tradução de Bárbara Heliodora, grifos nossos).
>
> Horácio: — [...] Terminemos a guarda e, a meu conselho,
>
> Contemos o que vimos esta noite
>
> *Ao jovem Hamlet*; [...] (SHAKESPEARE, 2017, p. 180, tradução de Bárbara Heliodora, grifos nossos).

Mesmo já tendo sido indicado na descrição das personagens do texto dramático de que Hamlet é o príncipe da Dinamarca, o autor reforça tal indicador na primeira passagem acima que se refere à fala de Horácio. Na segunda passagem, nos é revelado que Hamlet é jovem. Em ambos os casos vemos uma das formas de caracterização social da linguagem teatral, uma vez que a personagem é caracterizada a partir do que os outros dizem a seu respeito (PRADO, 2005). Ainda conforme Décio de Almeida Prado, ao se expressar

através da personagem, o autor infere a esta última uma consciência crítica, suas próprias indagações que a fazem se estruturar enquanto figura complexa e autônoma (PRADO, 2005). Tal ideia pode ser observada também no texto dramático shakespeariano, na Cena II, do Ato I, uma vez que as informações sobre as características das personagens são fornecidas através dos diálogos da obra ficcional, sem as rubricas do autor:

Rainha: — *Meu filho, deixa agora a cor noturna,*

E deita olhos amigos sobre o rei.

Não continues sempre de olhos vagos,

Procurando teu pai no pó da terra:

Sabes como é fatal — tudo o que vive

Há de morrer, passando à eternidade.

[...]

Hamlet: — [...] *Não é apenas meu casaco negro*,

Boa mãe, *nem solene roupa preta,*

Nem suspiros que vêm do fundo alma,

Nem o aspecto tristonho do semblante,

Co'as formas todas da aparente mágoa

Que mostram o que sou: esses "parecem",

Pois são ações que o homem representa:

Mas eu tenho no peito o que não passa;

> *Meus trapos são o adorno da desgraça*
>
> (SHAKESPEARE, 2017, p. 183-184, tradução de Bárbara Heliodora, grifos nossos).

Através desse diálogo é possível identificarmos mais características físicas das personagens e das relações que possuem entre si, como, por exemplo, o fato de que Hamlet não possui uma boa relação com seu tio (e atual rei da Dinamarca) — evidenciado na passagem "E deita olhos amigos sobre o rei"; que sua mãe (e rainha) tenta mediar essa relação, tentando apaziguar o sentimento de luto que o protagonista conserva devido à morte do seu pai — evidenciado pelas passagens "deixa agora a cor noturna" e "não continues sempre de olhos vagos, procurando teu pai no pó da terra". Hamlet, por sua vez, também se autocaracteriza quando dá indicações de vestuário através das passagens: "Não é apenas meu casaco negro" e "[...] nem solene roupa preta"; e aspecto físico, através das passagens: "Nem suspiros que vêm do fundo da alma" e "Nem o aspecto tristonho do semblante". É importante observar que tanto as indicações de vestuário, como as de aspecto físico presentes nos referidos diálogos, podem ser encaradas como tradução do estado psicológico do protagonista, como esse mesmo indica ao dizer que seus "[...] trapos são o adorno da desgraça"; e quando também diz que tem "[...] no peito o que não passa", referindo-se à dor da perda do seu pai.

Em relação à *SOA,* podemos inferir que os indicadores sociais de Hamlet são modelizados na construção do protagonista, Jax Teller. Logo na abertura do episódio *Piloto* (S01, Ep01) somos apresentados a um jovem Jax, loiro, olhos azuis, barba e cabelos desgrenhados, vestido em calças jeans largas e jaqueta de couro preta. Tais fragmentos semióticos que compõem a aparência do protagonista dizem respeito à caracterização

artificial física e também à caracterização natural do ator que, em conjunto, traduzem a personalidade da personagem. Segundo Erika Fischer-Lichte (1999), a roupa da personagem é o elemento mais importante da aparência externa, pois através dela temos a forma mais imediata de identificação. Através da roupa que a personagem usa, podemos identificar a sua idade, sua condição social, seu contexto histórico e espacial, sua profissão, traços de sua personalidade e a atmosfera em que está ambientado.

Em *SOA*, o protagonista, assim como os demais membros do grupo, faz uso predominante da cor preta em suas vestimentas. Tal caracterização visual pode ser lida como uma referência à rebeldia das roupas pretas usadas por Hamlet, uma vez que o príncipe dinamarquês usava tal cor não só pelo seu luto, mas também para contrariar sua mãe. Para além da caracterização física, Jax Teller mostra–se determinado, confiante, inteligente e leal, qualidades que o faz um líder natural aos olhos dos seus companheiros. Porém, na primeira temporada da série, o príncipe (como é chamado em alguns momentos pelos membros do clube, em uma referência modelizada da peça shakespeariana) passa a assumir ares preocupados após descobrir os escritos do seu pai. Tal caracterização psicológica de Jax pode ser observada como uma modelização do estado emocional de Hamlet, após o contato com o fantasma do seu pai. Somado a isso, a presença dos escritos de John Teller pode ser interpretada como uma ressignificação do fantasma do Rei Hamlet. Assim como ocorre no texto dramático shakespeariano, em *SOA* o pai (nesse caso, através dos seus diários) revela para o filho algumas verdades que abalam o mundo do protagonista. Na série, as primeiras revelações tratam do descontentamento pelo fato dos *Sons* terem adentrado um mundo violento e ilegal, e o desejo de John Teller de ver Jax longe desse estilo de vida.

A sensação de diálogo entre pai e filho ocorre, principalmente, pelo fato de as palavras lidas por Jax serem narradas pela voz do seu pai, dando-nos a impressão de que John Teller se faz presente naquele momento e divide com seu filho seus anseios. É possível conferir na narração de John Teller, exposta abaixo, que acontece aos 11min48s da cena do episódio *Piloto* (S01, Ep01): "Aos meus filhos. Thomas, que já encontrou a paz. E Jackson... que ele nunca conheça essa vida de caos."

A partir desse contato inicial, é possível notar que o protagonista busca honrar os desejos do seu pai, procurando maneiras de atrair atividades lícitas para o clube e tentando resolver os conflitos externos sem o uso demasiado da violência — prática recorrente dos membros. É possível observar que a relação entre pai e filho, em *Hamlet* é modelizada em *SOA* justamente através da busca de Jax em cumprir os desejos do pai — no caso da obra shakespeariana, a busca de Hamlet é pela vingança contra Claudius, conforme desejo do fantasma do rei. Assim, enxerga-se John Teller como uma ressignificação do Rei Hamlet, pois ambos podem ser interpretados como seres semióticos que influenciam a trajetória do protagonista ao longo da história, mesmo que não se façam presentes fisicamente. Ainda no episódio *Piloto*, é possível compreender a fala de Gemma, no momento que vai dos 32min37s a 34min06s do referido capítulo, como uma forma de modelização da caracterização de John Teller a partir do fantasma do Rei Hamlet*:*

> Gemma (em diálogo com Clay): — Jax está passando por umas coisas. Não quero o *fantasma de John Teller* o envenenando
>
> (SOA, S01, Ep01, grifo nosso).

Explorando a essência do protagonista de *SOA*, seus questionamentos internos podem ser analisados como uma modelização dos dilemas morais de Hamlet, resultando ambas as trajetórias em um processo de metamorfose. Nos episódios *To be, Act 1* (S04, Ep13) e *To be, Act 2* (S04, Ep14) existem indícios — não só através dos seus títulos — de que os referidos capítulos podem ser compreendidos como uma modelização do famoso solilóquio de Hamlet, localizado na Cena I, do Ato III. Vejamos:

Hamlet: — Ser ou não ser, essa é a questão:

mais nobre suportar na mente

As flechadas da trágica fortuna,

Ou tomar armas contra um mar de

escolhos

E, enfrentando-os, vencer? Morrer —

dormir,

Nada mais; e dizer que pelo sono

Findam-se as dores, como os mil abalos

Inerentes à carne — é a conclusão

Que devemos buscar. Morrer — dormir;

Dormir, talvez sonhar — eis o problema:

[...]

Assim nossa consciência se acovarda,

E o instinto que inspira decisões

Desmaia no indeciso pensamento,

E as empresas supremas e oportunas

Desviam-se do fio da corrente

E não são mais ação. [...]

(SHAKESPEARE, 2017, p. 242-243, tradução de Bárbara Heliodora).

A fala do príncipe se refere às indecisões a respeito das suas escolhas, dos anseios pessoais pelo o que irá tornar-se enquanto ser humano a partir das suas ações. Esse é o prelúdio dos referidos episódios de *SOA*. Em *To be, Act 1* (S04, Ep13), Jax está prestes a finalizar as pendências do clube com os seus fornecedores de armas, os irlandeses, para enfim deixar Charming com sua família e protegê-la da vida violenta que leva, como podemos ver no diálogo que vai de 9min56s a 10min53s do referido capítulo:

Jax Teller (em diálogo com Tara): — Eu ainda vou sair, Tara. O negócio com os irlandeses acontece hoje.

Tara: — E depois?

Jax Teller: — Aí ponho a droga da minha família num carro e sumimos de Charming.

(SOA, S04, Ep13).

Porém, no episódio seguinte — *To be, Act 2* (S04, Ep14) —, Jax descobre que suas transações com os irlandeses estavam sendo manipuladas pela CIA através de agentes duplos. Nesse novo cenário, Jax é ameaçado

pelos agentes que alegam que, caso ele se afaste das negociações com os irlandeses antes do fim da ação de espionagem, todos os membros do clube serão presos. Além disso, exigem que Clay seja mantido vivo, uma vez que precisam dele para as negociações, pois os irlandeses não confiam em Jax. Assim, o então vice-presidente do clube entra em conflito a respeito das suas escolhas, em uma ressignificação do momento psicológico de Hamlet exposto no solilóquio citado anteriormente. Assim, ainda nesse episódio, o protagonista vê-se obrigado a desistir dos planos de sair de Charming, assume seu lugar de presidente do clube (uma vez que já descobriu toda a verdade sobre Clay ter matado seu pai e tentado matar Tara, e o destituiu do cargo), mas precisa adiar sua vingança contra seu ex-padrasto, por conta da exigência da CIA. O fato de a vingança de Jax demorar a se concretizar também pode ser analisado como uma modelização da tardia vingança de Hamlet contra Claudius, uma vez que ambos se deparam com obstáculos e momentos de questionamentos para a consolidação de tal ato.

No que se refere ao desfecho de Jax Teller, esse é trágico, assim como o de Hamlet, porém o protagonista do drama seriado suicida-se na mesma estrada que seu pai faleceu. O suicídio de Jax nos remete aos pensamentos de Hamlet sobre esse assunto, como podemos ver na seguinte passagem do texto elisabetano:

Hamlet: — *Oh, se esta carne rude derretesse,*

E se desvanecesse em fino orvalho!

Ou que o Eterno não tivesse oposto

Seu gesto contra a própria destruição!

> Oh, Deus! Como são gestos vãos,
>
> inúteis,
>
> A meu ver, esses hábitos do mundo! [...]
>
> (SHAKESPEARE, 2017, p. 185, tradução de. Bárbara Heliodora, grifo nosso).

No trecho destacado acima, localizado na Cena II, do Ato I, é possível perceber o desespero do protagonista diante da situação que vive e do seu descontentamento a respeito da humanidade; chegando a manifestar vontade de suicidar-se, mas se apegando, ao mesmo tempo, a princípios religiosos que versam sobre as consequências do ser humano colocar fim à própria vida. Identificamos, dessa maneira, mais um diálogo entre as personagens de Hamlet e Jax, em uma estratégia criativa de ressignificação por parte do agente modelizador Kurt Sutter.

Diante do exposto, nota-se ser possível observar que os dilemas do texto shakespeariano, apesar de modelizados por Sutter através de um novo contexto histórico e cultural, são conflitos que esbarram nos questionamentos sobre a essência humana, sobre as ações dos protagonistas e seus desfechos trágicos. O comportamento dos protagonistas dialoga e sofre mudanças significativas ao longo da narrativa, com ambas as jornadas sendo de declínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empreendemos neste artigo um trabalho de exercício semiótico a partir da análise da ressignificação do texto dramático *Hamlet* através da construção das personagens e outros elementos do drama seriado

televisivo *Sons of Anarchy,* resultando na compreensão do processo de modelização de linguagens à luz da semiótica da cultura. É importante frisar que a análise aqui empreendida não esgota as possibilidades de interpretação do processo de modelização de *Hamlet* pela série *SOA*. O objetivo deste artigo foi analisar os protagonistas das referidas obras enquanto elementos que mais se destacaram nesse processo dialógico, sempre atentando para a compreensão da ressignificação em um novo contexto cultural e histórico.

Através da análise aqui realizada, buscamos mostrar como acontece a ressignificação das personagens shakespearianas na construção dos arquétipos das personagens na ficção seriada televisiva, em um processo dialógico aqui chamado de modelização. Apreendemos também que o trabalho do agente modelizador é de natureza criativa, promovendo novos olhares a respeito das obras fontes. O estudo desse diálogo vislumbrou ressaltar as qualidades artísticas e culturais próprias às obras, uma vez que trabalhar com um texto que mescla elementos visuais e sonoros (como o audiovisual) implica, necessariamente, em tratar a significação que esses elementos empreendem.

Por fim, almeja-se ter contribuído com a circulação de estudos sobre as obras canônicas de William Shakespeare, bem como ter somado às investigações que são feitas a respeito das ficções seriadas televisivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Tradução de Elisa Biegra Villarrubia. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica*: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 81-101.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica? São Paulo: Brasiliense, 1986.*

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. Tradução de Aurora F. Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare*: volume 1: tragédias. Tradução de Barbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural:* o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SUTTER, Kurt. Kurt Sutter Explains his Cultural Influences: depoimento. [Entrevista cedida a] Matt Zoller Seitz. *Vulture*, Nova York, 8 set. 2013. Disponível em: https://www.vulture.com/2013/09/kurt-sutter-explains-his-cultural-influences.html. Acesso em: 12 jul. 2020.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

SONS of Anarchy. Sete temporadas, 92 episódios (exibidas de 2008 a 2014). Criador: Kurt Sutter. Produtores executivos: Kurt Sutter, John Linson, Phil Laudicina, James D. Parriott, Paris Barclay, Dave Erickson.

SOBRE OS AUTORES

AFONSO BARBOSA

Graduado em Comunicação Social (Jornalismo), mestre e doutor em Letras pela UFPB. Desenvolve estudos sobre cinema e literatura, a partir de análises sobre processos narrativos, com ênfase em metalinguagem, dialogismo e cultura.

ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO

Mestre em Letras (PPGL/ UFPB) e graduado em Letras (licenciatura plena) com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Espanhola (UFPE). Desenvolve pesquisas sobre ficção literária e televisiva, literatura, cultura e narratologia.

ALLANA DILENE

Doutora, mestra e licenciada em Letras (PPGL/UFPB). Estuda sobre personagens ficcionais, narratologia e adaptação entre diferentes mídias. Tem interesse em pesquisas acerca de literatura, cinema, games e suas diversas relações.

INARA ROSAS

Doutora e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA). Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFPB). Realiza estudos sobre cinema latino-americano, ficção televisiva brasileira, estilo e autoria no cinema e na televisão.

JOÃO PAULO FEITOZA CLEMENTINO PALITOT

Mestre em Letras (PPGL/UFPB). Bacharel em Comunicação Social - Rádio e TV (UFPB). Realiza estudos sobre *mise-en-scène* cinematográfica e adaptação, tendo interesse em pesquisas que abordem as relações entre literatura e cinema.

LUÍS RIBEIRO

Mestre em Letras (PPGL/UFPB). Bacharel em Jornalismo (UFPB). Realiza estudos sobre representações raciais no cinema brasileiro, com interesse em pesquisas que abordem as relações entre raça, cinema, espaço narrativo e memória.

LUIZ ANTONIO MOUSINHO

Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp), mestre em Letras (PPGL/UFPB), bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFPB). Realiza pesquisas sobre cinema e literatura, com base na narratologia e teoria bakhtiniana do discurso, com apoio do CNPq (PQ).

MARCELO DE LIMA

Doutorando e mestre em Letras (PPGL/UFPB); bacharel em Jornalismo (UFPB). Realiza estudos em cinema e literatura, nutrindo especial interesse por pesquisas que abordem as relações entre as duas áreas e as conexões entre ficção e sociedade.

RAYSSA DE MEDEIROS

Doutora e mestra em Letras (PPGL/UFPB). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UFPB). Estuda as relações entre ficção e sociedade, com especial interesse no espaço enquanto categoria narrativa e sociocultural em produtos literários e audiovisuais.

RICCARDO MIGLIORE

Doutor em Letras (PPGL/UFPB), mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC/UFPB), graduado (licenciatura plena) em Ciências Sociais (UFCG), licenciando em Letras - Português (FAMEV). Pesquisador nas áreas de cinema de documentário e ficção, com ênfase nas categorias personagem e *mise-en-scène*, representação e interações dialógicas.

SUÉLLEN RODRIGUES

Doutora e mestra em Letras (PPGL/UFPB). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UFPB). Realiza estudos sobre documentário estetizado,

jornalismo narrativo e autorrepresentação, tendo interesse em pesquisas que abordem relações entre jornalismo, literatura e cinema.

VIRGÍNIA DUAN ARAÚJO DE ALCÂNTARA E LIMA

Mestra em Letras (PPGL/UFPB). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UFPB). Realiza pesquisas sobre narrativas seriadas, cinema, semiótica da cultura e tradução intersemiótica, tendo interesse em estudos sobre o diálogo entre literatura, cinema e televisão.

‘Notas de fim’

1 Os artigos aqui reunidos são de integrantes do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido (Ficções), abrigado no Departamento de Comunicação (Decom) e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

2 O artigo foi publicado inicialmente na Revista Sessões do Imaginário (PUC-RS), v. 19, p. 61-69, em 2014, com o título Diálogos narrativos: as linhas de aproximação entre o audiovisual e os video games. O trabalho foi desenvolvido junto à disciplina Estudos literários comparativos I - Literatura e cinema, ministrada pela Professora Dra. Genilda Azerêdo, em 2013, no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

3 Alguns intertítulos deste artigo foram nomeados com base em falas ou títulos de capítulos do game analisado.

4 Tradução direta da expressão “illusion of choice”. Mais em: **https://www.gamasutra.com/view/news/358948/Video_Understanding_the_illusion_of_choice_in_game_design.php**. Acesso em: 15 jun. 2020.

5 No original: “to signify the director’s control over what appears in the film frame. As you would expect from the term’s theatrical origins, mise-en-scène includes those aspects of film that overlap with the art of theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures. In controlling the mise-en-scène, the director stages the event for the camera”.

6 No original: “it need not be only a container for human events but can dynamically enter the narrative action”.

7 No original: “Like setting, costume can have specific functions in the total film, and the range of possibilities is huge.”.

8 No original: "three light sources per shot: key light, fill light and backlight. [...] Such variations in the light source do not conform to reality, but they do enable filmmakers to create compositions for each shot".

9 No original: "Whether more or less typed, the performance can also be located on a continuum of stylization. A long tradition of film acting strives for a resemblance to what is thought of as realistic behavior. This sense of realism may be created by giving the actors small bits of business to perform while they speak their lines."

10 O presente artigo teve publicação anterior na Revista Letras de Hoje, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 55, n. 1, p. 59-72, jan./mar. 2020.

11 "A focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético [que não participa da história]; consequentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação". (REIS; LOPES, 1988, p. 247).

12 Genette (1979, p. 162) afirma que a única mimésis possível em narrativa é a ilusão de mimésis, já que a realidade (mesmo a diegética) passada é intangível e a linguagem apenas supostamente consegue recuperá-la. Preferi a praticidade do termo mimésis em todo o estudo, mas se entenda ilusão de mimésis. Utilizo o termo em sentido estrito, como pensava Platão (apud LEITE, 2002, p. 7): alicerçado na ideia de imitação, cena, cópia infiel e simulacro do real e da verdade, em detrimento do sentido lato, em que o termo, independente de o discurso mostrar ou contar, se liga a própria noção de representação poética.

13 Autor implicado (ou autor implícito) é, talvez, a categoria narrativa e o ser da narração mais caro às contribuições de Maria Lúcia Dal Farra (1978) em O narrador ensimesmado. Ele, segundo Dal Farra, parece coordenar, gerir e fazer existir toda espécie de narrador e de narração. O narrador seria "uma máscara do autor implícito". Para atestá-lo, basta reparar na recorrência a essa categoria em suas citações e na adjetivação que ela usa para se referir a este ser (diegético?): "criador mítico do universo" e possuidor da "mente detentora dos poderes romanescos" (DAL FARRA, 1978, p. 22-23; 42). O espaço de que dispomos aqui impedirá que nos prolonguemos na discussão do conceito e da ação do autor implicado

por considerá-la demasiada "problemática e complexa", como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes em seu dicionário de narratologia (REIS; LOPES, 1988). Ademais pôr de lado essa categoria dos estudos narrativos não deverá comprometer a coesão deste trabalho, que é centrado na teorização do narrador e da narração, e menos no autor.

14 Termo cunhado por Freud, em O estranho (1919), para se referir ao incômodo por que passa o sujeito ante algo a que seus olhos não estão condicionados, causando estranheza, em oposição ao que é "familiar" (FREUD, 1996, p. 241).

15 A esse respeito, a professora Sandra Luna (2012, informação verbal), em disciplina do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, adverte que, na arte icônica, para além do narrador protagonista, há a instância narrativa extradiegética, mas há muito de "ostentação", o que problematiza significativamente esse "poder" do narrador.

16 Na nomenclatura de Todorov (1971), a distinção entre "tell" e "show" pertence aos "modos" da narração e não aos "aspectos". Os "modos" concernem à maneira pela qual o narrador expõe a história, enquanto os "aspectos" à maneira pela qual a história é percebida pelo narrador. O "dizer" está relacionado à narração e o "mostrar" à representação.

17 Em aula de disciplina do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB).

18 Este artigo é uma versão reelaborada do texto que foi publicado originalmente na Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 917-933, set./dez., 2018 e foi desenvolvido como resultado parcial de pesquisa na linha Produtividade em Pesquisa-PQ, do CNPq.

19 "E *pessoas precisam* tanto poder *contar a história* delas mesmas", é dito no conto Os obedientes, do livro Felicidade clandestina (LISPECTOR, 1991, p. 92, grifos nossos).

20 Como está dito em A hora da estrela, "Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados" (LISPECTOR, 1990, p. 33). A explosão do continuum histórico é sugestão de Sérgio Paulo Rouanet, em Édipo e o anjo - itinerários freudianos em Walter Benjamin (ROUANET, 1990, p. 15). "Se a vida fere / Como a sensação do brilho / De repente a gente brilhará" são versos da canção Realce, de Gilberto Gil (1979).

21 Dizia a escritora, "*os meus livros não se preocupam com os fatos em si, porque para mim o importante é a repercussão dos fatos no indivíduo*" (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70).

22 O presente artigo foi publicado na Revista Espaço Acadêmico, da Universidade Estadual de Maringá, v.19, n. 221, p. 137-145, mar./abr. 2020.

23 Uma linguagem contida na outra, ou também, uma linguagem autorreflexiva (que fala sobre si mesma).

24 Pontos focais e centros energéticos-chave do corpo humano entendidos enquanto sistema, onde a doença não é nada mais do que um sintoma de desequilíbrio. Práticas como Qi Gong (Chi Kung) e o Tai Chi Chuan servem, justamente, para manter o equilíbrio energético e, consequentemente, físico, intelectual, emocional e espiritual.

25 Profissional que trabalha fora do navio, faz a lingada (engate da mercadoria a ser içada pelo guindaste).

26 Peça paraibana que circulou o Brasil e alguns países.

27 Este artigo foi publicado originalmente na Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário, n. 19, p. 5-21, 19 mar. 2016, passando por pequenas modificações para esta publicação. Foi desenvolvido como parte da pesquisa de Doutorado, resultante na tese Morrer, gestar, renascer: estetização e autorrepresentação nos documentários Elena e Olmo e a gaivota, defendida junto à Universidade Federal da Paraíba, em 2018.

28 No original: "The pleasure and appeal of documentary film lies in its ability to make us see timely issues in need of attention, literally. We see views of the world, and what they put before us are social issues and cultural values, current problems and possible solutions, actual situations and specific ways of representing them."

29 Realizada na educação infantil, em alguns países, nessa atividade a criança mostra e fala a respeito de um objeto trazido por ela para a sala de aula.

30 Ver: Ophelia (1852), de John Everett Millais. Disponível em: **http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506**.

31 Este artigo foi publicado originalmente na Revista Intexto (UFRGS), Porto Alegre, n. 47, p. 39-53, set./dez. 2019.

32 No original: “making films for me is not just a creative outlet but an existential expression”.

33 No original: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.

34 No original: “puede ser que el lector tenga razones para pensar que la historia del personaje coincide con la del autor, sea por comparación con otros textos, o fundandosé en informaciones externas o incluso en el proceso de lectura de una narración que nos parece ficticia”.

35 No original: “puede ir desde un vago ‘aire de familia’ entre el personaje y el autor hasta la casi-tranparencia que lleva a concluir que se trata del autor ‘clavado’”.

36 No original: “no consigo ser objetivo. Rimini es un mejunje confuso, miedoso, tierno, con este gran respiro que es el vacío abierto del mar. La nostalgia es allí más clara, especialmente el mar en invierno, las crestas blancas, el gran viento, como lo vi por primera vez”.

37 No original: “es ante todo un símbolo solar”.

38 No original: “esta identidad, al no estar establecida en el interior del texto por el empleo del “yo”, queda establecida indirectamente, sin ambigüedad alguna, por una doble ecuación: autor = narrador y autor = personaje, de onde se deduce que narrador = personaje, incluso si el narrador permanece implícito.”

39 No original: “[...] tosca y elemental satisfecha de sí que se configuraba en el fascismo, es decir, aquel existir colectivo, no individual, aquel emborracharse com las acciones deslumbrantes, escenográficas, aquel pensar según un sistema forzado por máximas genéricas, sin sentido, la emoción abatida a una temperatura fisiológica, calenturienta, en resumen, la adolescencia en su aspecto más ordinario, es decir la violencia, la salud, el idealismo fanático e hipócrita”.

40 O presente texto é resultado da reformulação de artigo originalmente publicado em Significação - Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, p. 134-148, 2016.

41 Este artigo foi publicado originalmente na Revista Investigações (UFPE), Recife, v. 31, n. 1, p. 66-88, 2018 e foi desenvolvido como parte da pesquisa de Mestrado, resultante na Dissertação Memória e identidade: espaços de melodias negras em

Aquarius, de Kleber Mendonça Filho, defendida junto à Universidade Federal da Paraíba, em 2020.

42 No original: "I am interested in why we need possible worlds instead of the one in which we live."

43 Este artigo foi publicado originalmente na Revista Toma Uno, do Depto. de Cine y TV da Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, n. 3, p. 69-83, 2014 e foi desenvolvido como parte da pesquisa de mestrado, resultante da dissertação Cinema, crianças e ditadura: a personagem infantil como estratégia narrativa nos filmes Kamchatka, Machuca e O ano em que meus pais saíram de férias, junto à Universidade Federal da Bahia, em 2014.

44 Em Cinema argentino: representação reativada, Andrea Molfetta cita um artigo publicado no jornal francês Le Monde, em 2002: "a saúde do cinema argentino é inversamente proporcional a sua situação econômica" (MOLFETTA, 2011, p. 177).

45 No original: "Muy pocas películas fueron producidas por los argentinos en el exilio, a diferencia de la impresionante calidad y cantidad de producciones chilenas. Pero, por supuesto, las circunstancias eran distintas: para los chilenos hubo campañas de solidaridad organizadas y un público mucho más consciente de la destrucción de su país. El genocidio argentino no recebió la misma publicidad, pese a los esfuerzos de vários países que apoyaban a los refugiados".

46 Esta crítica e as principais informações sobre história do cinema chileno contidas neste trabalho estão disponíveis no site CineChile – Enciclopedia del cine chileno, e podem ser consultadas em **www.cinechile.cl**.

47 O termo "Cinema da Retomada" diz respeito ao processo de retorno da produção cinematográfica brasileira após a crise no Governo Collor, que fechou a Embrafilme e não criou nenhum outro órgão para substituí-la. Trata-se de um termo que prioriza o setor produtivo, já que não havia unidade estética entre os filmes lançados (BUTCHER, 2005a).

48 Segundo o site da Agência Nacional de Cinema (ANCINE, 2020), em 2006, foram lançados setenta filmes brasileiros e foram distribuídas 2.506 cópias, numa média de 35,8 cópias por filme. Sendo assim, O ano em que meus pais saíram de férias, que foi lançado com setenta cópias, pode ser considerado um filme com boa distribuição.

49 Ao se tratar de ficções seriadas televisivas, as siglas como S01, Ep01 significam, respectivamente, Season 1 (primeira temporada, em português), Episode 1 (primeiro episódio, em português).

50 No original: "One of the recurring themes of Shakespeare is the idea that power doesn't just corrupt, but that the corruption continuously repeats itself. So, motorcycle clubs: They began as these organizations by war vets—pilots who were used to a very adrenaline-filled lifestyle and were dropped into this post–World War II Eisenhower, simple lifestyle. [...] Soon they became what the federal government classified as an organized-crime syndicate. So I envisioned the first guy that put on that leather jacket and said, 'Let's get on our bikes and have a few beers.' How does that guy feel about his guys' becoming outlaws? That guy for me became John Teller, the founder of the club. Then I thought, What if that guy is the father in Hamlet? What if that guy is the ghost of John Teller? That archetype enabled me to establish the prince, our lead guy, Jax Teller. I loosely based all my characters on ones from Hamlet. I winked at it with Gemma as Gertrude and Clay as Claudius. Opie was Horatio."

Este livro foi diagramado pela Editora
da UFPB em Novembro de 2020,
utilizando a fonte Myriad Pro.