

INEZ PEREIRA DA LUZ

O CINEMA AUDIOVISUAL

UM FORMATO CONFIGURADO NA INTERAÇÃO TEATRO/CINEMA E TV

COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado.

PUC/SP  
Sao Paulo  
2007

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

*Às minhas filhas, Inaê e Mariana, que o mundo da poesia e da arte  
continue sendo a paisagem na qual mergulhamos, para não  
sucumbirmos nos caminhos de supostas certezas.*

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES, pela bolsa concedida para cumprimento dos créditos.

Ao professor Dr. Arlindo Machado, por ter acolhido as reflexões elaboradas neste trabalho.

À professora Doutora Irene Machado, que me ajudou a definir o percurso da tese.

Agradeço especialmente ao querido Carlos Avelino, pela presença constante nos momentos nos quais as barreiras pareciam intransponíveis.

Somente com o estímulo e carinho das amigas Thereza Verardo e Laura Santana, pude começar o doutorado e caminhar em frente até o final da tese, por isso, devo-lhes enorme gratidão.

Meus agradecimentos também vão para João Carlos Gonçalves, que apesar do tempo escasso, se prontificou a ler o meu trabalho, discutir e rever algumas análises.

À Ricardo Matsuzawa pela boa vontade e dedicação na captura das imagens dos filmes.

À Kathia Saisie pela disponibilidade para solucionar problemas cuja praticidade não conseguia perceber.

Com certeza deixo de citar inúmeros amigos e amigas que, diretamente e indiretamente, possibilitaram a concretização desta tese. A vocês, meu muito obrigada.

*O filme quis dizer "eu sou o samba".  
E a luz do nosso canto, e as vozes do poema, necessitaram  
tanto, que o samba quis dizer: eu sou cinema ... E o filme disse:*

*eu quero ser poema. Ou mais; quero ser filme.*

Caetano Veloso, Cinema

## RESUMO

A cultura do audiovisual desde 1980, tem se ampliado como espaço de circulação de um conjunto de expressões criativas antigas e novas. Esse movimento promove mudanças significativas nas práticas dentro dos sistemas de signos e meios, originando alguns formatos cujas composições revelam a convergência das linguagens, independente dos meios nos quais elas se originaram e estão inseridas. Partimos da hipótese de que o cinema brasileiro contemporâneo faz parte da dinâmica da cultura do audiovisual como uma esfera produtiva onde a hibridez de técnicas e linguagens é predominante, e no geral, o movimento dos filmes não se reduz às salas de cinema, mas passa pelo espaço em rede, junto com outros formatos audiovisuais. O *corpus* da pesquisa é constituído por alguns filmes produzidos no Brasil entre 1994/2004, resultados da interação cinema/TV e teatro e o nosso objetivo foi investigar o processo de atualização dessas expressões em suas composições de linguagens.

O nosso método de análise tem origem no entrelaçamento de teorias de I. Lotman (1996-1969), Jacques Aumont (2003, 2004) Noel Burch (1969) Gilles Deleuze (1990), M. McLuhan (1980:220) e Umberto Eco (1987). Algumas delas apontam para as linguagens como produções que nascem das relações dialéticas entre o desenvolvimento técnico e o universo cultural que as abriga, promovendo os avanços e rupturas dos sistemas de signos, do ponto de vista estético e de produção de conhecimento.

Nossa investigação tem início com alguns filmes dos cineastas modernos, Orson Welles e Jean-Luc Godard, onde localizamos um pensamento e um método sobre a interação de linguagens. Vimos como eles se encontram presentes em alguns formatos contemporâneos criados para circulação no *médium* TV. Na análise da composição das linguagens dos filmes do nosso *corpus*, vimos que elas recriam as singularidades dos sistemas de signos que lhes deram origem, misturam referências visuais e de áudio, e a palavra é tratada como um corpo onde se encontram embutidas várias expressões: literatura, TV, história em quadrinhos, teatro e canção. Ao fazer visível o conjunto delas, os filmes comunicam o processo criativo e uma das percepções e pensamento da cultura contemporânea, uma escritura que amplia o pensar dialógico das práticas culturais. Os formatos audiovisuais, configurados pelas *mídias* TV/cinema para circular nos espaços das redes, trazem a dimensão pragmática da linguagem, evidenciando a sua extrema relevância na cultura contemporânea.

**Palavras-chave:** cinema, interação de linguagens e formatos audiovisuais.

## ABSTRACT

The culture of the audiovisual has since 1980 been expanding as a circulating space for a set of old and new creative expressions. This movement promotes significant changes in the practices within the systems of signs and means, originating new formats whose compositions unveil the convergence of languages, regardless of the means which originate them and where they are inserted in. We start out from the hypothesis that the current Brazilian cinema is part of the audiovisual culture dynamics as a productive sphere where the hybridity of techniques and languages is predominant and, as a whole, the movement of feature films is not restricted to movie theater rooms, but rather flows through the space as a net, along with other audiovisual formats. The *corpus* of the research is formed by a few films made in Brazil between 1994/2004, resulting from the interaction cinema/TV and theater, and our objective was to survey the updating process of those expressions in their language compositions.

Our method of analysis originates from the interlacing of the theories of I. Lotman (1996-1969), Jacques Aumont (2003, 2004), Noel Burch (1969), Gilles Deleuze (1990), M. McLuhan (1911-1980) and Umberto Eco (1987). Some of them point to languages as productions that are born from dialectical languages between the technical development and the cultural universe that shelters them, promoting the advances and ruptures of the systems of signs, from the aesthetics perspective and the knowledge production.

Our research starts with some films shot by modern moviemakers, Orson Welles and Jean-Luc Godard, where we identify a thinking and a method on language interaction. We see how present they are in some contemporary formats created for the circulation in the TV medium. In the composition assessment of the film language of our *corpus*, we saw that they recreate the uniqueness of the systems of signs that originate them, mingling visual and audio references while the word is treated as a body where multiple expressions of literature, TV, comics, theater and songs are embedded. When making their sets visible, the films convey the creative process and one of the contemporary culture and thought perceptions, a writing that expands the dialogic thinking of cultural practices. The audiovisual formats configured by TV/cinema media to circulate in the network spaces bring in the pragmatic expression of the language, evidencing its extreme importance for the contemporary culture.

**Key words:** cinema, language interaction and audiovisual formats.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
Fundamentação teórica.....	13
Metodologia.....	20
<b>CAPÍTULO I</b>	
A evolução da linguagem do cinema dentro da cultura.....	23
I.1- O som e a ampliação do olhar cinematográfico.....	33
I.2 - As experiências do cinema moderno.....	36
<b>CAPÍTULO II</b>	
O signo audiovisual no cinema.....	38
II.1 - O signo audiovisual nas obras de Orson Welles e Jean Luc Godard.....	40
II.1.a - Uma leitura de alguns filmes de Orson Welles.....	40
II.1.b - Uma leitura de alguns filmes de Jean-Luc Godard.....	45
II.2 – A legibilidade do signo audiovisual no cinema.....	57
<b>CAPÍTULO III</b>	
A convergência de linguagens nos formatos audiovisuais.....	59
III.1 - Os formatos audiovisuais configurados pela TV.....	61
<b>CAPÍTULO IV</b>	
O cinema audiovisual: Um formato configurado na interação teatro, cinema e TV.....	79
IV.1 - As relações entre as poéticas verbal e visual em <i>Lavoura arcaica</i> .....	79
IV.2 - Entre Amores e Separações.....	90
IV.3 - O Pop tropical: a condição de voyeur.....	99



IV.3.a - <i>O homem que copiava: “a vida é original, o resto é cópia”</i> .....	99
IV.3.b - <i>Lisbela e o prisioneiro</i> .....	108
IV.4 - <i>Veja esta canção</i> .....	123
IV.4.a - <i>Onda do mar do amor que bateu em mim</i> .....	127
IV.4.b - <i>Nossa caminhada, cama de tatame</i> .....	128
IV.4.c - <i>Pisada de elefante</i> .....	130
IV.4.d - <i>Fui, até o fim, um amador</i> .....	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	132
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	143
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	147
<b>FORMATOS</b> .....	149
<b>TELEVISUAIS</b> .....	
<b>ANEXOS</b> .....	150

#### **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - <i>Lavoura arcaica</i> , de Luís Fernando Carvalho.....	81
Figura 2 - <i>Lavoura arcaica</i> , de Luís Fernando Carvalho.....	85
Figura 3 - <i>Separações</i> , de Domigos de Oliveira.....	96
Figura 4 - <i>Separações</i> , de Domigos de Oliveira.....	96
Figura 5 - <i>O homem que copiava</i> , de Jorge Furtado.....	108
Figura 6 - <i>Lisbela e o Prisioneiro</i> , de Guel Arraes.....	118

## INTRODUÇÃO

A cultura contemporânea é formada por um mosaico que engloba práticas e tradições populares, sistemas convencionais de signos e redes planetárias de comunicação e informação. É o espaço onde se encontram misturadas referências artísticas e comunicativas do passado e do presente. A história do cinema e a evolução da sua linguagem traduzem o desenvolvimento dialético dessa cultura, talvez, como nenhuma outra prática cultural. O cinema traz impressos os pensamentos, as experiências perceptivas e a dinâmica das infra-estruturas que geraram as suas linguagens e ao mesmo tempo, é o sistema que melhor nutre as novas práticas que surgem dentro desse espaço cultural. O cinema contemporâneo apresenta um leque crescente de filmes, numa variedade de estilos que formam um caleidoscópio da cultura multifacetada e em rede em que estamos inseridos. Algumas vertentes estéticas são facilmente identificáveis em suas linguagens: fórmulas cristalizadas, como os gêneros e as suas misturas; reproduções tecnicamente perfeitas de estilos dos vários momentos da história do cinema; dialogismo com formatos audiovisuais (vídeos, games, publicidade e formatos televisuais); analogias a fatores, como a virtualidade, a velocidade, a qualidade técnica e uma síntese de imagens de procedências diversas.

O cinema brasileiro faz parte desse contexto cultural globalizado e têm sido objeto de pesquisa ao longo dos anos em nossa experiência docente na Universidade. Contudo, o centro de interesse desta investigação foi a composição das linguagens de alguns filmes brasileiros nas suas inter-relações com outras práticas, dentro da cultura do audiovisual. O *corpus* é constituído pelos filmes: *Veja*

*esta canção* (1994), de Cacá Diegues; *Amores* (1998) e *Separações* (2002) de Domingos de Oliveira; *Lisbela e o prisioneiro* (2003) de Guel Arraes; *O homem que copiava* (2003) de Jorge Furtado e *Lavoura arcaica* (2001) de Luis Fernando Carvalho. São filmes cuja gênese está vinculada, de alguma forma, à TV aberta e ao teatro, ou à convergência dessas práticas culturais. O primeiro filme é um projeto que nasceu dentro da TV Cultura (SP) como uma série para ser exibida durante quatro semanas, nesta mesma emissora. É formado por quatro médias-metragens, baseado nas canções que lhes dão títulos: *Pisada de Elefante*, de Jorge Benjor, *Drão*, de Gilberto Gil, *Você é linda*, de Caetano Veloso e *Samba de um grande amor*, de Chico Buarque de Holanda. Nós selecionamos os filmes *Amores* e *Separações*, porque o diretor e dramaturgo Domingos de Oliveira tem um histórico de criação na TV, foram produzidos com tecnologias digitais, e sobretudo, porque são filmes que vieram de experiências de montagens teatrais com a mesma equipe de artistas. Em nossa leitura interessou-nos verificar como a composição da linguagem revela o trânsito entre o teatro e o cinema, bem como a mediação da experiência de televisão.

O filme *Lisbela e o prisioneiro*, dirigido pelo diretor de TV Guel Arraes, possui uma trajetória similar. Ele foi adaptado do livro de Osman Lins para a montagem teatral, e este roteiro foi modificado para o especial de TV e deste, por sua vez, para o cinema. O filme é realização de uma equipe de artistas que se mantiveram juntos nas três práticas culturais – teatro, TV e cinema. Também aqui o nosso objetivo foi verificar como a natureza do processo de criação é revelado na linguagem do filme, considerando o histórico da equipe na TV.

O filme *O Homem que copiava* é uma produção da Casa de cinema de Porto Alegre e constitui parte do *corpus* da pesquisa porque o diretor Jorge Furtado está dentro dos dois sistemas (Cinema e TV), dirigindo e escrevendo roteiros de programas de humor e especiais, portanto, domina as duas formas de organização de linguagem. O filme *Lavoura arcaica* é o primeiro longa-metragem do diretor Luis Fernando Carvalho, cuja trajetória em direção de minisséries e telenovelas na TV, vem desde 1980. O filme, adaptação do romance homônimo de Raduam Nassar, foi analisado como um projeto autoral de pesquisa de linguagens e experimentação

de novas formas e texturas que tem início com as minisséries e telenovelas dirigidas pelo diretor.

O *corpus* da nossa pesquisa é formado por filmes que nasceram da integração entre os sistemas teatro, cinema e televisão, no período entre 1994 e 2004 e o nosso objetivo foi investigar como a integração das práticas desses sistemas são reveladas em suas linguagens. Entretanto, durante a elaboração do projeto verificamos que elas estão inseridos em processos de adequação de sistemas de signos, e fazem parte de um complexo envolvimento entre os meios, os sistemas, as tradições culturais e processos comunicativos que formam a cultura contemporânea. Para poder investigá-las, nós teríamos que levar em conta todo esse envolvimento, uma vez que o consideramos como uma das percepções que movem a cultura do audiovisual.

Por cultura do audiovisual, compreendemos um conjunto de formatos, meios de comunicação e sistemas de signos (rádio, cinema e TV), funcionando em redes e suportes (salas de cinema, TVs aberta e fechada, computadores, aparelhos de vídeo cassete e DVD) e as mídias e hipermídias (as redes telemáticas) que são esferas culturais criadas a partir das relações, evoluções e conexões entre esses meios de comunicação e suas linguagens dentro das redes.

A dinâmica da cultura do audiovisual é conduzida pelo trânsito, ruído e cruzamento de mensagens e pelo movimento evolutivo das condições técnicas que lhe deram origem, numa incessante revolução tecnológica cujas ramificações recentes são as redes mundiais de telecomunicações. São máquinas semióticas (de fotografia, cinema, os meios eletrônicos de transmissão de informações) que estão na origem dos primeiros sistemas da cultura da qual estamos falando. Esses sistemas constituíram-se equacionando processos diversos e incorporando códigos que estão na Semiosfera, utilizando aqui a formulação teórica de I. M. Lotman (1996). De acordo com essa teoria, os sistemas existem e funcionam em conjunto formando um *continuum* semiótico organizado em diversos níveis. Como afirma Lotman (1996:21-22): “a esse *continuum*, por analogia con el concepto de biosfera introducido por V.I.Vernadski, lo llamamos Semiosfera”. Partindo dessa analogia é que enfatizamos a dinâmica da semiosfera capaz de operar transformações em seus sistemas, sendo que estes são constituídos por diversos códigos (como os

organismos da biosfera), linguagens e textos. A semiosfera é, portanto, o espaço onde ocorre a semiose ou a ação de códigos e linguagens que compõem a cultura, gerando novos textos e linguagens. O cinema, o rádio, a televisão e o computador (os últimos como máquinas que agregam diversas funções) são meios que acentuaram essa dinâmica, formando linguagens cuja complexidade semiótica se revela na incorporação de códigos existentes na semiosfera, ao mesmo tempo, constituindo-se como novas experiências estéticas e comunicativas, em consonância com a percepção do homem contemporâneo.

A linguagem é um conjunto de signos organizados dentro de um sistema. Partimos do conceito de signo formulado por Charles Peirce e desenvolvido por Lucia Santaella (2001:43), como “uma estrutura complexa de três elementos íntima e inseparavelmente inter-conectados: fundamento, objeto e interpretante”. O fundamento do signo é o que o faz representar o objeto como uma qualidade, também a partir de uma relação existencial e direta com este objeto e, de forma convencional, estabelecida a partir de uma lei ou regras aprendidas. Compreender o funcionamento de uma linguagem é discernir o fundamento que rege a organização dos seus signos, organização essa que permite a construção de significados e a expressão de um determinado sistema. O nosso objeto de estudo são filmes cujas linguagens são resultados da adequação de vários sistemas. O fundamento dessas linguagens é fornecido ainda por Lucia Santaella (2001, p.206) que define o cinema e todas as outras imagens em movimento (a televisão, a computação gráfica, o vídeo) como linguagens híbridas. O hibridismo é a combinação das três matrizes das linguagens: a sonora, a visual e a verbal. A sonoridade é uma modalidade vinculada à percepção auditiva, portanto organizada no tempo, a matriz visual, configuração do espaço e vinculada à percepção visual, traz sempre os indícios daquilo que representa e a matriz verbal é a mediação por excelência porque traz as regras ou leis que a convertem em legi-signo. Para Lucia Santaella “O sistema verbal é um sistema de legi-signos. Por pertencerem ao sistema de uma língua, as palavras são interpretadas como representando aquilo que representam por força das leis desse sistema”. Os princípios dessas matrizes se encontram fundidos e “irmãos” dentro das composições das linguagens híbridas. As formulações de signo, linguagem e hibridismo serão as bases conceituais para a reflexão sobre a organização e evolução da linguagem do cinema e, num segundo momento da pesquisa, também

as utilizaremos para a análise de práticas audiovisuais dentro da cultura em rede e finalmente do nosso objeto de estudo.

Para Santaella, o hibridismo das imagens em movimento se explica “porque colocar as formas em movimento significa impregná-las de tempo, cuja ordem de inteligibilidade se encontra no princípio de seqüência que aparece tanto na música quanto no verbal”. Assim, o movimento das imagens sobre a superfície da tela que caracteriza o cinema desde os primórdios, atividade de ordem temporal, o torna similar ao som, e a sua natureza icônica reside justamente no movimento das imagens. Os quadros cinematográficos têm origem na fotografia, a sua natureza indexial os coloca na condição de índice sempre, ou dentro da matriz visual. Mas essas imagens estão organizadas dentro de um sistema porque as suas regras de produção e de organização possuem uma lógica que é similar à modalidade verbal. A natureza híbrida do cinema, configurada nas três condições (o movimento, o registro e as regras de organização) por sua vez, situa a linguagem num estado de alerta, tornando-a capaz de incorporar novas técnicas e modos de expressão, e sempre rompendo as regras estabelecidas.

A condição pragmática acima existe em todas as linguagens dentro da cultura. Nesse sentido, o cinema vem se reformulando, apropriando-se de novos recursos materiais e códigos estabelecidos, e inventando novas formas expressivas. Mas, isto não impediu a configuração de uma linguagem com regras muito bem definidas por este meio de comunicação desde as primeiras décadas do século vinte. Por outro lado, é o movimento da cultura do audiovisual que também faz surgir linguagens do cruzamento dos diversos sistemas, revelando mediações que, pelos elementos que as compõem e normas de estruturação, definimos como formatos audiovisuais. Os filmes selecionados para essa investigação nasceram nesse espaço semiótico. O elemento comum entre as suas linguagens é a similaridade entre os processos de realização que se encontram na articulação entre os sistemas teatro, cinema e televisão, como também de outras linguagens como a literatura, a pintura, a publicidade, o desenho animado e a computação gráfica. É uma das faces do cinema brasileiro e sua concepção de linguagem, tradução do envolvimento dos meios e sistemas que integram a cultura contemporânea. Investigá-la como uma nova mediação significa colocar no centro da reflexão uma das formas de produção de sentido que comunica um objeto sensorial (perceptivo e

estético) e conceitual (produção simbólica) dessa cultura.

## **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

O processo de investigação foi apoiado nas formulações teóricas já mencionadas, e outras referências sobre as linguagens do cinema e da televisão, e das relações e interações entre os dois sistemas de signos. Nortearam e estão na base conceitual de toda a nossa investigação as formulações teóricas de Iuri Lotman (1996-1969), já mencionadas, e também os conceitos sobre cultura e memória, o processo de modelização para a formação de sistemas e a organização da linguagem do cinema. Interessa-nos, como um dos pólos da discussão, a sua visão de cultura como um movimento gerador de semioses, a convencional/simbólica em que a semântica é estabelecida arbitrariamente, e a semiose icônica, em que o signo significa o objeto por semelhança. Lotman assinala que os dois tipos de semioses possuem as suas próprias regras e convenções criadas pelo seu código de base. A comunicação sempre utilizou desses signos, representados de forma conceitual e analógica. Segundo Lotman, é essa correlação entre as semioses que encontramos nos primórdios da organização da linguagem do cinema, marcada pela materialidade do código de base. O processo fotoquímico permite o registro de uma realidade objetiva e de signos que estão presentes no cotidiano, ao mesmo tempo possibilita a modelização de outros sistemas existentes na cultura, dando origem a uma poética marcada pela síntese e representada pelo plano e pela montagem. Os planos formam um bloco em movimento, como uma frase falada com os seus fonemas variados, com as suas palavras/planos, integrando uma estrutura com função, dinamismo, ritmo e rigor.

De acordo com Lotman, a gramática cinematográfica é icônica/figurativa, resultado de uma câmera que registra e não traz informação estética nenhuma. A abstração na fotografia/imagem cinematográfica só é possível quando essa imagem entra em conflito com a sua essência mais profunda, o registro do objeto, criando assim uma alta tensão artística, o que é possível, por exemplo, no primeiro plano e no uso criativo dos ângulos, da mesma forma que a montagem. A montagem define o sentido do filme e a sua interpretação. O cinema deve ser compreendido como uma linguagem originada no código de base, mas que está inserida em um universo cultural com uma dinâmica muito especial de reprocessamentos de sistemas

semióticos, e a montagem é procedimento indispensável nesse processo. A semiótica trazida pelo cinema é complexa, porque ela incorpora semiotes diversas, recuperando procedimentos internos de cada linguagem, o que o teórico russo considera como “uma arte de caráter sintético e polifônico”(1969:131). Essa dimensão do pensamento de Lotman foi fundamental para a compreensão do nosso objeto. A origem da organização da linguagem cinematográfica prevê a incorporação de expressões criativas que podem eclodir a sua natureza sistêmica e fazer surgir configurações essencialmente artísticas.

As formulações teóricas de Jacques Aumont (2003, 2004) são referências importantes pela orientação metodológica impressa nelas. Ao trazer uma abrangente discussão teórica sobre as relações entre o cinema, a fotografia, a pintura e o teatro no final do século XIX, Aumont (2004) fornece uma metodologia segura no sentido de entender, hoje, o imbricamento das novas linguagens que vêm se desenvolvendo com as novas tecnologias. São reflexões que têm início com algumas indagações sobre as relações de proximidade entre temas e procedimentos em obras de escritores, como Proust, pintores impressionistas e o cinema de Lumière. Foram práticas artísticas e mecânicas que deram origem à formas de representação e estão entre as bases dos profundos avanços da produção de conhecimento e cultura do século vinte. Ao selecionar o cinema como objeto de reflexão sobre o paradigma moderno da cultura do século passado, Aumont aponta para a cultura do audiovisual produzida nesse começo de século vinte e um, sugerindo alguns questionamentos. Não é por acaso que, nas indagações iniciais, ele tenha mencionado o discurso realizado por Jean-Luc Godard por ocasião de uma retrospectiva de filmes de Lumière em 1966, em Paris. Godard é um dos mais instigantes artistas que pensam a cultura do audiovisual contemporânea na relação dialética com o transformismo do suporte material de sua infra-estrutura.

Aumont (2004:34) concebe o cinema como uma imagem originada da máquina inventada por Lumière, a câmera e o projetor, ainda no final do século XIX. Segundo ele, a imagem gerada por essa máquina está dentro de um modelo de cultura, ao lado de uma nova percepção (o nascente olhar do homem moderno), dos projetos estéticos modernos (as pesquisas dos movimentos modernos) e o pensamento científico daquele momento. Não há como negar o paralelo entre as teses e o método de análise de J.Aumont e aqueles de Walter Benjamin (1936)



sobre o papel da reprodução técnica nos processos culturais e artísticos do século vinte. O que nos pareceu uma novidade no plano teórico é a sua ótica de análise da construção da imagem visual definida pelo tempo. Segundo Aumont (2004), o cinema e a fotografia vão possibilitar o registro do ar e da luz, transformando-os em elementos visuais. Ou em suas palavras: “Seria um exagero, é claro, fazer disso um fato só desse século. Pintores tão importantes e tão diferentes quanto Poussin, Velazquez ou Chardin, entre muitos outros, trabalharam para mostrar o tremor da luz nas folhas, ou a atmosfera dos fins de tarde, ou o brilho tranqüilo dos objetos do cotidiano. O que é próprio do século que vai inventar o cinema é o fato de ter sistematizado tais efeitos, e sobretudo de tê-los cultivado por si sós, de ter erigido a luz e o ar em objetos pictóricos”. O olhar construído no século vinte, determinado, sobretudo pelas imagens técnicas (a fotografia e o cinema), é móvel e é capaz de reter indícios e superfícies da matéria visível.

Para J. Aumont (2005: 39), as imagens de Lumière também trouxeram um tipo de enquadramento que é o começo da linguagem do cinema. A câmera de Lumière não tinha o visor, o enquadramento era feito de forma aproximativa de acordo com a habilidade do operador. “O efeito de centralização é conseguido pelo movimento do trem”, e ao contrário da perspectiva renascentista que se obtém a partir do ponto de fuga, no cinema se realiza de forma inversa, fazendo com que o objeto transborde ou invada as bordas, transcendendo o campo de visão. O enquadramento vai criar o campo visual cinematográfico simultâneo ao fora de campo. Assim, temos as duas regras da imagem cinematográfica: aquelas que estabelecem o espaço – o campo visual e aquelas que determinam o tempo – o fora do campo. O enquadramento também vai determinar uma outra singularidade da imagem em movimento: o espaço da câmera que ele denomina de antecampo. O antecampo é “o contato imaginário entre as duas zonas – a do filmado e a do que filma” Esse espaço da câmera (daquele que filma) é móvel e múltiplo, gerando vários pontos de vista em angulações e distâncias também distintas. Para Aumont (2004:40), é o enquadramento cinematográfico que define o vocabulário técnico do cinema: *gros plans*, *plan d'ensemble*: respectivamente dimensões do quadro, primeiro plano, plano de conjunto (N.T.)

Ainda segundo Jacques Aumont o cinema é puro tempo, é imagem em movimento contínuo cujo funcionamento é garantido pelas máquinas – câmera e

aparelho de projeção. Mas há a organização dos planos definida pela montagem, e é nela que o tempo cinematográfico, similar a outros tipos de imagens, se torna sintético e conceitual. O procedimento de organização da síntese temporal gerou os conhecidos modelos de montagem: o modelo de Griffith (continuidade espacial definida pelo *raccord*), da vanguarda soviética (os planos descontínuos e a figura do intervalo) e o conceito de montagem proibida de André Bazin.

Noel Burch (1969) traz uma reflexão acerca das regras de organização da linguagem do cinema, o *raccord* e o fora-de-campo, enfatizando-as do ponto de vista da renovação da linguagem e de reflexão sobre a sua organização. O autor analisa o uso singular do *raccord* pelos cineastas soviéticos para criar a idéia de descontinuidade e chamar a atenção para a “polivalência das mudanças de planos” e a retomada desse procedimento pelos cineastas modernos num outro nível de discussão, criando o recurso metalingüístico do falso *raccord*. A função do *raccord* é orientar o espectador no espaço e reforçar a unidade contínua favorecida pelo movimento; o falso *raccord* traz para o interior do filme o tema da ambigüidade do espaço, expressando uma outra ordem de construção da linguagem, desvinculada de convenções criadas a partir de referências de outras linguagens, sobretudo da ótica da narrativa literária.

Uma outra questão que nos interessa no pensamento de Burch é sobre a unidade dialética entre o som e a imagem. Segundo ele, “essência da dialética entre o som e o cinema” reside na identidade, o som e a imagem compõem o todo de uma imagem que se vê na tela. A natureza dessa relação é discutida na leitura de alguns filmes, nos quais o autor aponta alguns avanços do ponto de vista conceitual. A organização plástica do som deve obedecer aos mesmos padrões de equilíbrio da imagem visual para formar um todo. Vários são os procedimentos citados que ilustram a sua proposta. Um deles é o uso alternado do som direto e o som reconstituído pela mixagem para criar lugares/espacos como uma alternativa que amplia a dimensão do fora-de-campo ou espaço *off*. Segundo Burch (1969:119), esse é um procedimento comum na linguagem televisual e possui efeitos interessantes, quando “a passagem do ambiente acusticamente isolado de um estúdio (...) para o ambiente efervescente das ruas, em uma cena rodada ao vivo, por exemplo, aumenta muito o sentido de ruptura que lhe é inerente, tornando-o

infinitamente mais ‘físico’ do que a simples passagem de um tipo de tomada mais elaborada”. Um outro procedimento são as possibilidades de inter-relacionamento entre os espaços sonoro e o visual, onde o som ocupa o primeiro plano em oposição à imagem visual, muito comum em filmes de Agnès Varda, Orson Welles e Mizoguchi, trazendo resultados estéticos, semânticos e metalingüísticos distintos e considerado um parâmetro importante dentro desta nossa discussão. As inter-relações também se encontram dentro do espaço sonoro formado pela música, ruídos e diálogos, de forma estilizada, formando texturas ou um todo organizado poeticamente que se articula com o espaço visual de formas distintas, do espaço *off* para o campo visual ou se opondo à imagem visual. Esse procedimento, similar à música dodecafônica pela liberdade de estruturação, é considerado por Burch como o mais avançado dentre os procedimentos citados, é onde o som se integra à imagem do filme de forma orgânica.

A formulação teórica de Noel Burch nos interessa pelas articulações conceituais que ele desenvolve entre o som (o espaço sonoro com os diálogos, ruídos, vozes e música) e a imagem visual com as suas especificidades, delineando a evolução das regras de composição do cinema como sistema, uma prática cultural que se movimenta frente a outras, como a música e a TV. Os conceitos teóricos de Burch constituem uma visão bastante singular dentro do corpo que norteia a nossa pesquisa, voltaremos a eles durante o trajeto da análise dos filmes.

A obra clássica de Gilles Deleuze (1990) é uma das referências para esta investigação, embora a complexidade do pensamento do filósofo e a exigüidade do tempo da pesquisa impeçam um mergulho em suas reflexões sobre as grandes mudanças desse sistema, verificadas numa análise minuciosa dos filmes. Nessa obra Deleuze (1990:267/309) desenvolveu uma longa análise sobre o desenvolvimento das relações entre os componentes da imagem - do cinema mudo ao cinema moderno, apontando as imbricações entre as três fases e os avanços de cada momento. Para Deleuze, enquanto no cinema silencioso o olho era requisitado duas vezes para ver as imagens e ler as legendas, no cinema falado é criada uma outra dimensão sensorial, o ato da fala que se vê. A fala e a escuta são componentes da imagem visual, existem como uma representação do conjunto de interações comuns da vida cotidiana. O falar e o ouvir constituem os dois campos: o campo visual e o fora de campo, ambos ligados e dependentes. No cinema falado, o

áudio é formado por vozes, falas e sons diversos e constituem elementos (um novo componente) da imagem visual, cujo papel é fazer ver algo ausente na imagem visual, ampliando o espaço sensorial.

Segundo Deleuze (1990:286), o cinema moderno vai trazer uma outra dimensão da interação som/imagem, “implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical” tanto quanto da voz que adquire certa literalidade, “a voz é som”. Aqui esses signos adquirem autonomia em relação ao visual, transformando o cinema em um signo audiovisual, rompendo com o esquema sensório-motor do cinema convencional. O cinema moderno liberta o visual para ampliar a idéia de espaço – vazio, morto, desconectados, característicos do cinema moderno. “A imagem visual torna-se arqueológica, estratográfica tectônica”, vista e lida, é percebida duas vezes e na segunda vez, com o uso da memória.

As linhas teóricas estão entrelaçadas nesta investigação. Pretendíamos compreender as organizações dos sistemas dos signos, ma também as suas evoluções e interações. Para compreender a televisão como um sistema dotado de peculiaridades impostas pelo *medium* nos apoiamos em algumas teses de Umberto Eco (1987). Segundo ele, para definir a mensagem construída pela TV, temos que levar em conta uma série de implicações: primeiro, abordar a TV como um meio técnico de comunicação que traz diversos textos ou mensagens construídos em condições técnicas também diversas, portanto, é um *medium* diferente do *medium* cinema e do *médium* teatro. Para Umberto Eco (1987:335) a televisão “é um meio técnico de comunicação através do qual se podem veicular ao público diversos gêneros do discurso comunicativo, cada um dos quais corresponde não só às leis técnico-comunicativas do serviço, como também às leis típicas daquele dado discurso: um documentário jornalístico transmitido pela televisão (...) deve antes de tudo, satisfazer certas exigências da comunicação jornalística; e todavia, essas exigências se fundem com outras, que derivam do fenômeno televisivo, como particular modo comunicativo”. Ele conclui que reconhecer as diferentes linguagens, não significa negar a existência de um sistema televisivo. Os suportes materiais vinculados aos formatos veiculados na TV, são de procedência do cinema, do vídeo e computador. As linguagens advêm dessa materialidade, como veremos adiante. Eco acrescenta que “a TV tem possibilidades realizativas autônomas, conexas com a sua natureza técnica específica (e poderíamos indicar a transmissão direta ao vivo

e a transmissão de estúdio)” (1987:337), e o jornalismo é melhor exemplo dessa assertiva.

A história da televisão tem início em 1927, momento em que o invento tecnológico (de transmissão de imagem e som a distância) foi patenteado pela empresa CBS, na Califórnia EUA (Jorge de la Ferla 2003:49). Entre 1930 e 1950 o espaço da semiosfera se amplia com o surgimento dos meios de transmissão (rádio e TV) e a configuração de novas linguagens ao lado da consolidação do cinema falado. É nesse momento que nós inferimos os primeiros sinais de uma nova hierarquia de códigos e procedimentos. M. McLuhan (1999: 319/323) ainda nos anos sessenta, chama a atenção para a existência de complexas formas tradicionais (escrita e a da era não-letrada) dentro dos novos meios, algo que não impede que eles sejam instrumentos de fruição de uma grande massa, letrados e não-letrados. Segundo ele “Teoricamente, não há razão para não utilizar a câmera para fotografar grupos complexos de matérias em configurações datadas, como o faz uma página de jornal”. E acrescenta: “Comparado a outros meios, como a página impressa, o filme tem o poder de armazenar e transmitir uma grande quantidade de informação. Numa só tomada, apresenta uma cena de paisagens com figuras que exigiriam diversas páginas em prosa para ser descritas”. McLuhan (1999: 327) acrescenta que: “A fita gravada e o *videotape* viriam a superar o filme como armazenamento de informação, mas o filme continua a ser uma fonte informacional de primeira grandeza, um rival do livro que tanto fez para alcançar e, mesmo, ultrapassar. Nos dias atuais, o cinema como que ainda está em sua fase manuscrita; sob pressão da TV, logo mais atingirá fase portátil e acessível do livro impresso. Todo mundo poderá ter o seu pequeno projetor...” Incrível como o seu prognóstico corresponde hoje aos novos suportes, difusores como o computador e o DVD. Para Santaella, (2001:28) “Além de crescerem na medida exata em que cada novo veículo ou meio é inventado, as linguagens também crescem através do casamento entre meios”. E acrescenta “Do jornal como a união do telégrafo, fotografia e linguagem escrita, até chegar às redes telemáticas, “o universo midiático nos fornece uma fartura de exemplos de hibridização de meios, códigos e sistemas signícos (...)” (Santaella 2001:28). Os raciocínios de McLuhan e Lucia Santaella nos conduzem para o cerne da discussão desta pesquisa: o cinema contemporâneo tem origem num contexto cultural e de avanços técnicos que possibilitam a incorporação de todas as práticas expressivas já existentes ao processo criativo. A idéia é de filmes realizados como uma escrita de imagens e

áudio, não apenas reprocessando códigos e criando uma linguagem transparente e bem feita, mas estabelecendo associações e criando conceitos que remetam aos sistemas que lhes deram origem e ao presente da comunicação em rede.

As pesquisas e reflexão teórica de Arlindo Machado abriram o caminho para a nossa investigação. São muitos os seus estudos sobre um leque de representações - cinema, pintura, fotografia e a linguagem de vídeo - e nortearam os muitos passos desta pesquisa. As reflexões organizadas no livro *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997:203/219)), situam a prática cultural cinematográfica como um sonho perseguido pelo homem desde os tempos das cavernas, realizado no século vinte, e as possibilidades de reinvenção de diversas linguagens filmicas, com a hibridez de suportes tecnológicos, no século 21. Ao discutir o diálogo entre o cinema e o vídeo e a suposta decadência do cinema, Arlindo machado, entre outras questões, menciona: “Ao que tudo indica, o universo do cinema deverá ficar marcado, durante algum tempo, por uma total heterogeneidade, por uma impureza de materiais e por uma confusão de procedimentos, até que, a partir do destilamento da desordem atual, surja uma nova forma de cinema, no sentido expandido de ‘arte do movimento’. O que vemos agora são as inúmeras faces do cinema, entre elas, aquela que apresenta uma heterogeneidade de procedimentos, prevista por ele. Em *Máquina e imaginário* (2001), entre outras questões, o autor analisa algumas obras realizadas com tecnologia eletrônica, chamando atenção para a singularidade da imagem construída dentro do cinema, vídeo e TV, e os efeitos políticos e estéticos inovadores, algo completamente estranho e revolucionário.

É fato conhecido que os filmes de Jean-Luc Godard trazem índices de um projeto estético experimental que configuram um pensamento sobre o cinema e a relação com a cultura do audiovisual. Algumas pesquisas e análises sobre os seus filmes se encontram nas obras de Arlindo Machado, Philippe Dubois e Jacques Aumont, e são fortes pontos de apoio para a nossa pesquisa. Philippe Dubois analisa a relação entre o vídeo e o cinema e levanta alguns questionamentos sobre que tipo de imagem/corpo está sendo construído com o meio vídeo. Segundo ele, no cinema pensa-se em planos, profundidade de campo, espaço *off*, montagem, o que, diante de mudanças no uso de máquinas de produção simbólica, torna-se urgente inventar uma nova nomenclatura para os signos configurados por aquele

meio. Diante dessa constatação, as obras que oferecem algumas respostas são as de Jean-Luc Godard, analisadas pelo autor na mesma obra.

A coletânea organizada por David Oubina, intitulada *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003), traz quatro registros de conferências realizadas em Buenos Aires sobre *Histoire (s) du cinema*, conjunto de vídeos realizados por Godard durante dez anos (1988/98). A coletânea apresenta as discussões sobre a história do audiovisual representada pelas imagens do cineasta francês, destacando a importância do cinema como linguagem que agregou as grandes experiências estéticas em imagem visual e som.

O trajeto para uma reflexão sobre as relações entre cinema, teatro e TV e o surgimento de uma expressão cinematográfica audiovisual como mediação desses sistemas e linguagens, parece apontado nas formulações teóricas citadas. No decorrer da pesquisa outras referências serão acrescentadas de acordo com as exigências do objeto.

## **METODOLOGIA**

O questionamento dos limites dos sistemas artísticos como a pintura, a escultura, literatura, teatro, etc. é uma das características de práticas de artistas experimentais que vêm da passagem do século dezenove para o século vinte até a contemporaneidade. Há, pelo menos, cem anos, os artistas criam obras/objetos artísticos e conceituais que romperam definitivamente com um código estabelecido a priori, com a idéia de representação e comunicação de uma realidade e, talvez, motivados muito mais pelas condições perceptivas e uma certa compreensão do material físico que têm em mãos, misturam técnicas e processos comunicativos e artísticos, evidenciando nelas o procedimento artístico.

A nossa intenção de investigar a interação dos sistemas na construção das linguagens dos filmes, foi de verificar a evolução desse procedimento estético e conceitual como um dos processos comunicativos que circulam na cultura em rede. Considerámo-lo inerente a uma das faces do cinema e a que melhor representa uma das percepções do homem contemporâneo.

O nosso método de investigação tem início com uma reflexão teórica sobre a

sistematização e evolução da linguagem do cinema, uma prática que sempre envolveu a síntese de outras linguagens. No decorrer da pesquisa teórica verificamos como o movimento do cinema moderno, entre os anos 50/60, trouxe a interação entre as linguagens audiovisuais e o questionamento do sistema cinematográfico. Selecionamos dois autores do cinema moderno, Orson Welles e Jean-Luc-Godard, para verificar no pioneirismo de suas práticas a criação de um pensamento sobre a integração dos processos comunicativos e artísticos dentro do espaço da cultura em rede.

Uma das nossas premissas é a de que a velocidade do desenvolvimento tecnológico a partir da década de 80, acelerou o movimento interativo dos meios e dos sistemas, sobretudo do cinema, dando origem a formatos audiovisuais que os fortalecem do ponto de vista estético e conceitual, enfatizamos alguns que começam a se impor no espaço em rede, neste momento, independente dos meios: são os videogames, os videoclipes, os seriados e programas jornalísticos, os dois últimos produzidos pela TV aberta. A nossa atenção recaiu sobre esses formatos por verificar que eles, junto com os filmes, circulam no mesmo espaço em rede, alguns deles apresentam em suas composições, similaridades com a linguagem do cinema e, parecem assumir, cada vez mais também, funções de significação similares aos filmes, sendo uma delas de colocar o processo criativo como cerne de suas mensagens. Assim, antes de entrar na análise do nosso *corpus*, fizemos um curto percurso investigativo por algumas produções de linguagem que colocam em evidência o envolvimento dos meios e sistemas, e, para verificar que a interação das linguagens parece ser uma necessidade gerada pelo movimento da cultura do audiovisual desse momento histórico, e, as facilidades trazidas pelo desenvolvimento tecnológico podem acentuar o processo.

A singularidade do nosso *corpus* é a interação entre os sistemas de signos teatro e TV, configurada pelo *médium* cinema, e o nosso objetivo é discernir a concepção de linguagem cinematográfica gerada dessa interação. Começamos a nossa análise com o filme *Lavoura arcaica*, um poema audiovisual baseado no romance homônimo de Raduam Nassar. A interação do filme com o romance é evidente no diálogo estabelecido entre as construções do áudio e da imagem envolvendo as práticas da pintura, do teatro e do cinema, o que nos levou a identificar o filme como uma primeira forma do pensamento preconizado. O segundo



filme são *Amores e Separações*, do diretor Domingos de Oliveira. São filmes que trazem evidentes os indícios de uma realidade particular e localizada e da imbricação entre os sistemas de signos, TV e teatro, mas transcende-os do ponto de vista conceitual, também aproximando da literatura e do vídeo conceitual. O terceiro filme é *O homem que copiava* e apresenta uma linguagem construída com referências da TV, história em quadrinhos e animação e uma voz narrativa configurada como fluxo de consciência que é herança da literatura. A particularidade do filme é o rompimento com as regras de construção da narrativa cinematográfica e a criação de um novo conceito de montagem. O quarto filme é *Lisbela e o prisioneiro* e como no filme anterior, eles tratam de um processo comunicativo que coloca em discussão o pensamento acerca de uma experiência de linguagem onde há indícios e formas codificadas que permeiam a cultura industrial contemporânea. Em *Lisbela* há uma articulação programada dos conceitos audiovisuais. O último filme *Veja esta canção*, curiosamente foi o primeiro do *corpus*, produzido dentro da TV em 1994. Nele, não só as articulações entre as linguagens e os meios são claras, mas o resultado é uma composição que revela, na sua estrutura, a diversidade das formas de manipulação de conceitos audiovisuais reconhecidos pela experiência coletiva e cotidiana.

A unidade do *corpus* está no procedimento de criação das linguagens, mas também em seus propósitos comunicativos, algo importante, que torna mais fácil o entendimento da cultura contemporânea industrial e de pensar em projetos que possibilitam a descentralização e democratização das produções de sentido dentro dessa cultura.

## CAPÍTULO I

### A EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM DO CINEMA DENTRO DA CULTURA

O cinema dos primórdios, do final do século XIX a 1916, já sugeria certa proximidade com o universo audiovisual. O seu aparato técnico de criação do movimento, o projetor e o tipo de sensação gerada, assemelhavam-se às máquinas ilusionistas de diversão, ao circo e a outras diversões populares de feiras livres, comuns naquele momento. O acompanhamento musical durante as projeções dos filmes sem som, contribuía para criar um cenário mais realista para aquelas figuras cortadas e enormes que gesticulavam ou falavam em mímica na tela, e também para acentuar o ritmo das imagens em movimento. O cinematógrafo deu movimento a um conjunto de imagens estáticas realizadas pela câmera cinematográfica, que como a fotográfica, traz o registro de cenas do mundo visível, condição técnica que garante a impressão de realidade do cinema ou a sua natureza analógica/icônica. São evidentes os sinais do que viria se tornar essa prática cultural: uma linguagem que aponta para a cultura audiovisual de massa (as referências populares audiovisuais) e a montagem definindo a organização das imagens em movimento.

A cultura é o espaço de movimentação e geração de códigos, ou a semiosfera, que segundo I. Lotman (1996:35-36) tem a base de funcionamento no “conjunto de formações semióticas que precede à linguagem isolada particular e é uma condição da existência dessa última”. Para ele esse conjunto em interação, dotado de um complexo mecanismo de memória (que é inerente a cada subconjunto e ao movimento da semiosfera como um todo) é que permite o funcionamento e o desenvolvimento dos sistemas de signos. Para Lucia Santaella (2001:380), os meios técnicos de comunicação são canais que desenvolvem processos comunicativos, configuram sistemas de signos e diferentes linguagens, a partir das potencialidades e das limitações de cada meio. Os dois pontos de vistas teóricos acerca da relação entre a cultura e as transformações da infra-estrutura que geraram-na, parecem um bom caminho para refletir sobre o surgimento e a evolução da linguagem do cinema. Há um século, o cinema tem sido uma espécie de limiar para a reflexão sobre as transformações estéticas e culturais e as mudanças de paradigmas. Walter Benjamin

(1936) construiu um pensamento sobre as inter-relações das reproduções técnicas e as práticas artísticas, que, dentro de um contexto de mudanças estruturais, geraram uma nova sensibilidade e mentalidade. Esse pensamento tornou-se o ponto inicial para muitas investigações sobre o tema. Nesse primeiro capítulo vamos verificar como, nessa relação dialética dos meios técnicos e tradições culturais, emergiu e desenvolveu o cinema como um sistema de signos.

Em que medida a máquina determina o surgimento de uma linguagem, imprimindo nela as suas marcas e quais as inter-relações culturais? As imagens do cinema são estáticas gravadas de forma contínua e o projetor assegura a ilusão de movimento quando projetadas. Essas imagens em movimento fazem apenas uma cópia de uma paisagem real? Elas produzem uma forma passiva de ver o mundo? Segundo os formalistas russos, o cinema é imagem analógica e cabe aos artistas dominar a máquina para tirar dela as formas artísticas que possam criar efeitos perceptivos novos. A natureza analógica da imagem fotográfica/cinematográfica é compreendida pelo grupo de teóricos, ainda na década de 1920, como algo para ser transcendido pelo procedimento que vai transformar o cinema em expressão artística (François Alberá 1996:21-25). Embora reconheça o enorme peso representado por essa invenção técnica no processo de revolução cultural daquele momento e a linguagem como uma expressão que produz uma reordenação das diferentes modalidades artísticas, configurando-se como um sistema pluricodificado e heterogêneo, os formalistas consideram a natureza de analogia do real visível do cinema contraditório com o princípio de deformação da arte para causar o estranhamento, conceito proposto por eles. O método dos formalistas prevê o estudo das linguagens do ponto de vista de suas estruturas (considerando os princípios de composição de cada linguagem) e estas devem ser consideradas a partir do material específico e das condições técnicas que o regem. Assim, o artista do cinema se apresenta com um duplo papel: revolucionar o processo de produção de linguagem que é próprio do meio (o papel da câmera e da montagem) e criar imagens que possam transcender os habituais efeitos perceptivos, criando o estranhamento. Esse projeto conceitual encontra ressonância nas experiências artísticas das vanguardas soviéticas, entre ela os cineastas Eisenstein e Dziga Vertov.

Seguindo o mesmo raciocínio, Lotman (1969) também considera a natureza de imagem analógica como algo que dificulta a compreensão do cinema como

expressão artística e conceitual. Segundo ele, “no menores fueron los problemas para transformar esa autenticidad del cine em um hecho estético. Por muy extraño que parezca, la fidelidad fotográfica del cine no facilitó, sino hizo más difícil el nacimiento del cine como arte” (1969:20). O confronto entre as teorias se faz necessário para entender as condições expressivas de organização do sistema cinematográfico e como ele vai se desenvolver numa relação dialética entre o desenvolvimento dessas máquinas e o movimento da semiosfera.

Para Lucia Santaella (2001:232) a imagem fotográfica/cinematográfica é imagem indexial porque apresenta uma conexão dinâmica com o objeto/realidade visível. Essa conexão dinâmica ou registro físico determina as formas de organização, o que se conclui que o sistema cinematográfico é definido não por um pensamento pré-determinado, mas pelas próprias condições materiais que o geram. Segundo Arlindo Machado (apud Santaella 2001: 240), a fotografia apresenta alguns elementos convencionais fornecidos pelas condições de registro da máquina, pela materialidade do filme, lente, pelo processo de emulsão que interpreta o corpo refletido na luz etc. O raciocínio do autor é concluído nas palavras de Santaella “A fotografia só existe, quando há uma intenção explícita de alguém que domina o *know-how* e quando um aparato técnico imenso está disponível (câmera, lente, luz, banhos químicos, etc). O traço registrado pela câmera fotográfica depende de um número extraordinariamente vasto de mediações”.

Raciocínio similar é apresentado por Jacques Aumont (2004:27-45) quando define o tipo de imagem criada pelas máquinas da fotografia e do cinema. Segundo ele, as máquinas do cinema – o invento de Lumière - trouxeram alguns princípios de produção de imagem e organização de um sistema. A imagem criada por essas máquinas, é muito mais do que um registro, mas uma manifestação de uma condição estética nova. Num primeiro momento ele menciona o registro de elementos como o ar, a luz e o movimento das imagens como uma visualidade nova trazida pelo cinema. É uma imagem produzida por um super olho que vê o mundo na sua materialidade. O mundo registrado pela câmera vê detalhes que o olho humano não vê, mas qual o sentido/informação desses detalhes? São aqueles detalhes que o fotógrafo Thomas, do filme *Blow up* (1966), de Antonioni, não viu e que a máquina registrou. Mas o que a máquina registrou? A máquina de Thomas registrou indícios: manchas e sombras, exatamente uma imagem abstrata, como o próprio personagem menciona à amiga, ao mostrar a foto deixada pelos ladrões/donos da imagem. Ao fazer uma analogia com o olhar do homem da caverna, Aumont conclui que o homem do cinema é um vidente que olha o mundo

preso a uma cadeira, como um passageiro de um trem, dirigido por uma máquina que percorre espaços impregnados de tempo. Esse olhar/câmera opera sob os efeitos da luz e esta determina a natureza da imagem. A informação produzida pela câmera/projetor é essencialmente estética, ou é uma informação que traz uma concepção estética moderna. Por isso a relação com o romance de Proust que fala de sensações, memória, detalhes. Outra relação de proximidade do cinema é com os pintores impressionistas que também representam com as suas tintas e pinceis, as sensações produzidas pelo olhar dentro da paisagem urbana dos parques e das praças, por exemplo. Aumont considera - os impalpável (a luz), irrepresentável e fugidivo (o tempo/instante), no entanto, são matérias visuais construídas pelo cinema. Segundo ele “o primeiríssimo plano traz uma paisagem formada por rugas, lágrimas etc. É o detalhe na natureza e no corpo que o cinema representa com lirismo e poeticidade.” .

E J. Aumont continua analisando as imagens de Lumière. O olhar cinematográfico tem origem pela ação de uma câmera móvel que explora o espaço “no e com o tempo” e o local onde a câmera se posiciona é parte do processo de organização. Ela demarca as posições, faz ver os ângulos e as distâncias determinadas para o registro do objeto. A noção de enquadramento que está na fotografia e no cinema, embora nos lembre que há uma história de organização do espaço realizada pela pintura, é definido pelo tempo. Aqui novamente lembramos do filme de Antonioni. As imagens fotográficas de Thomas, além das manchas e sombras, trazem os olhares da personagem para fora do quadro. Compreendemos, portanto, com Jacques Aumont, que ao reconfigurar tradições culturais visuais por meio da câmera, o cinema além de demarcar as posições dessa câmera, dá origem a dois recursos expressivos: o campo visual representado pelos planos e o fora do campo representado pelo espaço *off*, ou o espaço e o tempo cinematográficos.

As convenções acima se apresentam como um embrião da narrativa cinematográfica representada pelo movimento com os planos e entre os planos. É consensual a concepção de narrativa como uma arte de organização temporal. Segundo Roland Barthes (2004:26-28), a narração não é uma regra da narrativa, no caso do romance. “Toda uma época pôde conceber romances por cartas, por exemplo;” e acrescenta que “a pedra angular da Narrativa” é o *passé simple* como um “ tempo fictício das cosmogonias, dos mitos, das Histórias e dos romances. Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo atirado, exposto, oferecido”. Essa é uma noção básica de narrativa:

uma ação que aconteceu no passado. Ou segundo J. Aumont (2004:167), a narrativa “é o emprego das duas noções de *acontecimento* e de *causalidade*”. De acordo com Lotman (2000:13), “todas las especies de arte pueden generar formas narrativas”. E acrescenta “la narración se construye como una combinación de un estado estable inicial y um movimiento posterior. Por su tendencia básica (más, por la estructura del material) la pintura propende a ser, para el texto icónico, la encarnación ideal del ‘estado inicial’, com su prioridad del aspecto semântico, mientras que la musica es el modelo igualmente ideal del desarrollo, del movimiento em forma pura. En este último caso el aspecto semântico se reduce em el grado maximo, cediendo el sitio al sintagmático”. Lotman conclui que o cinema mudo é a forma que melhor ilustra o conceito acima de narrativa icônica, uma modelização da pintura e da música. Para Aumont (2004:167), a relação entre o cinema e a pintura é de “parentesco” e é muito mais profunda, ressaltando que essa última, ao organizar o olhar, centralizando-o ou deslocando-o para as bordas, sugere o movimento, imita o correr do tempo ou a causalidade. A causalidade de um acontecimento na pintura, é provocada na memória do espectador, apontando a ponte com o signo verbal, enquanto no cinema ela é construída na seqüencialidade, e, é nessa particularidade que o cinema se diferencia da pintura. Diante das idéias expostas, podemos afirmar que o embrião da narrativa cinematográfica se encontra na fusão de duas sistematizações: da música como uma linguagem que é organizada no tempo e da pintura que é a forma de sistematização do espaço. Assim, o movimento das imagens, caráter primeiro da linguagem do cinema vem das duas formas artísticas e que modelizadas pela máquina gera também o seu caráter indicial. Segundo Santaella (2001, p.206), o cinema é uma linguagem híbrida, é combinação das três matrizes: a sonora, a visual e a lógica do código verbal, que são as regras de organização de qualquer linguagem.

A lógica da linguagem do cinema é consolidada pela montagem, processo denominado por Aumont (2003:28) como síntese temporal, uma temporalidade abstrata que podemos fazer analogia com outras imagens. É na montagem que as imagens construídas pela máquina do cinema vão adquirir uma fundamentação ou a lógica do signo, imprimindo na seqüência e conjunto delas, as transformações e outros princípios de organização que definem alguns modelos e experiências cinematográficos: do cinema clássico de Holywood,

das produções de vanguarda do cinema soviético e do cinema expressionista alemão, entre outros.

Segundo Aumont (2003:28) há “uma lógica da imagem em movimento como análoga da percepção consciente”. É essa lógica que define as propostas de montagem de Griffith “ que inventa a costura de quadros sucessivos; da vanguarda russa “que descobre a força da metáfora e das linhas de intersecção vivas” e aquela conceituada por André Bazin de montagem proibida que promove o realismo moderno redefinindo outra vez o contínuo do *raccord*”. É essa lógica também que se encontrava no cinema dos primórdios, que falamos no começo deste capítulo, muito mais próxima dos espetáculos de lanterna mágica, do circo e do teatro popular. Dentro desse raciocínio ganha um enorme sentido o título do livro de Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, sobre alguns filmes produzidos no Brasil entre os anos de 1960 e 1970 e ganham um sentido maior ainda alguns filmes produzidos no Brasil hoje, com a interação de técnicas e formas expressivas.

A montagem criada por Griffith, a partir de 1915, vai determinar todo um modelo estético caracterizado como clássico, cuja lógica foi inspirada na narrativa do romance do século XIX. As relações entre as imagens na montagem clássica obedecem às regras de continuidade (*raccord*), apagando as marcas de descontinuidade e os cortes bruscos que são inerentes à prática do cinema soviético. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994:25) o cinema clássico é uma construção que nasceu dentro de um sistema industrial e se desenvolveu submetido a regras de uma produção racionalizada em grandes estúdios. “A divisão do trabalho, a distribuição das tarefas confiadas a departamentos especializados (pesquisa de idéias, escrita de roteiros e adaptações, elaboração de decupagens, filmagem, etc), tudo isso exige a existência de regras ou pelo menos de princípios que estruturem a elaboração do produto filme, e isso tanto mais quanto o orçamento investido na produção era importante”. Ao privilegiar a comunicação com o grande público, o cinema clássico de Hollywood organizou uma mensagem submetida às convenções que permitam que a compreensão por uma grande massa, se não mundial, pelo menos ocidental, garantida pelo sistema de distribuição. Elas serão apontadas nessa investigação de forma bastante sucinta, apenas dentro de uma reflexão que nos ajuda a construir um modelo geral do sistema cinematográfico.

As convenções do cinema clássico foram organizadas dentro de uma lógica de transparência, linearidade e clareza, revelando os liames do cinema com uma concepção literária. Ao mesmo tempo, ainda nessa mesma linha conceitual, para Jacques Aumont

(2004:126), há também uma herança do sistema pictórico. Segundo ele, as simetrias plásticas e, principalmente, a centralização, são elementos comuns no modelo clássico que produziu uma esmagadora maioria de planos centralizados. Ainda no cinema silencioso, Griffith colocava os personagens principais na frente e os secundários no fundo. A idéia de continuidade cinematográfica é estabelecida pelo *raccord* (Noel Burch 1969:30) ou *continuum espacial* (Aumont 2004:39) que garante a coerência do olhar cinematográfico: a manutenção da lateralidade esquerdo-direita, direção de gestos (dos olhares, gritos e sussurros) entre os personagens e na ação com as coisas/objetos, dos figurinos, da iluminação e dos ambientes que vão formar o espaço cinematográfico do cinema clássico.

O cinema clássico criou os gêneros e eles vão trazer alguns desses princípios, mas é de um outro ponto de vista que eles nos interessam neste momento. Eles fazem parte de uma organização de linguagem que prima pela transparência e que o público também a reconheça nos filmes. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994:27), “a instauração ao mesmo tempo rápida e progressiva dos grandes gêneros contribuiu para a homogeneização das narrativas cinematográficas”, e embora eles tivessem adquirido as suas próprias características como mensagens estabelecidas do ponto de vista narrativo (os tipos de personagens, enredos e cenários/locações) e visual (iluminação, planos privilegiados, cores), são definidos também pela transparência de linguagem estabelecida do modelo.

Segundo Noel Burch, “o *raccord* refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos” (1969:30) e não implica na idéia de linearidade narrativa, mas de coerência espacial que orienta o espectador, daí não ser uma regra que caracteriza o cinema clássico, mas do sistema cinematográfico. A natureza de convenção faz com que ele seja utilizado, em alguns momentos da história do cinema, com funções estética e metalingüística. Um desses momentos, é o de atuação da vanguarda do cinema soviético e que ajuda a definir o conceito de montagem trazido por ela. Se a montagem, no modelo clássico, se caracteriza pelo uso das regras de organização que privilegiam o enredo de uma forma clara e uma lógica narrativa herdada da tradição literária<sup>1</sup>, o *raccord* é fundamental. A montagem soviética vai se caracterizar por uma outra lógica, provocando as convenções da percepção e tornando evidente o processo de construção da linguagem. Segundo Burch (1969:p.58) nas

---

<sup>1</sup> Conceito de narrativa construído por Roland Barthes.



experiências de Eisenstein, usam-se os *raccords* “estáticos”, porque eles não sugerem apenas a mobilidade dos elementos para movimentar a história, mas são recursos que buscam novos efeitos estéticos e perceptivos. O *raccord* é substituído pelo uso de vários planos sucessivos com tomadas em diferentes ângulos sobre o mesmo objeto/tema, realçando o movimento e, do ponto de vista perceptivo, provocando uma sensação de deslocamento, fenômeno plástico comum no cubismo sintético de Braque. Os efeitos estético/perceptivo de deslocamento e tensões são provocados por uma construção visual marcada pelos contrastes e combinações das linhas, volumes dentro e entre os planos. O exemplo citado por Burch (1969:60) da cena do filme *Ivan, O terrível*, em que os padres rezam numa capela, vale a pena transcrever: “Nessa seqüência, toda a imagem é muito escura, à exceção de um ícone brilhantemente iluminado, que reaparece em cada novo quadro, a cada vez num local diferente na tela, e também com uma distância focal diferente. São os arabescos traçados pela mudança de posição do ícone na tela que constituem a trama da seqüência, trama esta sobre a qual a massa sombria dos padres tece uma espécie de equilíbrio, em contraponto com o jogo das distâncias focais *versus* mudanças de ângulo e dos falsos *raccords* de posição. Aqui, abordamos uma contradição extremamente importante, uma contradição que, na verdade, é apenas um novo tipo de dialética, inerente a este conceito de montagem”. As mudanças sutis dos ângulos e o movimento dos planos sucessivos dão impressão de que os padres se movimentam quando na verdade estão parados. O ritmo criado pelas massas no movimento daqueles planos cria uma idéia de espaço móvel, completamente novo, estético e conceitual, embora a função narrativa esteja também presente.

O intervalo é outra regra, resultado da montagem como condensação do tempo e deslocamento do espaço, proposta pelos soviéticos. Criado por Dziga Vertov e ilustrado no seu filme mais conhecido, *O Homem com a câmera*, o intervalo às vezes pode ser considerado como um falso *raccord*, em função dos similares efeitos perceptivos de deslocamento. O intervalo é a distancia visual entre dois planos representando o mesmo objeto. Os planos, semanticamente construídos são diferentes na forma/estética e estão distantes, há um espaço preenchido por outras imagens. Segundo J.Aumont (2004:107), “Poderíamos ir mais longe, procurar outros casos, outras figuras do intervalo: todos aqueles em que o filme consegue

suspender, perturbar o olhar, fazendo do tempo um material plástico”. Diferente dos *raccords* estáticos de Eisenstein onde há um unidade semântica na continuidade, o intervalo estabelece literalmente a distância que é preenchida por outras imagens, não é uma lacuna e nem uma elipse, mas uma construção mental. Para Aumont, o *raccord* dá idéia de continuidade e o intervalo traz a idéia de colagem, de construção que prevê uma participação virtual do espectador como criador de sentidos. São as regras perceptivas que instituem uma continuidade espacial que não existe de fato. Continuidade e descontinuidade são configuradas pela montagem como procedimento que define as leis específicas do cinema, é o princípio para construir a ação, a associação de idéias, a seqüência de conflitos – todas segmentadas em vários planos (panorâmicas, planos de conjunto e o *close-up* com a função especial) e pontos de vistas, sem ferir a aparência de realidade cinematograficamente construída. É a montagem que faz com que o espaço fílmico seja construído de forma artificial e nada naturalista, procedimento aclamado pelos formalistas russos.

A montagem é um recurso de construção da linguagem do cinema que o define do ponto de vista narrativo, estético e conceitual. Do ponto de vista narrativo/comunicativo vimos a convenção do *raccord* para a organização do enredo/mensagem. Do ponto de vista estético e conceitual, a montagem possibilitou o surgimento de deslocamentos espaciais, procedimento que parece uma simples oposição da convenção do *raccord*. Os *raccords* criados pela montagem proposta por Eisenstein, de fato o são, embora os efeitos perceptivos previstos pela criação estética não o sejam. O resultado é plástico e metalingüístico, como processos que vão além da construção da mensagem ou conteúdo narrativo. No cinema moderno os falsos *raccords* assumem uma função essencialmente conceitual e metalingüística, ao chamar a atenção do receptor para a sistematização do cinema como arte narrativa.

A singularidade do sistema cinematográfico é a configuração da imagem em movimento, mesmo se adequando à evolução das condições materiais e dinâmica dos sistemas de signos e outras expressões que estão dentro da cultura desse século. Segundo Eric Rohmer “historicamente, pero también logicamente, si se puede decir así, por la lógica de un arte que, siendo el arte del movimiento por excelência, há de organizar su código de significación de acuerdo con una

concepción general tanto del tiempo como del espacio, sin que haya de antemano ninguna razón para que el tiempo desempeñe aquí un papel privilegiado. El espacio, por el contrario, parece ser la forma general de sensibilidad que le es más esencial, en la medida en que el cine es un arte de la mirada”. (2000:38). Ora, se o cinema é um sistema visual que representa o olhar em movimento, muitas das convenções foram criadas no sentido de melhor organização dessa imagem espacial constituída de pedaços organizados nem sempre na seqüencialidade. Essa particularidade do cinema faz com que ele se torne o mais competente meio de construção de espaços imaginários – surrealista, onírico, lúdico, desconhecido e fantástico. Ou de reunir de forma contínua e reiterar de forma descontínua, os detalhes de corpos em movimento, para comunicar, cinematograficamente, estados de alma e necessidades existenciais. Talvez, se as condições técnicas cinematográficas não fossem tão dispendiosas, a poética surrealista tivesse se fortalecido muito mais dentro da samiosfera, o que não impede que ela se espalhe muito melhor hoje com as tecnologias eletrônicas, mas aí, como diz o Caetano Veloso, “é uma outra onda”. No filme *O segredo de Brokeback Mountain* (2005), dirigido por Ang Lee, há um contraste interessante entre o espaço representando a natureza e o espaço do cotidiano conservador das cidades pequenas. O *raccord* dos olhares dos personagens parece representar uma busca de cumplicidade e a necessidade de compartilhar os segredos com a natureza. A montagem cinematográfica conduz o olhar do receptor para espaços infinitamente diversos construídos pela câmera, ao mesmo tempo que permite as simetrias, reiterações e a associação entre eles, criando conceitos e discussões marcados pela complexidade.

O melhor do cinema vem utilizando essa singularidade para criar representações numa dimensão completamente fora de um olhar verossímil, com as ferramentas menos ou mais avançadas, não reduzindo a importância do cinema como expressão do olhar. O contrário também acontece. O filme *King Kong* (2005) é um *remake* dos filmes realizados em 1933 e 1976. O *King Kong* de 1933 provocou a paixão dos surrealistas justamente pelo tratamento que fugia das regras perceptivas já questionadas por eles e que, viram nos erros de proporção e de perspectiva a forma do cinema chamar a atenção, como na pintura, para a percepção visual como olhar codificado. O último filme *King Kong* (2005) vem provar que o cinema continua

sendo a expressão do olhar verossímil. Tudo é possível com as últimas invenções no computador para mimetizar um espaço e ações realistas: o macaco foi todo feito no computador a partir da gestualidade do ator Andy Serkis, e as concepções realistas das ações e dos cenários foram muito no sentido de corresponder aos repertórios formados nos tempos da internet.

É o cinema - do cinema silencioso ao moderno - que representa/documenta a dinâmica do espaço urbano, com os seus ícones e índices em primeiros planos e em movimento contínuo e descontínuo, construindo uma poética visual da vida cotidiana que redimensiona o detalhe, o silêncio e o diálogo dos olhares e gestos em movimento, e soa mais forte do que o som.

No seu processo geral de estruturação, o cinema reconfigurou uma série de gêneros existentes na cultura, mas, nos interessa, sobretudo, como essa singularidade sistêmica – o cinema como arte do espaço - os define como textos cinematográficos. O *western* é um gênero essencialmente cinematográfico, que dá início ao cinema de Hollywood em 1903, apoiado em lendas e folclores do oeste e novelas populares, e também no mito da fundação de uma nação/espaço conquistado por heróis míticos, ficando claro, a sua filiação épica. Esse gênero criou uma iconografia muito particular – os figurinos do *cowboy*, do típico jogador e da garçonete, a arquitetura do *saloon* e as panorâmicas que trazem as pradarias do oeste. O espaço fílmico é construído para a atuação do *cowboy* e é formado pelas panorâmicas que revelam o lugar, o plano americano para representar o *cow-boy* e o seu revólver e, sobretudo, o movimento dos planos que configuram o espaço da ação típica do *western*. O *road movie* é um outro gênero cujo espaço é a estrada como metáfora de uma busca (interior, filosófica, social, de identidade, entre outras). O diretor italiano, Dino Risi, traz em *Il Sorpasso* (1962), dois homens que fazem uma viagem regada a bebidas e mulheres, dando origem a uma grande amizade e uma crítica amarga à retomada do desenvolvimento capitalista na Itália pós-guerra, isso tudo na estrada. Um dos filmes que popularizou o gênero foi *Easy Rider* (1969) dirigido por Dennis Hopper. Em ambos a estrada é espaço cinematográfico que traz a idéia de margem ou daqueles que estão à margem dela. Um gênero pouco comum é o *huis clos*, mas que ilustra a singularidade do espaço cinematográfico. É experiência marcada pela exigüidade de espaço construído para representar as

ações dramáticas, embora tenha surgido no teatro, o cinema como arte do espaço, o recodificou talvez com mais competência, com a particularidade de remeter o espectador ao espaço do teatro. Filmes contemporâneos brasileiros que o ilustram são *Um céu de estrelas* (1996) e *Através da Janela* (2003), ambos dirigidos por Tata Amaral. O confronto entre os espaços fechado e aberto no último filme revela o aprofundamento da experiência anterior, e em ambos trazem claramente experimentações em torno desse conceito cinematográfico.

### **I.1 - O som e a ampliação do olhar cinematográfico.**

O uso do som/música junto à imagem visual no cinema, é algo requisitado pelos inventores, entre eles Thomas Edson, desde o final do século XIX (Arlindo Machado 1997:153). As experiências nesse sentido foram inúmeras, embora ignoradas pelos historiadores do cinema e apesar da resistência por parte de alguns artistas do cinema (entre eles, Chaplin e Renè Clair). Uma das razões é por considerar o cinema uma arte do olhar e, a trilha sonora somente uma “coadjuvante” da linguagem. É fato que, os cineastas citados temiam, na utilização dessas técnicas, a configuração de sons e diálogos desnecessários a uma poética visual tão exclusiva, tornando-a próxima do teatro ou de cenas teatralizadas, eliminando a arte da mímica e o *close-up*, as máscaras e outros elementos que foram constituídos como signos/mediações da oralidade e narratividade pelo cinema. O uso indiscriminado desses recursos produziria uma estética naturalista, empobrecendo uma linguagem marcada pela estilização e artifícios, procedimentos que, segundo os formalistas russos como já mencionamos, colocavam-na num patamar conceitual próximo dos grandes sistemas, sobretudo o sistema verbal.

Embora temessem o empobrecimento formal do cinema, René Clair e os cineastas soviéticos – Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov – foram os artistas do cinema silencioso que mais contribuíram na discussão sobre o aprimoramento da linguagem do cinema falado. Os filmes de René Clair, *Sob os tetos de Paris* (1930) e *A nós a liberdade* (1931), são experiências com o áudio cuja criatividade ilustra a preocupação do cineasta. Na organização da linguagem do filme *Sob os tetos de Paris*, observamos que o uso criativo do áudio composto de sons, canções, vozes e silêncios, tem fins narrativos, mas também os plásticos/conceituais com a exploração da altura do som e, mesmo, a ausência proposital do áudio, como nos

filmes silenciosos. Nas primeiras imagens (dos telhados de Paris) comendo um cenário visto do alto, o movimento é conduzido pela altura ascendente dos sons da canção em *off*, até chegar na cena da rua onde o cantor distribui o texto escrito da canção (a canção/título do filme) para a pequena multidão que o acompanha no canto. Esse uso criativo não se reduz às primeiras imagens, mas em todo o filme, o som e o silêncio pontuam as cenas dentro e fora dos quadros. Da mesma forma, a performance (Paul Zunthor 1977), poética da oralidade marcada pela escuta, faz parte da composição do filme, de forma conceitual. Por exemplo, enquanto o personagem/cantor e parte da multidão cantam a canção em *off*, a câmera subjetiva do cantor acompanha os pequenos roubos do ladrão, antagonista na narrativa, sem poder fazer nada.

Os cineastas soviéticos viram o cinema como a arte da montagem e na fala gravada novas possibilidades de ampliação dessa poética. A proposta deles era usar o áudio como contraponto, chamando a atenção para a sofisticação da montagem como procedimento efetivo do cinema. Reconhecendo as limitações técnicas do cinema silencioso, eles consideraram também o áudio como componente da organização plástica do espaço cinematográfico, e, o vê, nesse momento, como possibilidade de ampliação do contraste/conflito e de enriquecimento do conceito de montagem já estabelecido.

Se os artistas do cinema vêem o uso dessas técnicas dentro de um processo irreversível de organização do sistema de significação, os teóricos discutem como prática semiótica inserida em relações culturais e do ponto de vista de ampliação da percepção dentro do espaço da semiosfera.

A idéia de espaço *off* e extra-campo, desenquadramento e descentralização como formas de organização espaço/temporal são indiciadas na pintura, mas é no cinema (ainda nas imagens de Lumière) que elas se configuram, independente da incorporação do áudio. Santaella (2001:185) traz uma definição de campo visual a partir da formulação de J.J.Gibson em *A percepção visual* (1950:26-29), “o campo visual tem bordas enquanto o mundo visual não as tem. Se você mantiver seus olhos fixos, prestando atenção na periferia do campo visual, você notará que as coisas são visíveis até um ângulo limitado para a direita e para a esquerda e ainda mais limitado para cima e para baixo. Esse campo é mais ou menos oval”.

Certamente, quando pensamos em pintura, desenho, fotografia, cinema e vídeo, percebemos que a definição de campo visual se encontra em todas elas, imagens figurativas. Aumont (2004:142) traz o conceito de espaço como um conjunto de informações visuais como linhas, formas, gestos e texturas. Esse conjunto é construído a partir de percepções visuais, cinésicas e táteis. Interpretamos o espaço visual tendo como referência o corpo, assim na primeira dimensão temos a altura, na segunda a largura e na terceira a profundidade. Essas duas noções de campo e espaço visuais são suficientes para compreendermos os conceitos de espaço tratados pelo cinema, teatro e TV. No teatro convencional temos o espaço cênico que é formado em três dimensões: altura, largura e profundidade. No cinema temos a ilusão da tridimensionalidade. É o espaço construído por uma câmera que seleciona a partir de uma determinada distância e ângulo o que será olhado. Diferente do teatro que o ponto de vista é único, no cinema o olho é móvel, e vai criar um conceito de espaço fílmico formado por campo visual e fora-de-campo, por analogia aos conceitos de Gibson, podemos chamá-lo de campo visual e mundo visual virtual. Para Aumont (2004:40) “o quadro (do cinema) é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual e do passado, bem antes de ser presente”. O cinema é organização espaço-temporal e o campo visual é constituído por planos que são recortes de algo que fica fora do espaço. Como vimos nas experiências de René Clair, ao incorporar o som (das vozes e falas, ruídos, canções e música etc) este foi inserido no fora-de-campo, ampliando as regras do sistema.

Para Deleuze, o falado e o sonoro são elementos (um novo componente) da imagem visual. O papel desses elementos é fazer ver na imagem visual algo que não aparece no cinema silencioso. O ato sonoro da fala, fora do campo visual, reúne personagens esparsos, dá unidade, ampliando o espaço do olhar em movimento. Ele cita o filme *O Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang, como exemplo em que um conjunto (sons, falas e vozes) é situado em um fora-de-campo, justaposto a um campo visual fazendo interagir personagens e situações, criando um espaço

artificial ou conceitual. Outro exemplo que ilustra a ampliação da imagem visual pelo som situado no fora-de-campo, são as últimas cenas de *O Anjo azul*. O cocoricó do personagem no cabaré, antecipa a sua decadência e, interagindo com o silêncio, dirige o receptor para as cenas finais da sua morte em outro lugar, na escola.

A linguagem do cinema se amplia com a sincronização do áudio na imagem visual, ampliando o potencial criativo do cinema, simultâneo a uma maior diferenciação, obviamente, de outras expressões artísticas. Seguindo essa discussão teórica, compreendemos que nesse momento o cinema adquire um alto nível formal como sistema de signos. As grandes transformações virão com o cinema moderno, para aproximá-lo dos outros sistemas culturais e para colocá-lo dentro de uma estrutura de filmes contemporâneos que é o centro da nossa investigação.

## **I.2 - As experiências do cinema moderno.**

O cinema moderno, nos anos de 1950/60, traz a discussão das regras de organização do espaço e do tempo cinematográficos, dentro da linguagem dos filmes mediante os recursos plásticos e metalingüísticos criados, fazendo ver na imagem um novo pensamento sobre a organização dessa linguagem.

Segundo Deleuze, nós vamos encontrar no cinema moderno uma outra dimensão da interação som/imagem formando o signo audiovisual. Essa nova interação implica “um novo uso do falado, do sonoro e do musical” tanto quanto da voz que adquire certa literalidade (a voz é som, vozes em confronto). Aqui esses signos adquirem autonomia em relação ao visual, rompendo com o esquema sensorio-motor e libertando o visual para ampliar a idéia de espaço – vazio, morto, desconectados, característicos do cinema moderno. “A imagem visual torna-se arqueológica, estratográfica tectônica”, vista e lida, é percebida duas vezes e na segunda vez, com o uso da memória, e, além de perder a supremacia do conjunto visual, a autonomia do áudio a converte em imagem propriamente dita, ou imagem integral.

Compreendemos a dimensão audiovisual do cinema como o resultado de um momento especial do envolvimento entre as dinâmicas da materialidade da cultura do audiovisual e dos sistemas que compõem essa cultura. Pierre Schaeffer



(1993) analisa o processo de criação da linguagem sonora, enfatizando como a aparelhagem de captação de som, ao lado das técnicas de radiodifusão, deram origem a uma poeticidade e uma nova sensibilidade musical. Uma outra dimensão sensorial é criada por uma composição que funde a palavra sonora, a fala e voz, da mesma forma aos ruídos e sons que estão no ambiente, composição essa que não se confunde com outras formas de representação do áudio já existentes. As técnicas de gravação do áudio, segundo Schaeffer, trazem ao ouvido humano uma dimensão sonora do cotidiano que, possivelmente, fora explorada pelo teatro e agora, mediada pela máquina, adquire uma diferente poeticidade.

O cinema moderno, ao fazer uso da poeticidade do áudio da qual fala Schaeffer, a integra organicamente numa estrutura visual, evidenciando, esteticamente e do ponto de vista da percepção, os dois momentos: o da escuta no tempo e do ver no espaço. Para Gilles Deleuze, a autonomia das duas imagens – visual e sonora - é marcada por uma falha – uma lacuna, um corte irracional entre ambas. Agora não só a imagem visual tem enquadramento, a imagem sonora também a adquiriu. O enquadramento visual é definido pelo ponto de vista e o enquadramento sonoro pela invenção de um espaço perceptivo, o da escuta agora independente do visual. Ambas estão ligadas e separadas simultaneamente. O áudio no tempo e o visual no espaço. Deleuze aponta, num parênteses, a televisão como a motivadora de mudanças culturais e afirma que o cinema moderno não poderia ter nascido sem a TV, e conclui que “(...) se é verdade que a televisão mata o cinema, o cinema está sempre, em compensação, ressuscitando a televisão, não apenas porque a nutre com os seus filmes, mas porque os grandes autores de cinema inventam a imagem audiovisual, que estão dispostos a ‘dar’ à televisão, se esta lhes oferecer a ocasião, como podemos ver na obra de Rossellini, nas intervenções de Godard, nas intenções constantes dos Straub, ou em Renoir”(1990:298).

## CAPÍTULO II

### O SIGNO AUDIOVISUAL NO CINEMA

Ao fazer as articulações entre linguagem, pensamento e percepção, Santaella (2001:76-77) enfatiza a natureza estreita da classificação dos cinco sentidos. Para ela o corpo e os órgãos sensoriais acumulam funções múltiplas e agem de forma integrada e articulada com o cérebro. As ações dos sentidos não são atomizadas, da mesma forma que o pensamento não é produzido desvinculado de algo exterior. Perceber, pensar e produzir linguagem são ações simultâneas. Partindo desta formulação teórica, consideramos que as três matrizes – sonora, visual e verbal - sempre estiveram presentes no processo de construção da linguagem do cinema, não obstante as carências técnicas que impediram a materialidade da matriz sonora. Certa expressão sonora podia ser encontrada na plasticidade dos primeiríssimos planos dos objetos, do movimento e da mímica/gesto facial dos atores, das ações dramáticas e cômicas etc. Muitos *close-ups* em alguns filmes foram usados como exigências da narrativa para sugerir o áudio que se encontrava na cena e o movimento variável desses corpos trazia a sensação de som/música. Por outro lado, as experiências de som junto à imagem em movimento foram inúmeras, concomitante ao percurso de sistematização da linguagem, como menciona Arlindo Machado (1997:153/170). Os espetáculos audiovisuais dentro das salas de cinema, eram realizados graças às presenças de orquestras ou mesmo músicos que acompanhavam as imagens na tela, acentuando as sensações e o ritmo. Da mesma forma, experiências técnicas com o som foram realizadas desde os primórdios do cinema, no intuito de realizar espetáculos audiovisuais.

A materialidade do áudio começa a fazer parte da sistematização da linguagem a partir de 1926. O som sincronizado à imagem com a técnica da trilha sonora ótica, traz novas possibilidades de hibridização, possibilitando que a voz, a música e os ruídos sejam incorporados à imagem em movimento, tornando-a uma realidade audiovisual física. Mas essa materialidade do áudio ainda é submetida à organização das imagens visuais. É do ponto de vista narrativo que o sistema cinematográfico incorporou o áudio nesse momento, são indícios que remetem ao objeto representado, não se constituindo portanto, ainda, como um sistema audiovisual.

Em sua análise sobre o neo-realismo italiano, Gilles Deleuze (1990:9- 36) evoca a visão de André Bazin, sobre certa contaminação sofrida do ambiente documental pela matéria fílmica. As imagens revelam a concretude das coisas, conhecemos uma realidade geográfica e humana pela fisicalidade impressa nas imagens, e os tipos humanos pelo seu exterior, não pelo interior (psicológico). Esse pensamento deduzido das imagens realistas trazidas pelo neo-realismo italiano, *nouvelle vague* e outros movimentos cinematográficos que ocorreram entre os anos de 1950/60, percorre ainda hoje muitas análises de filmes contemporâneos. Para Deleuze (1990:56-57), não se trata de uma nova imagem por causa dessa natureza, mas porque elas são imagens/tempo, são blocos de espaço/tempo organizados pela montagem que sofreu também uma larga reformulação. Nas imagens de Lumière nós tínhamos fragmentos de espaço impregnados de tempo e o projetor propiciando a ilusão de movimento contínuo, sem falar do tempo sintetizado criado pela montagem, um pouco mais tarde. A montagem, compreendida como o conjunto de regras de organização das imagens para a construção de sentido, foi rigorosamente submetida às virtualidades das relações entre essas imagens, seja a montagem criada por Griffith seja aquela definida por Eisenstein.

O conhecimento dos avanços técnicos pelos cineastas modernos, os leva a criar uma outra forma de construção e organização das imagens, trazendo novos campos de virtualidades nas relações entre elas. Compreendemos o cinema moderno como o momento em que os signos áudio e o visual estão organicamente juntos para formar a imagem audiovisual. Aqui o signo audiovisual é configurado como mediação, no sentido de formar na mente uma idéia de objeto a partir das propriedades dos signos sonoro e visual. Como foi tratado por Noel Burch (1969), mesmo que o sentido do som se complete com a imagem visual, ele possui uma materialidade independente, possui uma propriedade que o converte em mediação de uma realidade sonora. A faixa sonora é estruturada como elemento de organização do ritmo do filme de forma orgânica. As gravações separadas de som (o som direto e gravações de estúdio) e a mixagem, o uso do microfone para criar situações contrastantes, por exemplo planos abertos onde os personagens de longe falam próximo ao espectador, enfim, são exemplos do áudio com essa natureza que mencionamos e os exemplos de situações fílmicas também não são raras: a voz de um narrador, que junto com a imagem e outros recursos de movimento e som, perfaz um contexto próprio cinematográfico, que Deleuze denomina de “estilo indireto livre”; as vozes justapostas das personagens; a fisicalidade do som/ruídos (o ruído da respiração de Catherine em *Jules e Jim*), o ritmo das falas, a música (canções ou instrumental), todos esses signos sonoros formam um cenário

apresentado à percepção como algo que possui uma dualidade, é vinculado e independente da imagem visual.

## **II.1 – O signo audiovisual nas obras de Orson Welles e Jean Luc-Godard.**

Interessam-nos, como ponto de apoio desta investigação, algumas obras de Orson Welles e Jean-Luc Godard como autores que, ao trazerem uma forma nova de fazer cinema, a colocam no centro da cultura audiovisual. Enquanto Orson Welles fornece um método de criação de linguagem audiovisual partindo da interação das linguagens, Godard como um Duchamp do cinema, traz um método que problematiza o processo de criação, revigora a relação do cinema com outros meios e cria uma linguagem que, forçosamente, nos conduz para a história da cultura.

### **II.1.a - Uma leitura de alguns filmes de Orson Welles.**

Na trajetória criativa de Orson Welles estão incluídas as várias linguagens e meios e no conjunto da sua obra encontramos as novelas de rádio, incluindo *A guerra dos mundos* (1938), direção de peças de teatro, filmes, ensaios e documentários para TV. Ao chegar ao cinema, no final dos anos de 1930, já era um experiente e criativo produtor de linguagem do rádio e do teatro, aliás trouxe para Hollywood a sua *troupe* do *Mercury Theater*, e com ela fez *Cidadão Kane*. Segundo François Truffaut (André Bazin, 1998:23) “arrivant du théâtre – et de radio -, Orson Welles, “bombardé” cineaste, a tout naturellement commencé à s’interroger sur les differences et les points communs entre les differents médias”. E acrescenta “alors, on peut imaginer que l’etat d’esprit d’Orson Welles abordant le cinèma pouvait se resumer ainsi: je vais faire un film que presenterá tous les avantages de la radio et du théâtre sans leurs inconvenients, grâce à quoi mon film ne ressemblera à aucun de ceux qui ont été faits”. Entusiasta da convergência entre os meios, simultâneo ao cinema ele fez televisão também com um conhecimento profundo da sua linguagem. Orson Welles via a TV como um meio de uma extrema riqueza de idéias, uma linguagem com um ritmo e tempo diferentes do cinema e uma comunicação que se realiza com duas ou três pessoas no ambiente doméstico. Ele dirigiu vários formatos para emissoras de televisão europeia, entre eles a série de documentários, realizada em 1955, intitulada *Around the world*, constituída por cinco documentários sobre particularidades de regiões, cidades e tradições culturais europeias.

Para podermos entender a construção do signo audiovisual e o pensamento cinematográfico de Orson Welles, nós selecionamos o viés do teatro. Curiosamente, aquilo

que os artistas do cinema renegavam ainda no final dos anos vinte, temendo o empobrecimento da poética cinematográfica. Mas é no teatro, como sistema de signos, e na dramaturgia de Shakespeare, que parecem residir afinidades para a criação das linguagens audiovisuais pelo diretor, não só porque adaptou várias peças de Shakespeare para o cinema, nós as inferimos também nos procedimentos de criação, alguns depoimentos e opiniões do diretor. O teatro de Shakespeare parece infundir no cineasta uma visão de espetáculo audiovisual onde todas as artes populares estão inseridas: o canto da corista em *Cidadão Kane*, as máscaras e os tipos físicos dos personagens feitos pelo próprio Welles, e por último o *meneur du jeu* de *F For fake* (1973). Ao mesmo tempo, como já mencionamos, ele é um criador que transita pelos vários meios com desenvoltura.

A construção dramática pelas convencionais montagens teatrais é representada por um *continuum* do diálogo ou do monólogo, uma pergunta que sucede uma resposta. Da mesma forma ela é transposta pelo cinema e teledramaturgia, em geral, usando as convenções do campo e do contracampo. Welles vai representá-la na valorização do plano-sequência na qual a montagem é realizada e também fora dele. No plano-sequência com profundidade de campo, ele explora as sobreposições e o movimento dos atores dentro das cenas que duram um tempo maior de ver e ouvir. Esses recursos expressivos (construídos com lentes 18,5mm, de menor distância focal com um ângulo de maior abertura) são valores cinematográficos, e, segundo Orson Welles, não são operantes nesse *médium*, com o seu olhar mais rápido (embora ele os tenha usado nos filmes para TV). Orson Welles (Bazin, 2005:143) explica a preferência por esse tipo de lente, comum em vários dos seus filmes: “nao é absolutamente questão de afinidade entre mim e a 18,5mm, mas unicamente de frescor de olhar. Adoraria fazer um filme na 100mm em que não abandonaria nunca o rosto dos atores: haveria milhões de coisas a fazer! Mas a 18,5mm é uma nova invenção capital: de cinco anos para cá, encontramos boas 18,5mm, e quantas pessoas já se serviram delas? Todas as vezes que a entrego a um chefe-operador, ele fica aterrorizado; no fim do filme, é sua lente predileta.” A grande angular traz um tipo de distorção na imagem que evidencia o nada clássico estilo do diretor, mas a montagem e a composição criativa do áudio dão o ritmo que caracteriza as linguagens audiovisuais criadas para a TV.

A relação de Orson Welles com o áudio vem da experiência com o rádio e o teatro, sistemas que dão corpo ao áudio constituído pela palavra falada, voz, ruídos e música. Segundo François Truffaut (Bazin 1998:19) nos filmes de Orson Welles o tratamento sonoro, dos diálogos à voz, é tão importante quanto das palavras, e todos os personagens falam como

um instrumento de partitura, ao mesmo tempo com frases inacabadas, como os diálogos cotidianos. Quando o realizador faz uso de teleobjetiva, ele o faz associado ao tratamento sonoro da palavra. Em *Cidadão Kane*, a boca do personagem evoca a palavra *Rosebud* e o som da palavra parece ter sido amplificado na mesma dimensão do primeiríssimo plano dos lábios do personagem. Embora a sonoridade do ponto de vista do significante seja importante como menciona Truffaut, nós vimos também que a sua concepção de texto verbal no cinema, é teatral.

O tratamento do texto verbal no teatro traz a magnificência dos seus autores, do teatro grego ao contemporâneo. A palavra teatral une o significado (a natureza dramática do enredo) à sonoridade e ritmo que a caracterizam como significante. A tradição teatral traz a natureza da fala do autor transformada pela fala do ator. Teatro é fala/palavra construída pela dramaturgia. Embora tenhamos enfatizado esta característica do áudio no teatro, não queremos subestimar o peso da palavra na narrativa cinematográfica, desde o cinema mudo, e a sua importância é tamanha que os expressionistas deram-lhe um tratamento gráfico/visual especial similar às imagens visuais, integrando uma unidade plástica, embora a função delas fosse significar.

Para Eric Rohmer (2000:124-125), o cinema é uma arte figurativa de organização do detalhe. O tratamento da palavra não pode ser similar ao teatro. O texto/frase só deve existir para dizer o essencial no filme, na relação com a imagem visual. Essa relação pode ser de oposição ou de síntese, por exemplo, para revelar um aspecto do personagem desconhecido ainda dentro do relato adotado, ou economizando no uso das imagens visuais etc. Segundo ele “el más rico es el texto del teatro, porque es el único, en el curso de una representación, que puede informar, pues los demás elementos del espectáculo, denominados “puesta en escena” solo aportan una masa de informaciones ínfima en relación con las suyas. Una pieza leída o escuchada por la radio pierde a menudo mucho de su encanto y de su impacto, pero poco de su claridad, mientras que “la banda de diálogos” de una película es, en general, insuficiente para permitirnos seguir la historia: las imágenes y su encadenamiento sirven de relevo al texto y completan sus informaciones”. Ele acrescenta que a palavra no cinema só deve ser usada por necessidade como último recurso, as informações devem vir por verossimilhança. A palavra não está na relação com a imagem, mas ela se relaciona com um elemento puramente cinematográfico por exemplo, no dinamismo ou não do plano. É necessário encontrar o meio de integrar a palavra não no interior do mundo filmado, mas no interior do filme, tanto quando se trata do plano no qual se pronuncia, como quando se trata

da seqüência anterior ou a seguinte. Rohmer (2000:124-125), e André Bazin (1998:81), mencionam o uso da palavra por Orson Welles, desse ponto de vista, em cenas do filme *Soberba* (*The Magnificent Ambersons* 1942), ressaltando que o texto verbal aqui revela um aspecto do personagem, que até então nos era desconhecido. Os exemplos são: o plano fixo da cozinha e o interminável travelling da rua. No primeiro temos a impressão de que o movimento da cena é interrompido, e o significado é construído na relação dos dois personagens; o “não comas rápido” da tia é dito para esconder algo que afligia a personagem.

Vemos que o interesse de Orson Welles pela poeticidade verbal parece ir além do ponto de vista de Rohmer. É a musicalidade construída pela cena teatral/planos seqüências, onde o texto está inserido. Esta musicalidade é inerente ao texto verbal, daí a paixão do diretor pela dramaturgia de Shakespeare, com a originalidade que lhe é inerente e outros nomes da literatura. Trazer a riqueza poética da palavra para os meios audiovisuais parece ter sido uma das proezas de Orson Welles. Ou em suas palavras (Bazin 1998:148): “Et par-dessus tout, on s’adresse à l’oreille. Pour la première fois, à la télévision, le cinéma prend une réelle valeur, trouve sa réelle fiction, du fait qu’il parle, car le plus important est ce que l’on dit et non pas ce que l’on montre. Les mots ne sont donc plus les ennemis du film: le film ne fait qu’assister les mots, car la télévision n’est en fait que de radio illustrée”. Nesse estudo não pretendemos analisar todas as obras realizadas por Orson Welles para TV, mas somente verificar como a poética verbal está presente e evocar alguns aspectos da linguagem da televisão numa só obra, o filme *Don Quixote* (1992) que foi pensado para a televisão.

O filme *Don Quixote*, teve início em 1955, por encomenda da rede de televisão CBS, encomenda logo rejeitada devido à originalidade da linguagem. Durante duas décadas Orson Welles esteve envolvido com a sua produção, realizando as filmagens com o seu próprio dinheiro e deixando-o inacabado quando morreu em 1985. Uma parte da produção do filme foi orientada por improvisações e nenhum roteiro. Segundo Orson Welles (André Bazin 1998:139), “Chaque matin, les acteurs, l’équipe et moi-même nous retrouvions devant l’hôtel, et nous partions et inventions le film dans la rue, comme Mack Sennet (...) Ces sont des choses que nous avons trouvées dans la seconde, dans un éclair de pensée, mais après répété Cervantes pendant quatre semaines”. No momento desta entrevista ele o considerava um filme mudo, com acompanhamento musical e comentário do cineasta. O que não ocorreu. A adaptação mantém a poética do texto na voz do narrador e nos diálogos dos personagens Don Quixote/Sancho Pança. Filmado em algumas regiões da Espanha, o filme traz as andanças do cavaleiro e seu escudeiro por regiões rurais, típicas da idade média, com algumas imagens de

lugares contemporâneos como contraponto. A montagem do filme que saiu em DVD no Brasil, é muito próxima daquela planejada pelo diretor. Em determinado momento do filme, cavaleiro e escudeiro se separam e o último é inserido na produção de um filme em Sevilha, Andaluzia. Aqui Sancho Pança se depara num cenário contemporâneo (anos de 1960) com imagens de fatos ocorridos nos anos de 1960 – corrida espacial, premiação de Orson Welles etc., vistas pela TV, recurso metalingüístico que provoca certo estranhamento, vez que os *raccords* de olhar, de direção e iluminação, e a natureza mesma da imagem, garantem a coerência do espaço real registrado pela câmera. O factual das imagens acentua a natureza poética do filme a partir desse momento, estabelecendo dois tempos num mesmo espaço: o tempo cotidiano e o tempo arquetípico dos sonhos e fantasias de *Sancho Pança* e *Don Quixote*. Ao mesmo tempo a dupla arquetípica é reconhecida nas ruas, recurso, segundo Orson Welles, presente no romance de Cervantes, mas que no filme, adquire uma dimensão metalingüística e na TV, essa mistura de tempos faz todo o sentido. Mais uma vez, a estilização da imagem fica por conta do uso da lente 18,5mm, que define o enquadramento, a profundidade de campo e a construção de um espaço com ligeira deformação, ao mesmo tempo os planos com curta duração, garantidos pela montagem.

O áudio do filme é marcado pelo contraste dos textos de *Don Quixote* e de *Sancho Pança* e aqueles das pessoas do cotidiano daquela cidade. De um lado uma oralidade poética dos personagens e do outro as tradições locais, a linguagem da TV e o cotidiano das pessoas daquele momento, numa cultura prosaica. Um dos momentos onde esta ambigüidade é visível, por exemplo, está na poética audiovisual da seqüência, onde os personagens recitam alguns trechos de Cervantes sobre um fundo formado por sons do vento, demarcando metaforicamente, a oposição tempo/espaço. Os personagens de Cervantes são seres, visivelmente, fora do tempo e do espaço e, talvez por isso, busquem o sentido nas palavras e as usam para expressar sentimentos, sonhos e incompletudes. Como as palavras, as coisas antigas perdem os sentidos, são incompreendidas e substituídas nesse ambiente moderno, onde coisas e imagens arcaicas persistem. Por exemplo, a lua deixa de ser espaço metafórico de acalanto e do sonho, para ser objeto de conquista espacial.

O filme *Don Quixote* tem início com a voz do narrador em *over* justaposta a imagens visuais. São imagens fotográficas de antigas ruínas de moinhos de vento que se fundem a plano-sequências de cidades contemporâneas, um movimento vertiginoso de câmera corta para um close de um moinho, sobrepondo a paisagens rurais e urbanas que se fundem a planos próximos de várias esculturas do personagem *Don Quixote*. Assim, enquanto a voz narra de



forma contínua o surgimento do personagem de Cervantes, as imagens visuais trazem informações sobre a construção do filme: fotografias antigas, planos seqüências (trazendo signos da era moderna como prédios, carros, o diretor Orson Welles e a sua câmera, ao lado de signos medievais representando a arquitetura e varias esculturas do próprio *Don Quixote*), primeiríssimos planos e sobreposição de imagens que se fundem à primeira cena com o ator Reiguera interpretando de forma magistral Don Quixote e que dá início à narrativa. Esse início, a improvisação, os planos curtos cujas imagens parecem desenhadas pela luz e sombra, o contraste entre os textos verbais e da mesma forma entre os espaços rurais e urbanos, parecem corresponder a um modelo de linguagem própria para TV. Estão em confronto idéias/imagens/áudio para serem interpretadas junto com a história narrada.

Orson Welles pensou e realizou o filme como linguagem audiovisual. Ele criou uma expressão com valores cinematográficos: os planos-sequências com movimentos dentro das cenas em cuja duração são percebidos os signos sonoros e a poesia verbal. Dentro dessa expressão audiovisual encontramos uma matéria sonora constituída por ritmos, vozes e falas, sons de ventos e objetos, indícios que formam uma linguagem de áudio que possui uma fisicalidade imagética. Quando os personagens Sancho Pança e Don Quixote recitam o texto de Cervantes dentro da paisagem sonora identificada pelo vento, o espectador é conduzido a saga do sonhador Don Quixote e aos seus moinhos de vento, imagem poética e síntese na obra de Cervantes.

### **II.1.b - Uma leitura de alguns filmes de Jean-Luc Godard**

O pensamento de Orson Welles é de um cinema audiovisual integrando as linguagens do circo, passando pelo teatro e pela TV. Jean-luc Godard, ao construir um pensamento similar, traz um autoquestionamento do processo de construção da imagem visual e do áudio como uma escrita com varias camadas para serem decifradas.

Talvez seja mais fácil compreendermos as obras de Godard se lembrarmos que, antes de se tornar cineasta, nos anos de 1950, ele foi um dos pilares da crítica cinematográfica da revista *Cahiers du cinéma*, ao lado de outros como Truffaut e Jacques Rivete. Desde os primeiros filmes, podemos deduzir, pelas citações de imagens e textos filosóficos, de romance e de poesia, HQ, pintura, etc. um viés crítico cuja origem se encontra naquela atividade realizada anteriormente pelo cineasta. O papel do crítico, além de analisar a obra, é selecionar um ponto de vista conceitual que o leitor deduzirá pelas referências. Assim, os seus

filmes, desde o início, trouxeram as referências/citações que nos ajudam a compor o universo conceitual do diretor.

Não vamos fazer uma leitura sistematizada da obra do cineasta, mas apoiados em uma bibliografia sobre a sua filmografia, apontaremos algumas características do processo de criação que indiciam o pensamento do autor e o seu conceito de cinema audiovisual. Dividimos a filmografia realizada por ele em três períodos: 1959/1969; 1969/1973 e os filmes realizados entre 1988/1998.

Os filmes do primeiro período vistos e lidos por nós foram: *Acossado* (1959), *Uma mulher é uma mulher* (1961), *Viver a vida* (1962), *O desprezo* (1963), *Alphaville* (1965) e *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas* 1965). Neles vamos apontar algumas características inovadoras trazidas pelo diretor. No primeiro longa de Jean-Luc Godard, *Acossado*, já chamou a atenção o uso da câmera, completamente livre das formalidades que já conhecemos, liberdade que está também na organização dos planos, na colocação dos diálogos, gestos e ações dos personagens. Essa liberdade se traduz nos recursos expressivos criados que caracterizam a obra do autor, que são, claramente, uma desobediência à lógica discursiva construída pelo cinema através das suas regras narrativas. Aqui, ao contrário, são as posições e os movimentos da câmera, mas também dos atores que se tornam presentes à percepção. Os personagens estão de costa para a câmera, o *raccord* se transforma em falso *raccord* e aquela descontinuidade formal criada pelo cinema soviético é virada de ponta a cabeça. Ela existe, mas nem é percebida, vez que o som, visual, falas e palavras se integram num movimento natural que até parece cotidiano. Esse movimento se mantém no filme *Uma mulher é uma mulher* com outras referências de espaço/tempo e outros recursos audiovisuais. Se em *Acossado*, o cinema como tema é discutido, mediante a construção da narrativa, agora essa tendência se acentua com a discussão dos gêneros, da montagem, do uso do som/música, da fala e da palavra. Os momentos são ontológicos em *Uma mulher é uma mulher*; num deles, a protagonista frita um ovo e o telefone toca. Ela joga o ovo frito para o alto e vai atender ao telefone, voltando em seguida e aparando-o na frigideira. Em outro momento, os dois personagens discutem o uso da língua francesa pelo francês e pelo belga, salientando as diferenças entre os sotaques, de forma bem humorada. No final, o protagonista acusa a mulher de “infamie” e ela responde “non, mon amour, je suis une femme”, acentuando o caráter de paronomásia. Essas expressões revelam o conceito de cinema audiovisual do autor, a montagem essencialmente cinematográfica, uma aliança entre o visual e o áudio e a ampla e

criativa exploração da palavra na organização estética/poética, narrativa e conceitual do filme.

Os filmes de Godard vistos por nós, trazem um conjunto de temas e questões que ele revela/desvela e cria com recursos audiovisuais. Há um desenvolvimento temático dentro do desenvolvimento da narrativa, onde as discussões vão da construção do cinema como expressão poética ao espaço cultural onde esta expressão está inserida e outras questões filosóficas e políticas. Estas discussões são construídas por redes de citações como: trechos de romances e poemas, composições visuais, trilha sonora, nomes dos personagens/autores, trechos documentais e entrevistas. Esse procedimento cinematográfico vai ser acentuado pelo diretor a partir de 1967 e se converter nos ensaios audiovisuais contemporâneos.

Segundo o pesquisador Julien d'Abrigeon (1999), a dualidade presente nos filmes de Godard (contar uma história e falar do cinema e de outros assuntos) faz parte do procedimento do diretor desde o primeiro filme e é acentuado com o uso de citações. Em *Acosado*, o personagem feito por Belmondo lê em voz alta trechos de uma história em quadrinhos; em *Uma mulher é uma mulher*, Ângela atravessa o espelho duas vezes (como Alice, personagem de Lewis Carrol, de Alice no País das maravilhas), em *Viver a vida*, um longo trecho do conto *O retrato oval* de Edgar Alan Poe é lido por um dos personagens, só para ficar em algumas citações. Sobre a definição de citação, Abrigeon se refere à obra de Antoine Compagnon, *La second main ou le travail de la citation*, na qual ele constata que “toute citation est d’abord une lecture” e “de manière équivalente, toute lecture, comme soulignement, est une citation” (apud Julien d’Abrigeon:14). Ele define o processo de citação como efetuar uma operação dupla: extrair e rejuntar. Extrair uma parte de um todo implica uma escolha cuidadosa e significativa desse todo. O ato de citar procede por sua vez, de outro processo denominado de metonímia e de sinédoque. Ao optarmos pela citação, costumamos designar um conjunto da obra de um autor por uma ínfima parte dela (metonímia - a parte para o todo) e escolhemos de evocar uma obra somente por alguns aspectos (sinédoque - o todo pela parte).

Para Abrigeon (1999) o cinema em geral, traz a definição acima nos seus procedimentos de organização de linguagem, muito mais que outras linguagens, facilitando o plágio e o roubo de idéias. Enquanto na linguagem verbal o processo de citação exige o uso de aspas, a decupagem e montagem no cinema, funcionam como pura colagem. O quadro é a decupagem da imagem e a montagem a decupagem do tempo. Como já mencionamos ao longo desta pesquisa, é evidente no cinema o caráter de síntese de todas as artes e dos meios

de expressão, sobretudo com o uso de novas técnicas de som. O processo de citação é inerente ao cinema desde o começo da sua história, por exemplo, o filme *The Countryman and the cinematograph* (EUA-1901) de Robert W. Paul, uma produção da companhia de Thomas Edison. Aqui o caipira assiste a um filme constituído de cenas do cinema dos primórdios, inclusive do filme de Lumière *A chegada do trem na Estação*. Essa particularidade é trazida pela montagem, regra básica que caracteriza o sistema cinematográfico e que o avanço das técnicas eletrônicas de gravação de som, torna-a uma lei que define os sistemas audiovisuais, dentre eles, o cinema. O procedimento é reforçado, portanto, com o uso de citações musicais e verbais e ao mesmo tempo ampliando o fora de campo.

Uma das inovações na filmografia de Jean-Luc Godard é o uso acentuado de citações, sobretudo verbais, como uma colagem, para discutir temas e ir além da diegese. Para Abrigeon (1999:71) os filmes de Godard do período entre 1959/69, se organizam em torno de temas e as notas destes temas consistem em citações e alusões retiradas de um vasto panorama cultural, inclusive dos seus próprios filmes. As citações e alusões formam uma temática, independente da diegese fílmica e a importância da reflexão proposta por essa segunda construção, justifica plenamente a utilização das citações em seus filmes. A utilização das redes de citações em torno de uma temática ficará cada vez mais importante no cinema de Godard, como veremos mais adiante.

Abrigeon (1999) em suas pesquisas sobre os filmes de Godard enfatiza o tratamento da palavra. Segundo ele, o uso do texto verbal aqui não é apenas necessário para a estruturação da narrativa, compor os diálogos e garantir a qualidade dramática dos roteiros, o que se verifica no tratamento criativo da fala (os termos crus, frases inacabadas). A palavra escrita e oral se misturam nos filmes, permitindo que seja criado um signo novo, cheio de vida, formando um todo com a imagem construída pela sua câmera. A palavra, escrita e oral, é presente nas leituras dos personagens, citadas em situações dramáticas, como epígrafe e escrita na tela. No filme *Viver a vida*, a câmera, muito próxima, registra uma longa carta sendo escrita por Nana para uma suposta cafetina.

Desde os seus primeiros filmes a palavra é um signo audiovisual explorado nas dimensões mais diversas. É ícone audiovisual quando os personagens brincam com a sonoridade das palavras, escrevem-nas e o movimento da grafia é mostrado pela câmera. A poética da palavra é enfatizada pelo próprio Godard (*apud* Abrigeon 1999:31): “mais, il faut accueillir ce poème comme un poème. On ne demande pas à Bethoven ce que signifie la

musique”. Sobre o processo de seleção das citações, o sentido poético é determinante. Abriageon (1999:40) acrescenta: “Godard fait d’“ablation” propre à lecture, il sélectionne seulement certains vers de l’oeuvre qu’il assemble ensuite dans un “collage”. Ce choix se porte surtout sur les vers “illogiques”. A palavra é um índice audiovisual quando ela aparece cortada e re-juntada, nas paredes como grafite, nos cartazes de filmes remetendo aos autores, em pedaços de poemas e trechos de romances. É na literatura que o autor encontra a grande fundamentação para o uso da palavra oral e escrita nos filmes. Poemas de poetas e escritores diversos (Rimbaud, Flaubert, Lorca, Borges) são citados, às vezes, versos inteiros, outras vezes, apenas uma frase, como a de Nana em *Viver a vida*, “je est un autre”, de Rimbaud, pela primeira vez e novamente citada em *Nossa musica* (2004).

Entre 1968 e 1972, Godard, no grupo Dziga Vertov, intensifica as experiências com o som e a imagem, dentro de um contexto de avanços técnicos (sobretudo de equipamentos de som que possibilitam a mixagem de mais de um canal numa faixa) e a efervescência política na Europa. Os filmes dessa fase são vistos como instrumentos e resultados de discussão sobre a estética da imagem tendo como pano de fundo as ideologias de movimentos políticos. Segundo Dubois (2004:268) “A premissa radical desse momento aparece desde o início, em *Le gai savoir*: é preciso fazer tabula rasa, voltar à estaca zero de tudo, zero econômico e estético, teórico e prático, pela desconstrução do sistema, notadamente do sistema de representação, antes mesmo de toda figuração que se apóie em imagens transparentes. E a linguagem (ou certo uso da linguagem) será o instrumento mais indispensável de todo este trabalho de desconstrução”. A experimentação estética e conceitual desse momento nos interessa como ponte para compreender o desenvolvimento do pensamento do autor de forma contínua, e como poderá repercutir em seus filmes a partir dos anos de 1980, como experimentações em linguagem audiovisual. Em 2005 tivemos a oportunidade de ver alguns desses filmes numa retrospectiva organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. As impressões daquelas imagens nos ajudam a inferir alguns dados: primeiro, a mistura da ficção com o documental e a discussão das imagens no interior delas; segundo, embora a efemeridade do cotidiano esteja impregnada nas imagens articuladas pelo grupo, a natureza moderna do projeto do cineasta é mantida, principalmente com o confronto de idéias revelado pelo contraste na relação entre o áudio e a imagem visual. O uso da palavra - nos grafites, nas colagens e na justaposição e repetição de vozes - assume o papel determinante na relação de hierarquia com a imagem visual. As experimentações estéticas são “escritas” que revelam a continuidade do que Godard vinha fazendo nos filmes de ficção.

Nas experiências de vídeo/TV entre 1974/78, Godard continua o seu projeto estético ensaístico. Das tecnologias de vídeo para as emissoras de televisão vão nascer os filmes-ensaios *Ici et ailleurs* (1974), *Numero deux* (1975) *Comment ça va* (1976) e as séries em 12 episódios *Six fois deux/Suret et sous la communication* (1976) e *France/tour/detour/deux/enfants* (1977) que segundo Dubois (2004:273-274) é exercício que “ permitirá a Godard praticar em escala mais ampla seu trabalho de colagem de imagens – agora segundo os modos eletrônicos da janela, da incrustação e da sobreimpressão –, assim como o da inscrição sobre a imagem –sobre a pagina-tela”. O processo de construção sobre imagens do passado é ao vivo, "trata-se de prolongar o que havia sido empreendido nos filmes militantes da época de Dziga Vertov (colagem e grafite), mas com os meios específicos de vídeo e, sobretudo, com uma relação inteiramente nova com o tempo, que não está distante do que se passa na experiência da escrita sobre o papel, na qual lemos o que escrevemos no momento em que escrevemos, e que podemos variar, modificar, corrigir, desenvolver ao nosso bel-prazer e no meio do caminho". As experiências com tecnologia eletrônica são fundamentais para as suas próximas incursões no cinema com os filmes da década de 1980.

As experimentações em torno de ensaios audiovisuais realizadas por Godard são radicalizações de uma opção estética iniciada com o filme *Viver a vida* (1962). Nessa primeira experiência ele funde documentário e ficção para discutir temas entrelaçados, como a prostituição, produção de linguagem e questões filosóficas. O filme *Viver a vida* é constituído por pequenos quadros e os temas são intercalados nas tramas: discussões filosóficas, um trecho do filme *O martírio de Joana D'Arc*, de Dreyer, conversa entre Nana/Karina e o filósofo Brice Parain e uma outra entre ela e o suposto cafetão onde são colocadas algumas informações sobre a atividade de prostituição de forma bastante esquemática (com dados estatísticos, problemas legais e de saúde) e o final com o assassinato da prostituta, de uma forma que lembra as imagens do telejornalismo policial, captadas por uma câmera distante. Num dos quadros que melhor sintetiza o conceito do filme é quando um dos rapazes lê para Nana/Karina um trecho do conto *O retrato oval*, de Edgar Allan Poe. Filme e conto parecem ser uma analogia ao olhar do escritor/pintor e cineasta, lotado de referências e, com o pincel/caneta/câmera Godard cria objetos reais e vivos, ao mesmo tempo dotados de naturezas metalingüística e conceitual. De posse de meios mais avançados como a TV e o vídeo, o diretor vai radicalizar o seu processo de escrita audiovisual, radicalizando a sua opção estética.

Esse tratamento estético do autor é resultado da sua determinação em explorar os recursos técnicos mais avançados para criar expressões e mensagens novas sobre a contemporaneidade, ao mesmo tempo movimentar códigos já existentes, questionando-os do ponto de vista cinematográfico. Ao mostrar o processo de produção cenográfica e cinematográfica dos quadros de Ingres, Rembrandt, Goya e Delacroix no filme *Passion* (1982), segundo J.Aumont (2004:219) o cineasta cria um conjunto cinematográfico que “poderia ser designado com uma palavra: é uma ‘cinematização’ e não cinetização: devir cinema, e não simplesmente um vago devir movimento.” O cinema é um *médium* que evolui esteticamente, incorporando o passado, não de forma mimética, imitando a pintura e a literatura, mas transcendendo-o, esteticamente e conceitualmente. Em entrevistas, Godard costuma se referir aos avanços técnicos como recursos que podem facilitar o processo de criação, mas é bastante crítico em relação ao uso rotineiro que tem sido feito, comparando-o à criação de uma nova torre de Babel (Jean-Luc Godard 2000). O seu interesse por novas técnicas e meios parece ser, também, no sentido de criar uma linguagem audiovisual que possa transitar pelo espaço cultural em rede, transcendendo aquele papel informativo estabelecido, questionando-a, representando conceitualmente e de forma crítica, a integração dos sistemas que compõem a cultura audiovisual.

Durante os anos de 1980 ele realizou os filmes *Passion* (1982) *Prenon Carmen* (1983) e *Je vous salue Marie* (1984), trazendo junto com eles experiências realizadas em vídeo. Ao optar por essas imagens arquetípicas, o cineasta faz uso do mesmo procedimento, movimentando códigos criados pela pintura e literatura, criando novas imagens e reflexões sobre elas no espaço entre-imagens.

Entre 1988 e 1998 Godard realizou a série intitulada *Histoire(s) du cinéma* em vídeo e uma obra homônima, impressa em quatro volumes. A primeira é resultado de experimentações usando o hibridismo das matérias fotoquímica e de vídeo e de imagens criadas pela pintura, pelo cinema, artes gráficas e jornalismo, produzindo um conjunto/síntese audiovisual. Imagens documentais realizadas em vídeo e imagens televisuais são confrontadas de forma crítica, criando indagações e formulando pensamentos sobre o fazer audiovisual dentro e fora dos sistemas televisual e cinematográfico. Segundo Jorge La Ferla (David Oubina 2003:45) “Hoy esta obra es testimonio de una palabra audiovisual que nos refiere a un estado de crisis muy interesante en la producción de los medios, particularmente en las categorías del cine y el vídeo independientes, y en la experimentación con los médios

audiovisuais. Es testimonio, también, de la posibilidad de trabajo artístico, creativo y expresivo fuera de los parámetros del cine de multisala o del flujo televisivo globalizado. En este sentido, la obra de Godard es fundamental como reflexión y análisis sobre lo audiovisual em si mismo y como fenómeno de creación autoral”. O filme *Elogio do amor* (2001) começa o século 21 para Godard.

Vemos o filme e lembramos de outras obras do cineasta, sobretudo de *Viver a vida*, *Prenón Carmen* e *Passion*. O rigor nos enquadramentos, a construção dos planos e texturas e uma linguagem que, mais do que nunca, discute o cinema. Exemplos disso são personagens falando de costa para a câmera ou a velha forma de dialogar com a câmera/espectador, dois traços conhecidos da obra de Godard. O filme é dividido em duas partes: a primeira realizada em preto e branco, em película e com duração de uma hora. Tem início com um diretor de cinema que busca uma atriz para o seu filme. A segunda parte é em vídeo digital, colorido com tons fortes e artificiais: o mar é vermelho, a praia é azul, as árvores são amarelas e vermelhas. Aqui vemos o mesmo diretor, dois anos antes da primeira parte, em volta de uma compra/venda da história de um membro da resistência francesa, por um estúdio de Hollywood e a filmagem será realizada por Steven Spielberg. Esse é o mote para a feroz crítica de Godard à cultura americana e não se reduz ao cinema. Um outro tema é o amor entre os jovens, adultos e velhos. O filme traz, como sempre, as citações dos autores que contribuem para a criação do seu pensamento, como Wittgenstein, Cioran, Simone Weil e Georges Bataille. Dentro desse filme vemos também cartazes de *Pickpocket* (1959- Robert Bresson) e do filme *A maçã*, de Samira Makhmalbaf. Aliás, Bresson é citado outra vez, com um dos personagens que lê trechos do seu livro *Notas sobre um cinematógrafo*

O filme *Nossa música* (2004) tem duração de oitenta minutos e é dividido em três partes/reinos: o inferno, o purgatório e o paraíso. O filme tem início com imagens silenciosas de arquivo, originadas em suportes e sistemas misturados: são fragmentos de vídeo, de telejornais, filmes e documentários. Elas são cortadas pelos silêncios, créditos e escurecimento da tela. O nome do filme, *Nossa música*, aparece escrito na tela e têm início os acordes que compõem o áudio dessa primeira parte. São frases musicais minimalistas num ritmo hipnótico. Uma voz feminina em *over*, apresenta o filme como uma fábula: “Assim nos tempos das fábulas, após as inundações e o dilúvio, homens armados surgiram da terra e se exterminaram”. O primeiro reino é apresentado por escrito na tela: inferno. Focos de luz seguidas pelas imagens de arquivo. São imagens de várias guerras, cujos instrumentos



(tanques, arcos e fechas, aviões, armas e bombas) remetem aos tempos de várias civilizações. Algumas dessas civilizações são reconhecidas pelas armas e outras por outros signos visuais. Mas as imagens não passam de fragmentos com as suas texturas em cores e preto e branco, marcando os rostos, os ferimentos, os corpos mutilados de homens, crianças e mulheres. A voz feminina continua no tom de fábula, agora, tornando legível o tema da violência: “Eles são terríveis aqui, com sua mania de decapitar pessoas. O que me espanta é que ainda haja sobreviventes”. As imagens continuam intercaladas pelo silêncio e escurecimento da tela e pelo ritmo hipnótico dos acordes, tendo, às vezes, a altura acentuada quebrando um pouco aquele tom monocórdico. Depois de um certo tempo a voz *over* retoma a elaboração do tema num tom de súplica paródica: “perdoai as nossas ofensas, como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido. Sim, como nós perdoamos, perdoa-nos”. Repete a última frase: “sim, como nós perdoamos, perdoa-nos”. Silêncio, acordes e as imagens continuam. Voz *over*: “podemos encarar a morte de duas formas: uma, como o impossível do possível”. Justaposta a essa frase imagens de crianças brincando na neve num campo devastado pela guerra. A voz *over* continua: “outra como o possível do impossível” e justaposta a esta uma imagem de um bebê esvaindo em sangue. E a voz agora cita a velha frase de Rimbaud “Je est un autre”, já citada no filme *Viver a vida*. Finalizando esse reino, sobre as imagens é mostrada a frase escrita na tela: “você se lembra de Sarajevo?” Alguns rostos indiciam o próximo reino/parte intitulado Purgatório. A continuidade com a segunda parte é estabelecida aqui, percebemos que essa primeira é uma das faces de um todo e, entre elas há a música, os olhos fechados e a imaginação. O conjunto de áudio formado pelos acordes minimalistas, o silêncio, a voz feminina em *over*, é o contracampo que remete ao tempo das fábulas em oposição ao campo visual constituído por imagens dos meios de comunicação sobre as guerras. A repetição musical no contracampo faz rima com a repetição das imagens de guerra, e o silêncio, o tom de fábula e a paródia religiosa do texto verbal parecem contrapor àquelas imagens, acentuando o impacto da violência visual.

O segundo reino é apresentado como um documentário sobre o encontro de escritores realizado em Sarajevo. Os diversos personagens (entre eles, o próprio diretor) são entrevistados e as suas falas aparecem ora em *off* ora no campo visual. São conversações sobre literatura e a construção de imagens cujo tema é a guerra em todos os tempos, com indagações e associações entre elas e como a literatura as representou, de Homero aos escritores presentes no encontro. Esse segunda parte, denominada o reino purgatório, não é uma simples continuidade da narrativa, há uma associação clara entre aquelas imagens

indefinidas e medonhas, e as conversas e entrevistas com os escritores/personagens que respondem às possíveis indagações das primeiras. Aqui a profundidade da discussão e a natureza do processo de criação da literatura e da poesia parecem contrapor às imagens quase indefinidas e responder ao tom paródico de súplica verbalizado na primeira parte/reino inferno. Segundo os personagens, a literatura, a poesia, a filosofia e a imagem audiovisual parecem redimir o mundo e os homens. O encontro de escritores é documentado em audiovisual, com entrevistas em várias línguas, ao contrário daquelas imagens mudas. As imagens visuais documentam uma Sarajevo destruída com as suas ruínas, mas também um cotidiano com a sua história. O diferencial são as referências do fora-de-campo que permeiam essa parte do filme, procedimento comum em todos os filmes do diretor e que ilustra muito bem o seu pensamento. Os textos poéticos, literários e reflexões são ditos e repetidos em duas línguas, na original do escritor/poeta e em francês. Vários escritores são citados, e Homero e Hanna Arendt são especiais no sentido de terem escrito sobre guerras e violência. É comovente a lembrança de Hanna Arendt nos filmes de Godard *Elogio do amor* e *Nossa música*. Nesse último é dada ênfase à posição clara da filósofa judia-alemã de criação de um Estado judeu-palestino, ou contrária à tendência normal de unificação totalitária, posição reiterada pela jornalista judia, de Tel Aviv que entrevista o escritor palestino Mahmoud Darwich. Essa entrevista traz o ponto de vista do escritor que retoma a questão da relação entre a poesia, a realidade e as guerras. Ele chama a atenção para Homero e Eurípides, “o último que falou em nome dos troianos”, e questiona: “A verdade tem duas faces. Nós ouvimos a voz da vítima troiana pela boca do grego Eurípides. Tróia não contou a sua história. E bastante provocador, questiona: “um povo ou um país que não tem grandes poetas, terá o direito de vencer? Pode um povo ser forte sem escrever poesia?” Ele termina a palavra com o corte para o personagem índio presente e sem fala no documentário. Mais uma vez Godard nos remete para o entre imagens.

Godard é mostrado ainda no começo dessa segunda parte para explicar o que faz um cineasta num encontro de escritores. O seu papel não é só documentar o encontro, mas (nos) dar uma palestra sobre o texto e a imagem, tema da palestra. Godard começa mostrando uma fotografia de ruínas e questiona os alunos/espectador sobre o objeto daquela foto: as respostas parecem combinadas - Stalingrado, Varsóvia, Beirute, Sarajevo e Hiroshima. A foto registrou uma ruína em Richmond, na Virginia, destruída pela guerra civil americana em 1865. Segundo Godard, o referente da imagem é insignificante diante do potencial da própria imagem, seja ela visual, teatral ou literária. Quando ele se refere ao castelo de Elsimore,

menciona “nada extraordinário” para o verdadeiramente extraordinário do castelo de Hamlet. E, didaticamente, ele desenvolve a reflexão sobre o papel da imagem e o seu processo de construção. Esse ponto de vista de Godard lembra o de François Truffaut (François Truffaut 2005) acerca das duas formas de fazer cinema originadas com Lumière e Méliès. Segundo ele, Lumière buscou o extraordinário no ordinário e Méliès, o ordinário no extraordinário. Para Godard “a imagem é felicidade, mas junto dela está o vazio. E toda a força da imagem só pode se expressar através do vazio”. A linguagem do cinema é recorte e articulação, a verdade está entre as imagens, nas articulações. Cinema é o entre imagens, campo e contracampo, é linguagem que se assemelha à música.

O terceiro episódio, intitulado *Paraíso*, é formado por imagens visuais silenciosas que representam uma floresta guardada por marines americanos, formando uma imagem paródica de paraíso que dialoga com o tom paródico do texto verbal inicial trazido em voz *over*. É a parte mais curta e provocante do filme e constitui uma outra face ou contracampo oferecido pelo autor para a discussão.

Cada parte do filme *Nossa música* apresenta índices que dão idéia de continuidade do ensaio audiovisual proposta pelo diretor. Não se trata de uma narrativa cujas ações serão solucionadas em cada episódio ou no final. Cada um aparece num formato: colagem, documentário e um relato fictício. Os três inter-relacionam e parecem compor uma dissertação sobre a construção da linguagem audiovisual. Podemos ler essa linguagem na construção de cada episódio: colagem, documentário e ficção. Uma não elimina a outra e as três (representando o inferno, o purgatório e o paraíso) constituem as faces do filme como um todo.

O filme *Nossa música* é uma parte que completa o pensamento do autor. Embora imagem e áudio se completem nas suas autonomias, elas se mantêm, ao mesmo tempo, como mensagens abertas para outras significações. Godard usa as referências da pintura/cinema/vídeo para criar o campo visual, amplo, denso de significações. O áudio é formado também por referências de música, de palavras e entonações, criando o espaço não-visto do entre-imagens, ou *a nossa música*.

O cinema conceitual de Godard é construído com conceitos visuais/sonoros que remetem o espectador para as convenções do cinema; com as expressões artísticas musicais e sonoras, visuais e verbais dos seus autores/pares. Questionando a linguagem

cinematográfica, e citando e fazendo alusões aos seus pares, ele desenvolve uma reflexão e provoca o confronto de idéias. Essa organização audiovisual encontra ressonância no uso conceitual da palavra, preocupação constante do autor. Segundo Dubois (2004:260) “No corpo mesmo de suas obras (filmes e vídeos), Godard soube com constância e inventividade sempre renovada usar (...) de “todas” as figuras de presentificação do texto nas e pelas imagens”. Representações do ato da escrita (em cartas, em máquinas) e da leitura (os personagens estão sempre lendo) e vídeos e filmes/epistolares, capas de livros, cartazes, pichações, placas, cartões etc.

Abrigeon (1999:91) destaca o sentido de autoria (trazido pela *nouvelle vague* e André Bazin) nos filmes de Godard como uma particularidade sua, criada a partir das citações de trechos/pedaços das obras e dos nomes ou alusões aos seus autores, que normalmente se repetem. Para ele, podem-se ler os pensamentos de vários autores nos filmes, e reconhecer o pensamento do cineasta. O mais citado, segundo ele, é Louis Aragon, mas também Louis Ferdinand Celine, Borges, Orwell e Eluard (os três últimos em *Alphaville*). Segundo o autor, no filme *Weekend*, há a presença de Georges Bataille, Isidore Ducasse. Em *Uma mulher é uma mulher* há as presenças de Ducasse e Alfred Musset. Em *Pierrot le fou* é Arthur Rimbaud que está presente em toda a estética do filme, a citação mais clara é o plano final da morte de Ferdinand, o plano/diálogo com o impressionismo, mas também visual e textual com Rimbaud. A poesia do poeta francês é falada pelas vozes dos amantes, mantendo a idéia de diálogo que está no texto.

A dimensão da palavra no cinema audiovisual de Godard é similar ao seu uso pela literatura. As citações, os textos poéticos lidos pelos personagens, os diálogos nada naturalistas, revelam que a comunicação prevista pelo cineasta é determinada pela escrita, mesmo que seja realizada de forma oral. Não é um cinema que se serve da literatura como “pré-texto” literário, mas um cinema sobre a literatura e com a literatura, ou o cinema e a literatura juntos, formando um ambiente onde os personagens lêem e escrevem para se comunicar entre eles e com o espectador. Para Abrigeon (1999:50) “Constatons simplement pour l’instant que la littérature est donc omniprésente dans ses films; elle fait partie integrante de l’esthétique de Godard à travers ce travail de collage qui lui est propre en tant que cinéastes. Remarquons également que toutes les littératures sont présentes: française, et étrangère, classique et contemporaine, etc tous les genres représentés: romans noirs, science-fiction, théâtre, poésie et philosophie... L’oeuvre de Godard est une véritable bibliothèque où

les livres, les auteurs et les sons se répondent!”. Se ele vai buscar o sentido poético na poesia e na filosofia, é na literatura que o sentido conceitual da palavra é buscada, como legi-signo ou organização abstrata do pensamento.

Talvez seja no filme *Alphaville* que encontramos uma resposta e uma reflexão do cineasta sobre os usos da palavra nos seus filmes e por extensão, pela sociedade contemporânea. Aqui o autor Godard discute sobre o uso da linguagem sem consciência, comunicação realizada de forma automática onde as palavras perdem o sentido como exercício de criação humana para responder às necessidades de expressão coletiva e individual. O uso funcional e unidirecional que os sistemas de comunicação contemporâneos faz das palavras como siglas, identidades visuais, slogans e os seus significados semânticos, representado aqui pela metáfora do *Alpha 60*, tende a fazer desaparecer os seus sentidos poéticos e a amplitude histórica do conceito.

## **II.2 - A legibilidade do signo audiovisual no cinema**

Se pensamos nas sensações sonoras táteis e visuais provocadas no ambiente cinematográfico das imagens silenciosas em movimento, acrescidas pela musicalidade desse ambiente, e no caráter semântico do som mostrado pelos planos próximos de objetos e pessoas que falam, murmuram e gritam, concluímos que o áudio é mera sensação e sugestão. Não estamos atribuindo um lugar secundário ao som, mas o compreendemos numa relação dinâmica com outros signos dentro da linguagem. O cinema falado traz uma nova dimensão estética e narrativa do áudio, consolidando a capacidade de narrar deste cinema agora incluindo a palavra, o ruído e a música, que associados à imagem visual, representam algo exterior à obra. O cinema encontra-se articulado como convenção ou linguagem representativa.

No cinema moderno de Orson Welles e Godard vimos como o signo audiovisual ganha um corpo poético, narrativo e conceitual. Os filmes modernos se libertaram de uma tradição narrativa e discursiva e que se tornou a convenção para representação do mundo pelo cinema. É a materialidade da linguagem cinematográfica que é evocada por eles em suas composições: a construção da linguagem audiovisual e o cinema como objeto. Godard e Orson Welles são cineastas que parecem ter o mesmo conceito de linguagem audiovisual: o ouvido é mais propenso ao pensar para Welles (André Bazin 1998: 148), e, para Godard o cinema é palavra e imagem articulados na montagem. As imbricações entre o som e a imagem

são exploradas esteticamente e também do ponto de vista narrativo. Mas são filmes que, ao trazerem uma nova articulação dos signos audiovisuais, desempenham as funções expressivas que revelam o conceito da linguagem cinematográfica. Os filmes de Godard são construções que mediatizam as convenções cinematográficas: a imagem visual traz o extracampo, (o outro lado da imagem, o lado oculto) do tempo formado pelo som das palavras, ruídos, música e o silêncio. Esse espaço oculto além de provocar a imaginação, trazendo a poesia de todos os tempos, remete à tradição cinematográfica. O cinema audiovisual construído por esses cineastas busca uma inter-relação entre percepção e memória, ampliando o universo de produção de significações.

As obras de Godard e Oson Welles deveriam constar como referências teóricas, tal é a importância delas nesta pesquisa. A revolução trazida por esses cineastas tem sido assimilada pelas linguagens audiovisuais contemporâneas muito em função do uso dos recursos materiais trazidos pelo desenvolvimento tecnológico e linguagens advindas delas. Como vamos verificar nas próximas leituras.

## CAPÍTULO III

### A CONVERGÊNCIA DE LINGUAGENS NOS FORMATOS AUDIOVISUAIS

Desde o final do século vinte, a velocidade dos avanços tecnológicos (câmeras mecânicas e eletrônicas de alta definição, películas e fitas magnéticas, os cada vez mais sofisticados softwares de gravação e de edição de som e imagem, as diferentes máquinas de exibição e as suas telas, e os mecanismos de distribuição de sinais – satélites e fibras óticas - entre outros suportes) fez com que a cultura do audiovisual se ampliasse e ganhasse uma configuração em rede, representando o mundo eletronicamente conectado. O trânsito de meios tradicionais (jornal impresso, teatro, rádio, cinema e TV) e novos, sistemas de signos e formatos, práticas artísticas e comunicativas, e, os diferentes modos e suportes de exibição, é contínuo e em convergência. Desse movimento nasceram novas mediações que estamos chamando de formatos audiovisuais e a sua rápida expansão está em conexão com a ampliação do seu espaço de exibição. São filmes, programas jornalísticos de TV, videoclipes, seriados e videogames. As salas de cinema, as redes de TVs aberta e fechada, Internet e suportes digitais (DVDs) são meios de circulação onde eles se movimentam, se cruzam e se ampliam como processos comunicativos. Alguns formatos reproduzem as linguagens configuradas pelos meios, claro, envolvendo o processo de síntese, como já foi exaustivamente mencionado. Em outros as linguagens se apresentam como um amálgama onde as lógicas dos meios e sistemas se misturam e são reduzidas, revelando a capacidade de incorporação propiciada por essa cultura, e certa pluralidade de significação, sendo uma delas o processo de criação/produção, metalinguagem cujo objeto são os sistemas de signos estabelecidos dentro da rede.

O cinema ao mesmo tempo que absorve a prática acima, se fortalece como sistema. O olhar inventado pelo cinema de Lumière, ao evoluir e se aprimorar como uma síntese audiovisual, tornou-se uma prática cultural convencional, e permanece como memória dentro dos outros formatos audiovisuais (Philippe Dubois 2004: 177). Nas telenovelas realizadas no Brasil, por exemplo, tornou-se comum, nos primeiros capítulos, um tratamento que não deve nada aos filmes realizados dentro das mais rígidas regras do cinema. As cidades (locações e algumas buscadas fora do país) são representadas por imagens aéreas que trazem, além das paisagens, alguns ícones dos locais, e uma câmera que

passeia por dentro de ruas, becos, ruínas, palácios e castelos, revela os detalhes e constrói uma paisagem imaginária que vamos associar às cenas, construídas depois em estúdios no ritmo industrial e padronizado que conhecemos.

E o aprimoramento desta incorporação é crescente, e não ocorre só na linguagem do cinema e nem só na prática televisual. Outras incorporações, como do teatro e das artes plásticas, formam um amálgama dentro das práticas dos formatos audiovisuais que se expandiram, independente dos meios, sobretudo naqueles para circulação nas redes de TV, (aberta e fechada), Internet e no aparelho de DVD.

Encontramos a memória do cinema nos videogames, em programas jornalísticos e formatos televisuais (as séries e minisséries). São formatos criados por produtores de linguagem cujos repertórios são formados dentro da cultura do audiovisual. Designers, jornalistas, artistas plásticos, diretores de teatro e TV incorporaram às suas práticas os signos advindos de vários sistemas, ao mesmo tempo expressando mensagens que não só colocam em questionamento os sistemas mencionados, como rompem com os limites daquelas linguagens. Ou o afrouxamento dos sistemas e o desmantelamento das fronteiras entre eles, características de experimentações artísticas, originam algumas composições de formatos audiovisuais, com objetivos de comunicação, entretenimento e muitas vezes lúdicos como os games.

Alguns videogames, jogos eletrônicos criados por designers, possuidores do repertório mencionado, são desenvolvidos em programas de computadores e estão cada vez mais sofisticados. São produções de linguagens caracterizadas pelo jogo e interatividade e possuem um movimento e longevidade similares ao cinema: um exemplo é a edição dos jogos em episódios, como as séries produzidas para serem exibidas também em DVD. Aliás, neles, vêm junto os comentários do diretor, como no link Extras, inerente aos formatos para esse aparelho. Sem eliminar as suas características de jogo e interatividade, algumas linguagens dos games vem sendo construídas tendo em vista um roteiro, personagens e pontos de vista que são do cinema: câmera fixa, travelling lateral e circular, planos curtos e cenas que formam uma história, geralmente extraída dos gêneros aventura, romance, horror, ficção científica e comédia e, também abusando da fusão deles. Nesses games, os cenários costumam ser construídos também tendo em vista aqueles do cinema: becos, ruas sombrias e iluminações hiperrealistas onde acontecem explosões típicas de filmes



de ação, fazem parte dos cenários já amplamente reconhecidos pelo público. Uma outra proximidade com o cinema é o uso da câmera do ponto de vista do jogador que interage, marcando, por outro lado, a diferença em relação ao espectador de cinema. Na parte de áudio também, as semelhanças são propositais, com a dublagem de atores originais do elenco dos filmes homônimos.

Muitos jogos de videogame são baseados em filmes, filmes são baseados em games e história em quadrinhos. Essa proximidade entre os games e o cinema é ilustrada na série *Stunts & Effecs*, do game *The Movies*. Desde o primeiro game da série o jogador deve seguir o roteiro para criar um filme de longa metragem, a começar pela busca do roteirista até o lançamento do filme e a avaliação dos críticos. As inúmeras opções trazidas pela série possibilitam ao jogador utilizar um grande número de funções do cinema, simulando realmente a confecção de um filme: criar situações novas, andar pelo set e escolher cenários, uso livre da câmera, cromaqui e efeitos especiais.

### **III.1 - Os formatos audiovisuais configurados pela TV.**

A televisão é uma organização de linguagem que processou vários sistemas, e, talvez seja a prática mais agressiva dentro da cultura dos *media*. Uma das características do meio são as diferentes modalidades de imagem configuradas por ele e que circulam junto com outros formatos, de forma simultânea. Dentre eles, consideramos os mais importantes: os telejornais e a teledramaturgia (telenovelas, séries e especiais). Outros formatos são realizados fora do meio, com tecnologias eletrônicas para circular neste *médium* e no espaço em rede. São os videoclipes, documentários e vídeos narrativos. O videoclipe é um formato que surgiu nas fronteiras dos sistemas cinema/ TV e de experiências de videoarte. Ao mesmo tempo, o formato abriga, com certo privilégio, as canções. Alguns videoclipes utilizaram das técnicas de cinema (película e 35mm) e para estruturar a sua linguagem tomaram emprestado alguns signos do sistema cinematográfico como as situações narrativas, as atmosferas e planos descontínuos (*faux raccord*). No decorrer da sua história ele adquiriu as suas próprias características: a natureza clipada da decupagem, o uso e abuso dos *faux raccord* e o ritmo televisual.

Configurada pela TV, a mensagem jornalística traz a contemporaneidade no processo produção, seja no registro de imagens e sons, seja no imediatismo da operação de montagem e transmissão de imagens. O telejornalismo é constituído por imagens ao vivo e imagens editadas em estúdio, duas modalidades marcadas pelo imediatismo e tempo presente. A agilidade das câmeras eletrônicas traz uma imagem que parece fazer uma analogia ao tempo do fato jornalístico. O telejornalismo possui uma característica curiosa: seja qual for o assunto, apresenta, de forma clara, os dois tempos: o tempo do acontecimento e o tempo do discurso. Essa dimensão da linguagem é ampliada mais ainda pelo uso apressado e rotineiro dos equipamentos técnicos cujas imagens revelam a presença do operador, os cortes, os movimentos irregulares e os tempos mortos. As câmeras e transmissões ao vivo trazem as imagens saturadas de ruas e entrevistas em discurso direto nos telejornais e revelam, simultaneamente, o procedimento da montagem imediata que as sintetiza com a rapidez e a pressa mencionados. À prática cultural da televisão faz parte o registro de signos culturais cotidianos e também a forma como a TV o faz, de um modo geral, denunciando ostensivamente o engenho audiovisual.

Há formatos jornalísticos que, mesmo sendo realizados dentro da lógica da contemporaneidade e da produção de linguagem, transcendem estas características para circular na cultura em rede. O formato selecionado para análise é um programa de jornalismo cultural e apresenta algumas características de linguagem que parecem justificar a sua longevidade e a conversão em documentário para circular nos aparelhos de DVDs. Denominado *Ensaio* e realizado por Fernando Faro, é um programa de entrevistas com artistas da MPB, e exibidos pela TV Cultura. A idéia nasceu de um programa de jornalismo policial em 1959, quando o jornalista, numa entrevista com um dos presos, não pôde entrar na cela. Para realizá-la ele colocou o microfone e a câmera dentro da cela, de fora ele fazia as perguntas. Na mesa de edição, as perguntas foram eliminadas, de forma que alguns índices delas fossem mantidos nas imagens visuais (expressões visuais do rosto e das mãos). O áudio usado no programa é um conjunto de frases, ditas num ritmo rápido e nervoso e pontuadas por pausas e silêncios. A câmera/o olhar do espectador percorre o espaço do entrevistado em planos próximos e em ângulos diversos, trazendo detalhes (movimentos das mãos, pés, rostos) que revelam expressões de angústia e inquietude do personagem entrevistado. As imagens completam o áudio, mas

ambas, como fato estético e conceitual, transcendem a imagem audiovisual com novas informações. O primeiro *Ensaio* foi realizado em 1973, com Elis Regina. Os movimentos dos primeiríssimos planos trazem os olhares, os gestos faciais e as mãos, revelando a natureza das questões escondidas e o incômodo gerado na entrevistada. E as pausas e silêncios revelam ainda o tipo de mediação do entrevistador. No programa *Ensaio* realizado com Gal Costa em 1994, o procedimento é mantido, mas a imagem visual é construída por várias câmeras e editadas com a sofisticação trazida pelos avanços tecnológicos. Essa iniciativa de acrescentar imagens de outras origens e momentos, parece uma estratégia para dar um ritmo mais ágil, comum nos programas atuais realizados para TV e transformados em formatos para DVD, o que não os descaracterizam como o formato que estamos analisando. Na montagem descontínua do programa com a artista Gal Costa, as imagens indiciam o desenvolvimento da narrativa, os entrevistados e a pauta da entrevista. Os olhares em *off* da artista indiciam surpresa (a surpresa da artista com a chegada de Tom Zé), incômodo e nervosismo diante de algumas perguntas. Aliás, a relação entrevistador/entrevistado parece ser um dos temas do programa, e é muito bem revelada pelos *closes* nos gestos do entrevistado (nas mãos que mexem nos cabelos e que se torcem, no olhar em *off* e no movimento dos lábios), evidenciando o total controle exercido pelo entrevistador e produção do programa.

Um outro formato audiovisual que apresenta uma enorme proximidade com o cinema são os seriados (as séries e minisséries) e embora, tenham ocupado um espaço grande nas TVs aberta e por assinatura, a idéia do formato (a repetição e a duração) tem início com o cinema. A primeira experiência de série aconteceu na França entre 1931/36, e desde então esse formato é configurado em três ou quatro episódios que sugerem que a história/narrativa é importante e vai continuar, com maiores conseqüências, as vezes de forma linear, como em *O poderoso chefão*. Outras é a forma não-linear que determina a narrativa dos episódios, como em *A guerra nas estrelas*. Uma das mais famosas da atualidade está sendo realizada pelo cineasta Lars von Trier, são alegorias que começaram com *Dogville*, seguiram em *Mandelay* e acabarão com *Wasington*, previsto para sair em 2007.

O formato de séries não tardou a migrar para a televisão. E, com a multiplicação dos canais de TVs abertas e fechadas, o seu espaço de circulação foi ampliado na mesma proporção que o dos filmes. Embora as séries e filmes circulem juntos e as suas linguagens,

muitas vezes se confundem, as primeiras são experiências audiovisuais que funcionam muito bem no *médium* televisão, alguns com estrutura aberta como as telenovelas e maior duração (algumas possuem 8 e 9 anos, anos, como *Friends*) – e, revelam a fusão entre as linguagens do cinema, do teatro e da televisão. De um modo geral, elas são realizadas em película, e podem ser vistas nas mais diferentes durações.

Susan Sontag (2005:165/66) considerou a duração como uma particularidade da série exibida no *médium* TV, algo superior ao cinema, no sentido de possibilitar discussões mais densas, aproximando a TV e a literatura, como organizações de linguagem. Segundo ela, embora o cinema tenha em comum com a literatura o deslocamento no tempo e no espaço, as adaptações fílmicas de romances sempre deram resultados insatisfatórios por duas razões: o cinema parece diluir e simplificar as grandes questões trazidas pelo romance e a duração do filme é convenção que também contribui nessa diluição. Ela acrescentou que “para fazer justiça a um romance, é preciso que o filme seja não só um pouco mais longo mas sim extremamente longo – que rompa as convenções de duração estabelecidas pela frequência à sala de cinema”. Ainda segundo ela, essa era a convicção de Erich von Stroheim quando adaptou para o cinema *McTeague* de Frank Norris, intitulado *Greed (Ouro e maldição 1924)*, com duração de dez horas e remontado pelo estúdio com duas horas e 45 minutos. Ao analisar a obra de Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz (1979/80)*, adaptação do romance homônimo de Alfred Doblin, comparando-a com o filme de Stroheim, a ensaísta salientou que a série de Fassbinder alcançou o que buscava o diretor alemão. Segundo Sontag, “Fassbinder, graças à possibilidade de exibir um filme em partes, na televisão, pôde fazer um filme de 15 horas e 21 minutos. A extensão desmedida dificilmente poderia garantir a transposição bem-sucedida de um grande romance para um grande filme. Mas, embora não seja uma condição suficiente, é provavelmente uma condição necessária”. Claro, há séries de duração longa, outras de duração mínima, o que é interessante no sentido apontado por Sontag, é a reiteração do tema abordado na mesma linguagem e com recursos dramáticos diferentes, o que facilita o processo comunicativo, exigência do *médium* TV.

A série<sup>2</sup> televisual constitui um formato narrativo que nos interessa por trazer a convergência de linguagens (do teatro, do cinema e TV), da qual estamos falando, facilitada, muitas vezes, pela hibridez de técnicas. A TV é um meio de transmissão instantânea e as

---

<sup>2</sup> As séries são formadas por episódios independentes cujas histórias, sem continuidade, são centralizadas em um núcleo de personagens, as mesmas locações e cenários, têm duração mais longa e aparenta uma estrutura aberta como as telenovelas. As minisséries são formas narrativas fechadas e mais compactas, possuem uma linha temática com começo, meio e fim, daí possuir uma semelhança maior com a linguagem do cinema.

técnicas de gravação simultânea de som e imagem, possibilitaram a criação de formas narrativas que podemos compreender mais facilmente a partir de aspectos análogos à expressão teatral. Por outro lado, a evolução da linguagem trouxe a incorporação de elementos do cinema e das artes plásticas, sobretudo quando realizadas por equipes e diretores vindos de experiências com estes sistemas. São dramaturgos, cineastas, fotógrafos e diretores de TV, que conscientes das possibilidades da cultura do audiovisual, utilizam-nas misturando as referências, fazendo convergir as linguagens, inventando processos comunicativos inovadores dentro do *médium* TV, tão criticado exatamente por causa da exibição repetida de linguagens já assimiladas e o compromisso com um repertório massificado.

As experiências são várias, evidenciando estilos diversos. Uma delas veio do artista Ingmar Bergman, cuja prática abrange os três sistemas de signos mencionados. Ao se afastar do cinema durante os anos de 1980 e 1990, ele se dedicou à direção de teatro e de TV, e por conhecer tão bem essas linguagens, é um artista que mescla os procedimentos, enriquecendo-os como práticas de vanguarda. Ele realizou para a TV sueca dois seriados, *Cenas de um casamento* e *Saraband*, que é uma continuação da primeira, realizada alguns anos depois. *Cenas de um casamento* (1973) foi realizada em película (16 milímetros) e o argumento, a crise do casamento, foi construído em episódios e de forma linear. A série começa com uma apresentação do casal para a câmera – da fotografia do cinema e da TV, mediada por uma jornalista que faz matérias para uma revista feminina. Ao final de cada episódio, uma voz anuncia os créditos (em cima de imagens da ilha de Faro onde Bergman mora) e faz um resumo sintético e esclarecedor do capítulo anterior no começo do episódio seguinte. As referências cinematográficas são claras no uso dos *raccords*: de luz para identificar os espaços (do restaurante, de casa e do escritório, para cada espaço há um tipo de luz); o *raccord* de olhar dos protagonistas, por exemplo, enquanto ela fala em *off* vemos a expressão do marido, e quando ela entra no campo visual, vemos o seu olhar surpreso para o marido no contracampo percebendo que ele está tenso; O passeio de uma câmera alta pela cidade, localizando e aproximando do carro dela estacionado, ou do carro dele saindo da casa da cidade e chegando na casa de verão onde a família se encontra.

O espaço dos interiores é cenografia do teatro adequada à TV e tem função cinematográfica na série. Para Lotman (2000:73), a câmera é mediadora do olhar do espectador e define o uso da cenografia. “Como resultado, las funciones de los

decorados y de las cosas (los accesorios) son diferentes en el cine y en el teatro. En el teatro, la cosa no desempeña nunca un papel independiente y no es más que un atributo de la actuación del actor, mientras que en el cine puede ser, por igual, un símbolo, una metáfora o un personaje con plenos derechos. Esto, en particular, está determinado por la posibilidad de filmarla en primer plano, detener la atención sobre ella, aumentando el número de quadros destinados a mostrarla, etc". No uso de planos fechados para registrar as cenas super-econômicas, a TV acaba submetendo a cenografia à caracterização dos personagens e a um ambiente minimalista. Ambientes e objetos funcionam, na melhor acepção da palavra, como elementos de decoração. Na série de Bergman, é do cinema a preferência pelos closes inesperados em objetos da casa (o lustre, o cálice de conhaque, nos olhos, nas mãos), a reiteração deles, o zoom ao contrário - no lustre e se distanciando para mostrar a sala de visita, evidenciando uma reconfiguração para a série televisual. É evidente que nada impede que venha da TV a exploração criativa dos enquadramentos e dos ângulos, mas já os reconhecemos do cinema realizado pelo diretor. Por exemplo em situações em que a localização inusitada da câmera revela o ponto de vista que mostra coisas, em vez de pessoas, deixando-as fora do campo visual. Em vez de estar na altura dos rostos, recurso normalmente usado na TV, Bergman a coloca na altura das coisas/alimentos na mesa, enquanto os personagens conversam. O comportamento da câmera fixa se reitera para mostrar o corredor, enquanto os protagonistas falam em *off*, um no banheiro e outro no quarto. Em outros momentos, em vez de usar o campo e contracampo, o cineasta explora a mobilidade da câmera para a configuração da cena, acompanha o movimento dos rostos dos falantes e dos ouvintes, o *raccord* dos olhares dos personagens não-envolvidos na cena, denunciam o incômodo.

Dando continuidade às experimentações em torno das linguagens do cinema, do teatro e da televisão, em 1975 Bergman reúne esforços para a realização do filme *A Flauta mágica*, ópera de Mozart, escrita em 1731. É um filme-ópera, e embora o espaço cênico para a abertura do filme tenha sido realmente construído no palco do teatro Drottningholm do século XVIII, em Estocolmo, o resto das seqüências audiovisuais parece mimetizar o espaço do teatro e a presença do público. O filme tem início com a câmera que traz o ponto de vista do palco do teatro, vê a platéia e registra as suas expressões, tendo a música de Mozart fora do campo visual. Embora o ponto de vista seja do palco, ele é cinemaográfico porque se aproxima e registra os rostos de uma platéia atenta e silenciosa, evidenciando a natureza

popular e heterogênea formada por homens, mulheres e crianças de diferentes origens culturais. Os *closes ups* nos trazem os *raccords* dos olhares e nos conduzem para o palco onde se localiza a música de Mozart. A reiteração dos closes, que tão bem caracterizam o cinema de Bergman, aqui nos revelam as mudanças de expressão daqueles rostos atentos. São planos editados, e no movimento dos planos vemos, ainda, uma imagem gráfica do rosto de Mozart e, a reiteração insistente de um close do rosto de uma garota que enche a tela numa longa tomada. A montagem dá ênfase ao *raccord* do ponto de vista localizado no palco que vê todos os rostos. No decorrer do filme, o rosto da garota volta insistentemente. Essa introdução com imagens e música é interrompida e vemos imagens externas do teatro, a fachada, o jardim. Esse exercício criativo com a câmera e a montagem parece representar, de forma bem humorada, o ponto de vista do ator/tela. Quando a ópera começa, efetivamente, a câmera muda de posição, ocupando agora o ponto de vista frontal do espectador de teatro. Durante um bom tempo, os movimentos se reduzem a mudança de planos, os frontais planos longos e closes.

Em alguns momentos do filme *A flauta mágica* chegamos a esquecer a sua origem teatral. Os campos e contra campos e o espaço *off* trazem a agilidade da narrativa, por exemplo, quando Papageno é desmascarado pelas damas de companhia da rainha da noite que se localizam fora do campo, aparecendo apenas as mãos delas no rosto do caçador. Em outros momentos a relação com outros meios é clara. Por exemplo, no plano subjetivo de Tamino olhando o camafeu com a foto de Pamina. A imagem dela enche a tela emoldurada pelo camafeu e ganhando movimento, como nas melhores imagens de vídeo.

O filme *A Flauta mágica* é uma evidência da natureza da linguagem audiovisual explorada por Bergman como um conjunto de palavra falada, canto, música e imagem cinematográfica. Aqui a palavra não ocupa apenas um papel de ritmo e musicalidade. Ela é submetida ao tratamento de dicção para fazer compreender o enredo. O figurino e a cenografia trazem todo o artificialismo do teatro e o palco não é mascarado. A linguagem do teatro/ópera é incorporada ao cinema com a toda a sua expressividade. Há uma fusão de linguagens, cada uma impingindo à outra os seus traços criativos, prática criativa bastante visível. As expressões íntimas dos personagens, que no teatro talvez se perdessem, são acentuadas pelo canto e amplificadas pelo close, evidenciando o estilo do cineasta. O áudio representa um dos momentos mais bonitos do filme. Quando da última prova de Tamino, que ao atravessar o inferno formado pelo movimento de dançarinos com o fogo, o silêncio dos personagens e o som da flauta conduzem ao final da narrativa e esteticamente traz o sentido

de redenção pertinente à ópera de Mozart.

A série *Twin Peaks* é experiência realizada pelo cineasta David Lynch para TV, exibida pela emissora Americana ABC entre 1990/91 e depois transformada em formato para DVD. Constituída por 30 episódios para serem exibidos em duas temporadas, alguns episódios foram realizados pelo cineasta e trazem o estilo que caracteriza os seus filmes e um frescor à linguagem das séries criadas para TV. Nas duas temporadas dirigidas pelo diretor, vamos tomando consciência, paulatinamente, das referências cinematográficas, sobretudo de estilos de diretores conhecidos. Como em *Veludo azul*, os espaços representando o exterior e o interior são respectivamente construídos numa cidade, *Twin Peaks*, acolhedora e calma, rodeada por cachoeiras, rios e parques e o interior das casas com os seus personagens ambíguos e estranhos. Essa simetria é muito bem construída na série e adequada ao *médium* TV que, em doses homeopáticas, revela a metáfora da desordem por atrás da ordem e da beleza. Os dois espaços, interior e exterior, aparentemente, não apresentam contrastes. A natureza, bela e exuberante, que rodeia a cidade não só abriga esses seres atormentados, mas é moldura que instiga e seduz para o mistério da condição natural do homem. Nesse cenário é investigado um crime e qualquer um dos personagens pode ser o assassino. Na criação da atmosfera de cinema *noir* a cenografia é típica do teatro, a luz subexposta realça o claro-escuro e o uso do filtro para acentuar as cores quentes. Mesmo trazendo essa atmosfera sombria, a estética visual é marcada pela suavidade, sobretudo nos enquadramentos dos rostos e detalhes registrados por uma câmara com lente grande-angular. Eles estão dentro de enquadramentos com profundidade de campo, onde o primeiro plano ora se apresenta focado, ora está fora de foco, produzidos com lente bi-focal. Os poucos movimentos de câmara são no sentido de modificar esteticamente a imagem, do ponto de vista da perspectiva e da simetria. Por exemplo: uma determinada tomada tem início no lustre e se movimenta para baixo, simetricamente, mostrando o personagem de costas para o espectador/câmera e em frente à lareira.

Do ponto de vista dramático a série *Twin Peaks* não foge das regras de funcionamento da TV. Embora seja um suspense e o centro da narrativa seja a investigação do assassinato da personagem Laura Palmer, os episódios revelam os dramas de cada família e personagem, como nas telenovelas. Nesta forma narrativa televisual há uma ordem convencional de passos marcada por momentos fortes, as vezes explosivos e servem para alavancar a audiência. Em *Twin Peaks* os fragmentos narrativos trazem o suspense, mas não da forma impactante e explosiva, com esquetes curtos de rápida assimilação pelo público. Ele



é gerado, paulatinamente, mantendo a impressão de obra aberta, na qual tudo pode acontecer. E acontecem os delírios visuais e de áudio. Uma outra marca da TV, aqui, é a economia das cenas e dos componentes das tomadas, sobretudo nas cenas de interiores. Nestas, as ações, construídas no ritmo denso do suspense, não tiveram que sacrificar a agilidade do *médium*. Na montagem, a reiteração de closes, necessários do ponto de vista da narrativa cinematográfica do gênero suspense, torna-se esteticamente interessante, pois dá densidade visual e ritmo à narrativa televisual, realizada normalmente com muito áudio e texto verbal. A série foi realizada em película e depois de pós-editada convertida em vídeo, com as cores agora corrigidas em computador para reforçar os tons escuros e quentes das imagens.

Uma outra serie é *Angels in América*, realizada em 2003, exibida em 2004 pela HBO, canal de TV por assinatura. A dramaturgia é de Tony Kushner (que a adaptou também para a minissérie) e discutiu um dos grandes dramas da década de 1980, o surgimento da AIDS. O tema parece ter se adequado muito bem ao formato do *médium* TV pela duração da minissérie: seis capítulos exibidos no canal por assinatura, cada um com uma hora de duração (na montagem teatral original foram sete horas de duração). A direção é do cineasta Mike Nichols, que possui uma larga experiência em adaptações de peças para o cinema, como os filmes *Quem tem medo de Virginia Woolf* e *Closer*, mantendo a força dos diálogos teatrais. A linguagem do cinema está presente nos *raccords* dos olhares para o alto e nas montagens paralelas em que os diálogos marcam a continuidade e a associação entre as cenas. A linguagem televisual é ressaltada nos últimos capítulos no tratamento das imagens visuais para criar as atmosferas oníricas e carregados de delírios e no discurso para a câmera, dois momentos em que o espectador parece ser inserido no discurso.

No Brasil, parece que mais do que em outros contextos culturais, esse movimento das linguagens tem sido bastante comum. Ao buscar entender a convergência das linguagens do cinema, da TV e do teatro na composição de algumas minisséries, constatamos que a interação destas linguagens se encontra na origem da teledramaturgia no Brasil, como é salientado por Daniel Filho (2001:116), a sua experiência como produtor e diretor de formatos audiovisuais deve tudo ao cinema. Como diretor de telenovelas, “viviu imerso no mundo da informação cinematográfica” que levou para a produção e direção das séries na TV. A alquimia dos três sistemas tem início, portanto, nas telenovelas, formato no qual a dramaturgia e encenação tem como ponto de apoio os enquadramentos, movimentos de câmera e outras marcas inventadas pelo cinema. Para ele, também a sofisticação da imagem fotográfica começa a existir na TV com a chegada de diretores de cinema “relutantes em

trabalhar com videotape, pois estavam acostumados com uma melhor qualidade de imagem. Então eles trouxeram os diretores de fotografia, que davam um tratamento mais bem acabado à imagem”.

Na TV Globo o formato das séries começa a partir 1978, com *Ciranda cirandinha*, baseado num especial de TV, escrito por Domingos de Oliveira, oito episódios e exibição mensal. Dessa série nasceram aqueles que vão fazer a história na TV brasileira: *Plantão de polícia*, *Carga pesada* e *Malu mulher*, cada um compondo um gênero, respectivamente, o policial, aventura e drama. Em *Carga pesada*, embora uma boa parte do cenário<sup>3</sup> fosse uma boleia de caminhão construída em estúdio, o seriado traz algumas locações que representam aspectos da paisagem brasileira. Foi realizado dentro de uma temática “neo-realista”, segundo Daniel Filho. Mas o mais importante é o retrato de uma época representada por elas.

É mesmo a partir de 1984 que a emissora amplia a produção de teledramaturgia com as minisséries. Duas frentes de criação são organizadas naquele momento como responsáveis pelo tratamento estético do formato: a casa de criação Janete Clair e o núcleo Globo Usina. O primeiro, é formado por um grupo de autores que tem como objetivo dar um acabamento melhor para o texto, normalmente adaptações de obras literárias. O núcleo Globo Usina, formado por diretores de cinema, fotografia e TV (José Medeiros, Dib Lufti e Walter Carvalho, Walter Avancini e mais tarde Luiz Fernando Carvalho), que, como mencionou Daniel Filho, trouxe a exigência de direção de fotografia à prática televisual cujo resultado é visível nas minisséries (*Grande Sertão Veredas*, *O tempo e o vento*) e quartas nobres (*Fragmentos de um discurso amoroso*, *A mulher vestida de sol*). A direção de arte começa a existir a partir de 1988, com a minissérie *O primo Basílio*.

Selecionamos algumas minisséries como exemplos de produções de linguagem onde vamos apontar uma maior proximidade com a interação de linguagens. A minissérie *Anos dourados* foi a primeira produção da Casa de criação Janete Clair, em 1986. O texto e direção de profissionais das telenovelas (Gilberto Braga e Roberto Talma, respectivamente), alguns elementos da dramaturgia e da linguagem audiovisual são similares às telenovelas: estrutura narrativa formada por várias tramas entrelaçadas e constituídas por planos fechados e de conjuntos. Tendo sido gravada nos estúdios da Cinédia, muitos dos planos de conjunto da minissérie reproduzem trechos de ruas e fachadas de casas que remetem à atmosfera dos anos

---

<sup>3</sup> Segundo Daniel Filho, 30 a 40% da história acontecia dentro da boleia do caminhão onde os personagens conversavam, davam carona e dormiam.

que ambientaram-na, composição de cenário que conhecemos de cartões postais e de imagens de época. As regras da composição da linguagem do cinema aparecem naturalmente na estrutura da minissérie: nas cenas de discussão há o uso reiterado do campo visual e do espaço *off* (o rosto do personagem que ouve permanece dentro do campo visual enquanto aquele que fala fica no espaço *off*). Em outros momentos é evidente o uso cuidadoso e criativo da câmera estática; elas (as cenas) são emolduradas por janelas, árvores e cortinas; é comum a sobreposição de planos dentro do campo visual onde os dois personagens em discussão, um é focado e o outro desfocado, em momentos alternados; finalmente, a reiteração de reflexos e espelhos, aparecendo imagens formadas com o duplo. São recorrentes também longas seqüências mudas e conduzidas por canções, realçando a natureza lírica e poética da cena, em detrimento do narrativo.

A minissérie *Anos rebeldes* (1992) escrita pela equipe coordenada por Gilberto Braga e direção de Denis Carvalho, segue a mesma linha temática e estrutura narrativa da anterior *Anos dourados*: um retrato de acontecimentos que vão de 1960 a 1972 e tramas representadas por grupo de amigos e famílias. Do ponto de vista visual a vinheta de abertura e a montagem privilegiam tendências estéticas que marcaram aqueles anos: grafismos e cores, e imagens (supostamente) gravadas na rua, que iconizam respectivamente, uma estética *pop* e o cinema documental. A presença de shows e filmes no interior da narrativa, imagens em preto e branco representando cenas com os personagens (imagens construídas com câmeras velhas que arranhavam a película criando aqueles efeitos de filmes documentais) se fundem a imagens documentais dos fatos daquele momento e manchetes de jornais, evidenciando um procedimento de composição de linguagem que é um traço de um momento histórico. Similar ainda à minissérie anterior, foi gravada na Cinédia, e traz as fachadas de ruas e casas com atmosferas também dos anos 60 e certa sobreposição de planos dentro de planos fechados em que o ponto de vista é caracterizado pelo foco daquele que fala. O áudio também lembra a minissérie anterior. Caracteriza-se como um tecido formado com signos construídos pelo rádio, TV e canções da época e estas, sobretudo, tiveram papel narrativo e conceitual bastante acentuado. Além de situar a época e definir situações e personagens, identificamos nelas uma linha de pensamento que, embora paralelo à narrativa, tem como cerne a linha evolutiva que marcou a MPB daquele momento, do final de 1960 à música de protesto da primeira metade dos anos de 1970.

A minissérie *O tempo e o vento* é uma adaptação de três dos sete volumes (*O continente*) do romance homônimo de Erico Veríssimo. A condensação de *O Sobrado*, *Ana*

*Terra e Um certo capitão Rodrigo*, foi realizada por Doc Comparato, de forma compacta e cronológica, construindo de forma linear a saga da família Terra. Dirigida por Paulo José, nela encontram-se impressas um tom épico e uma transparência à linguagem, características do cinema. A equipe de documentação da TV globo realizou pesquisas em todo o território do Rio do Sul, incorporando costumes, referências geográficas e históricas às cenografias, figurinos e interpretação dos atores/atrizes, recriando-as com um rigor histórico que pode ser verificado nos pequenos detalhes. Toda a parte externa filmada em locações no Rio Grande do Sul, as planícies (entre elas as regiões missioneiras) serviram de cenário para as grandes batalhas filmadas em *plongé* com os seus três mil figurantes.

Realizada em 1993, *Agosto* é uma minissérie cuja composição melhor revela a soma de linguagens e a condensação e ampliação dos sentidos, resultado desta interação. A minissérie foi realizada por uma equipe de profissionais com experiências em cinema (Carlos Manga, diretor artístico, Paulo José, diretor também da anterior, *O tempo e o vento*), em audiovisual (Jorge Furtado e Giba Assis, roteiristas). Podemos compreender a linguagem do cinema na série, desde a construção do gênero *noir* à composição do campo visual e ao uso sistemático do fora-de-campo. Começamos pelo uso da câmera. Logo no primeiro capítulo a câmera parece o olhar de alguém que espreita. Ela é furtiva, se esconde atrás de portas envidraçadas, de janelas com grades e persianas, de espelhos, movimenta-se atrás de árvores, dos vãos de escadas e pelas frestas das portas, mostrando conversas e ações dos personagens no fundo. Estes enquadramentos acentuam o suspense que caracteriza a série desde o início sobre as relações entre os assassinatos. Ela começa com focos de luz que são os faróis de um carro (anos 50) produzidos por uma câmera em movimento chegando num prédio. O olhar da câmera sai do quarto do porteiro e a sua amante e, num movimento contínuo mostra os ponteiros do elevador, sobe as escadas, entra no apartamento e se dirige ao quarto onde ocorre o assassinato. A câmera acompanha o movimento do assassino até o banheiro, vemos os detalhes – mãos negras e o anel com a letra F. É ainda em primeiríssimos planos que vemos os pés de alguém que desce o *hall* do prédio. As imagens em movimento são cortadas para um plano frontal do palácio do Catete e parece ser o mesmo olhar que agora caminha em direção ao quarto do presidente Getúlio Vargas e espreita o presidente de pijama, lendo na cama. O movimento de câmera e a organização simétrica dos detalhes evidencia o procedimento característico do cinema que se reitera no final da série, com a morte do presidente.

Os personagens (o comissário Matos e Gregório Fortunato) são construídos cinematograficamente. Os closes revelam a identidade dos passos de Gregório Fortunato e

uma câmera cinematográfica mostra a dedicação do tenente ao presidente, que o espia através da porta do seu quarto e no contraplongé em frente o palácio para o mesmo quarto, espaço de onde o personagem Getulio Vargas parece não sair durante a série. A câmera em *plongé* define a figura do comissário Matos em sofrimento por causa da sua úlcera e que o acompanha até as cenas finais quando é assassinado.

Os recursos audiovisuais configurados pelo disco (a ópera) e pelos noticiários de rádio e jornal, caracterizam respectivamente, a sensibilidade refinada do personagem Matos e a sua consciência profissional, que acompanha os acontecimentos, sem se deixar envolver. A relação simétrica entre os dois personagens, Gregório Fortunato e o comissário Matos, o primeiro dedicado ao presidente e o outro à justiça, é evidenciada no começo e no fim da série pelas imagens audiovisuais. No começo da minissérie a imagem de Gregório esmurrando a imagem gráfica com o áudio do discurso de Lacerda no fundo se funde com a imagem do comissário que desliga o rádio com o mesmo discurso. E no final da série também quando a imagem do olhar de Gregório para o horizonte (depois que o presidente é assassinado) acompanhado do noticiário radiofônico se funde à imagem do personagem Matos que desliga o mesmo noticiário para ligar a vitrola com a sua ópera preferida. Esse momento é especial porque define a dimensão conceitual do conflito da série.

O texto verbal marca a linguagem de diferentes formas. Uma delas são os capítulos marcados pelos dias e horas do mês de agosto/1954, escritos na tela. Outra é o código verbal construído como discurso jornalístico pelo rádio, jornal impresso e pela televisão, e conduzindo a narrativa como o narrador privilegiado, papel relevante ao trazer as notícias sobre os acontecimentos, comenta-os e tira as conclusões imediatas. Os discursos jornalísticos configurados pelos três meios trazem ainda: as divergências políticas entre Lacerda e Getulio, o atentado a Carlos Lacerda, o envolvimento da guarda pessoal do presidente no atentado, a prisão dos matadores, a aprofundamento da crise do governo, o cortejo fúnebre do corpo do presidente sendo conduzido ao aeroporto, os motins que aconteceram em várias cidades do país como uma suposta reação da população. No final, as visões contrastantes do áudio e do visual formam uma imagem conceitual: o áudio afirma que o tempo/atmosfera continua ruim e a imagem visual mostra o arco íris.

Os recursos cinematográficos são largamente presentes na linguagem da minissérie e o seu uso é necessário para estruturar a narrativa e estabelecer uma visão conceitual sobre uma história contada 50 anos depois dos fatos acontecidos. O signo verbal configurado pelo

jornalismo nos meios jornal, TV e rádio é reconfigurado, portanto, pelo sistema cinematográfico. Eles são ouvidos no rádio e na TV pelos personagens que os ligam e desligam, são mostrados, em *off*, em câmera subjetiva e em *close up*. Movimentos de câmera, enquadramentos, closes, ângulos distantes (*plongé*), espaço *off* e o extra-campo (o presidente é mantido no extra-campo, aparecendo apenas duas vezes – no começo e morto no final da minissérie) e montagem paralela são signos cinematográficos necessários para criar uma história de gênero, porém com a carpintaria bastante visível. O caráter furtivo da câmera parece esconder informações sobre o universo político e existencial dos personagens daquele agosto de 1954, deixando-os envoltos no mistério do não-mostrado, das entre - imagens e dos índices. Um exemplo é o uso do extra-campo. Definido por Jacques Aumont (2004) como o espaço virtual indiciado pela câmera e montagem, aqui esse recurso cinematográfico traz a ambigüidade do ponto de vista da minissérie, trata-se de uma composição cujo conteúdo já foi representado por sistemas diversos, e uma boa parte dos fatos e personagens daquele momento, foi deixada no extra-campo. A câmera em movimento traz os índices da reunião do presidente com as forças armadas e substitui o olhar de alguém que espia a reunião de fora da sala. A montagem paralela, em vários momentos, reforça a nossa conclusão: as seqüências da reunião do presidente são organizadas, paralelamente, às imagens da agonia de Alice no hospital psiquiátrico sendo preparada para receber os choques elétricos e recebendo-os. A montagem continua quando o cortejo formado por pessoas comuns é mostrado, paralelo à imagem de Alice atrás da janela do hospital, cercada por uma dupla grade. Sabemos que o pensamento cinematográfico, como a literatura é construído por meio de pontos de vista. Os recursos cinematográficos usados na série evidenciam que este ponto de vista é o dos subalternos ou de pessoas que vêm escondido a grande crise política de 1954.

Por outro lado, a presença do signo áudio e visual construído pelo sistema jornalístico mediante os meios rádio, jornal impresso e TV, (*legi-signo*) parece exercer algumas funções, uma estética porque dá ritmo à linguagem. Do ponto de vista narrativo, contextualiza e cria a linearidade/unidade do enredo. Uma outra função é conceitual no sentido de revelar a importância desses sistemas como organizadores de um pensamento de uma época. O rádio é presença marcante, nem poderia ser diferente. Trata-se de um período da história em que a cultura produzida por esse sistema é predominante. É a música no rádio que acompanha o assassinato do porteiro e continua nas próximas cenas como *background*, cortando para o discurso de Lacerda. É a fotografia do jornal que permite que uma vizinha denuncie o personagem Climério à polícia. A TV traz as imagens em preto e branco do

velório e cortejo fúnebre, e o áudio se confunde com o rádio, em vários momentos. Um exemplo significativo é a cena do último preso correndo em frente ao cartaz do filme *Matar ou correr*, mostrado por uma câmera em movimento e tendo como áudio um discurso *over* (rádio ou TV?) sobre o cortejo fúnebre. Na fusão, a imagem da TV em preto e branco aparece em primeiríssimo plano, quando a câmera se distancia vemos que ela se localiza no quarto onde a empresária Luciana é massageada e vê o noticiário, simultaneamente. A montagem traz de forma alternada imagens das pernas da personagem e imagens da TV, enquanto o áudio se mantém de forma contínua. São signos que constituem a narrativa cinematográfica e trazem as marcas dos sistemas que lhes deram origem, fechando discussões sobre os fatos criados e sobre como os meios os transformam em linguagem.

Ao submeter os signos jornalísticos ao olhar cinematográfico, a minissérie parece justificar o drama humano do desconhecimento. O que vemos? O que sabemos? As informações sobre os acontecimentos daquele momento são trazidas por sistemas já estabelecidos e reconfigurados pela linguagem do cinema. A visibilidade da carpintaria do cinema e outras linguagens deixa bem claro que trata-se de uma minissérie adaptada de um romance, que, por sua vez, utilizou de fatos para contar uma boa história policial. A imagem final do carro do comissário Ubaldo em direção ao horizonte, parece estar dizendo que vamos melhorar, enquanto o áudio do noticiário sobre o tempo (do rádio ou TV?) é imediatista e pessimista.

Selecionamos uma outra minissérie que traz um tecido inventado com o uso revolucionário das tecnologias eletrônicas e de experiências das artes plásticas e do teatro. A microssérie *Hoje é dia de Maria*, produção da TV Globo e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, foi apresentada em janeiro de 2005 na TV aberta e se transformou em formato de DVD no final de 2006. Ela ilustra a assertiva acima trazendo a diversidade de linguagens explorada no espaço cênico e gravadas por câmeras digitais de alta definição. A diversidade de linguagens pode ser observada no tratamento de referências da poesia às artes plásticas, sem esquecer a base da ação cênica que é a do ator. Esta atuação cênica é reforçada ainda pela exploração de práticas culturais do artesanato (os cenários pintados à mão, os mamulengos, pássaros e bonecos rústicos construídos pelo grupo mineiro Giramundo) e da moda estilizada dos figurinos de Jum Nakao, para compor uma paisagem mágica. A série é adaptação de uma peça de teatro de Carlos Alberto Soffredini e narra a história fantástica de uma menina que se transforma em mulher e se apaixona por um

homem pássaro. A confecção das imagens visuais passando por essas referências traz a natureza de fábula nos cenários, nas luzes e na textura da imagem, onde os tons pastéis se movimentam fazendo um interessante ritmo colorido e sensorial em direção a simbologias visuais, como convém às fábulas.

A segunda temporada da microssérie aconteceu em outubro de 2005, mantendo a atmosfera onírica da primeira temporada e radicalizando a experiência artesanal da anterior com os cenários feitos com sucata, e cercados por painéis com pinturas surrealistas. A luz especial permite que as câmeras de alta definição produzam imagens que são paisagens com uma profundidade de campo que não existe de fato, eliminando o caráter artificial de pintura. Os acessórios como as máscaras e os bonecos contrastam com essa imagem naturalista, resultando numa atmosfera não-realista povoada de mistérios e fantasia.

O áudio da primeira temporada de *Hoje é dia de Maria* é formado por elementos orais que rompem definitivamente com as falas, vozes e sons naturalistas muito comuns nos programas de TV, principalmente nas telenovelas, trazendo uma linguagem rica em gestualidades, imagens sonoras e musicais, cantos, sotaques e outras expressões orais. Encontramos nele as referências estéticas e metafóricas da poesia, dos cantos de roda e folclóricos, cultura popular pesquisada e registrada por Silvio Romero, Câmara Cascudo e produzida por Mestre Salustiano, ao lado da música erudita do compositor Villa Lobos. Na segunda temporada a trilha sonora é formada por musicalidades que vão universo medieval, passando pela música teatral de Brecht e Kurt Weill na década de 40, ao rock pesado contemporâneo. Necessário ressaltar a coerência no tratamento das vozes, entre elas aquela que narra, na primeira e segunda temporadas. Embora encaminhe o leitor para um tempo passado na primeira temporada, e ao pesadelo de Maria na segunda, há na série uma combinação de sonoridades e ritmos de vozes e falas, que, sem eliminar as nuances de cada sotaque, dá idéia da integração e afinação da equipe de atores e atrizes.

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (caderno Ilustrada 09/01/2005), o diretor Luis Fernando Carvalho chama a atenção para a natureza da linguagem da TV como uma mistura de códigos e a pesquisa de tradições locais para alimentar as inovações e educação estéticas. Ele não vê diferença entre os dois sistemas nos quais transita, cinema e televisão,



mas uma disposição de trabalhar interagindo com artistas/talentos desconhecidos e conhecidos em busca de romper com as convenções estabelecidas há trinta ou mais anos pela televisão brasileira. O trabalho de equipe realizado pelo diretor (será retomado em outras análises) é afinado e garante as inovações estéticas (plásticas e conceituais) reveladas em suas obras.

Vimos que o panorama traçado acima, embora bastante generalizado, apresenta algumas características de uma produção de formatos audiovisuais cujas linguagens se encontram nas fronteiras entre os sistemas de signos que lhes deram origem. Embora eles tenham sido configurados pela TV ou para serem exibidos nesse *medium*, as suas composições revelam, justamente, a convergência das práticas e sistemas de signos que lhes deram origem, desmascarando a suposta obrigatoriedade de configuração de linguagem por um determinado meio. O procedimento é comum, sobretudo no cinema, mas parece amplificado em formatos audiovisuais para circular nos meios TV, DVD e na Internet ou na cultura em rede.

Desta investigação sucinta podemos concluir que, no Brasil a TV criou formatos que estão na confluência do cinema e da TV, passando pelas experiências do teatro e das artes plásticas. O fato é evidente no tratamento das minisséries e algumas delas transformadas em filmes como *O Auto da compadecida* e *Caramuru - invenção do Brasil*. A adequação de linguagens é procedimento da TV e acontece também em outro nível: os filmes que viram séries, um dos exemplos é o filme *Avassaladoras* (2002), dirigido por Mara Mourão que foi transformado em série, dirigida pela mesma cineasta e fez parte dos 5% de programação exibida pela TV Record e que não produzida pela própria emissora. É também a primeira série nacional exibida pela Record.

Na TV Globo essa prática é bastante comum. Por exemplo, o épico *Guerra de Canudos*, superprodução dirigida por Sergio Rezende, foi exibida em formato de série pela emissora. Outra forma de adequação de linguagem do filme foi dada aos seriados *Cidade dos homens*, *Carandiru-outras estórias* e por último, *Antônia*, todas elas produções independentes exibidas pela TV Globo. O trajeto das séries evidencia a natureza da produção de linguagem que estamos tratando. A interação dos formatos audiovisuais é clara em *Cidade dos homens*. A idéia nasceu depois da exibição de um especial de fim de ano, *Palace II* dentro do programa *Brava gente*, da rede Globo e o mesmo deu origem ao filme *Cidade de Deus*. A relação entre o programa da TV Globo, o filme e a série é de total imbricamento; *Cidade dos*

*homens* foi exibida na TV Globo, em quatro temporadas, de 2002 a dezembro de 2005, e nesse ínterim, o filme *Cidade de Deus* foi lançado nas salas de cinema, com todas as polêmicas que conhecemos, alavancando a audiência da série. O filme *Carandiru* foi transformado em minissérie e seriado respectivamente, pela TV Globo, o último intitulado *Carandiru – Outras histórias*. O filme *Carandirú*, assim como o livro, foi um sucesso de crítica e de público, e acabou gerando a série de TV *Carandiru - Outras Histórias*, exibida na TV aberta e transformado em formato para DVD. As histórias da série foram livremente inspiradas no relato de Drauzio Varella e dão continuidade às tramas do filmes. Cada uma delas narra o que teria acontecido a algum dos presos antes de sua prisão ou depois de sua libertação, sempre a partir de um encontro deles com o médico, vivido mais uma vez por Luiz Carlos Vasconcelos. São 10 episódios filmados em película 16 mm e gravados no próprio Pavilhão 5 do presídio (pavilhão que restou da Casa de detenção de São Paulo). O elenco é basicamente o do filme com algumas participações especiais e o diretor Hector Babenco na direção de alguns episódios.

Incursão singular nas canções e temas da periferia de São Paulo (violência urbana, meninos de rua e cultura *hip hop*), o seriado *Antônia* (2006) foi baseado no filme homônimo de Tata Amaral (2005). Formada por cinco episódios, o seriado conta a história de quatro garotas da periferia da Vila Brasilândia, ligadas àquele gênero musical. Temática similar à serie *Cidade dos Homens*, foi produzida pela mesma produtora (O2) e dirigida por Fernando Meirelles. Embora tenha sido adaptada do filme de Tata Amaral, foi exibida antes da estréia em circuito comercial do filme, este continua circulando por festivais de cinema. A equipe de criação desses seriados possui alguns elementos comuns: o tema, os aspectos culturais (a movimentação de códigos da periferia em oposição a uma cultura branca e histórica) e a equipe de criação e produção vem de experiências no cinema e na TV. São roteiristas e diretores Jorge Furtado, Fernando Meirelles, Tata Amaral, Hector Babenco, Regina Casé, entre outros. Em *Cidade dos Homens* e *Antônia* as imagens e o ritmo trazem similaridades com as linguagens da música (*Rap*) e da MTV. Em ambas, o movimento é sincopado e possui a agilidade das canções.

E assim essas produções se multiplicam. Parece que a produção cultural no Brasil já anteviu o futuro, sem grandes planejamentos e previsões. O fenômeno não é tão recente, como vimos com o surgimento das minisséries. O centro do nosso percurso investigativo é buscar a interação das linguagens em quatro filmes

realizados dentro da TV ou por diretores cujas práticas na construção de linguagens não se restringem aos meios e aos sistemas estabelecidos.

## CAPÍTULO IV

### O CINEMA AUDIOVISUAL: UM FORMATO CONFIGURADO NA INTERAÇÃO TEATRO/CINEMA E TV

A interação dinâmica entre os sistemas tradicionais de signos e as experiências artísticas está na origem da linguagem do cinema. E, na sua evolução outras incorporações foram sendo feitas, se fortalecendo como um sistema de signos e se ampliando como prática cultural dentro da semiosfera. Nos filmes modernos encontramos as expressões que colocam em discussão a sistematização criada até então pelo cinema. Nos filmes de Orson Welles há um método na prática de interação entre as linguagens dos meios cinema, TV e rádio, que revela um pensamento audiovisual. Nas experiências de Godard, não só há um pensamento audiovisual resultado desse método, mas esta interação se faz entre meios, linguagens e autores, denotando a percepção de uma cultura audiovisual na qual o desenvolvimento tecnológico e da própria cultura criou condições para o questionamento e eclosão do cinema como um sistema de representação. Este procedimento é acentuado na produção de alguns formatos audiovisuais criados pela televisão.

No percurso investigativo constatamos que a configuração de formatos televisuais a partir da interação de sistemas deixando à vista o processo de criação, não é uma novidade na TV. Vamos investigar como são as linguagens dos filmes que nasceram da interação de várias linguagens buscando verificar como elas traduzem, esteticamente e conceitualmente os sistemas que lhe deram origem. São: *Lavoura arcaica* (cinema, teatro, pintura e literatura); *Amores e separações* (cinema e teatro); *O homem que copiava* (cinema, história em quadrinhos, animação e literatura); *Lisbela e o prisioneiro* (cinema, TV e teatro); *Veja esta canção* (cinema, TV e as canções).

#### **IV.1 - As relações entre as poéticas verbal e visual em *Lavoura arcaica*.**

Durante o percurso da nossa investigação apontamos alguns índices das experimentações de linguagem realizadas pelo artista Luís Fernando Carvalho, na direção de séries dentro da televisão. Nos formatos audiovisuais (telenovelas, especiais, séries e filmes) é

comum os recursos tecnológicos mais avançados serem submetidos às experimentações de uma equipe de artistas dirigida por ele, produzindo uma poética que remete o espectador para fora do tempo e do espaço presente, e para dentro de si mesmo em busca daqueles signos conhecidos, sempre traduzidos de forma nova.

Ele segue o mesmo caminho de experimentação nesse primeiro filme, *Lavoura arcaica*, adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. Consciente das possibilidades artísticas e conceituais do cinema, durante o processo de preparação do filme, o diretor foi até o Líbano para conhecer de perto a fusão de culturas e traduzir, cinematograficamente, a memória audiovisual da escrita do romancista. Dessa viagem ele fez o documentário *Que teus olhos sejam atendidos*.

O filme *Lavoura arcaica*, como os outros formatos, também traz o reconhecimento e adequação dos vários sistemas de signos (do teatro, artes plásticas, cultura popular, cinema e literatura) e as costuras desse “tapete” audiovisual são sutis como se fossem realizadas por linhas de seda, se constituindo uma marca. A natureza poética e metalingüística se encontra no conjunto de signos visuais entrelaçado na sonoridade/musicalidade formada pelas vozes, cantos, palavras, ruídos e os tons dos instrumentos de corda (dos cantos árabes) e músicas instrumentais. Mas cada uma das construções, a visual (a cena e o gesto, a imagem visual em sua riqueza de luz e texturas) e de áudio (os diversos matizes sonoros/musicais e a palavra), são também absolutas e independentes, e trazem fortes ressonâncias das artes que lhes deram origem. As associações são possibilitadas pela montagem cinematográfica: entre a imagem visual e as referências da pintura e do teatro; entre as imagens e a força simbólico-conceitual da palavra; entre o áudio e a densidade poética da palavra.

A imagem visual é uma tradução de várias organizações poéticas construídas pela pintura e pelo teatro. Os contrastes de luz e sombra e as alternâncias dos fragmentos fora de foco na fotografia de Walter Carvalho, lembram o processo de abstração da pintura e da fotografia artística em seus vários momentos, e bastante comum nos trabalhos já realizados pelo fotógrafo em outros filmes. Aliás, ele não economiza nos efeitos de luz, seja a atmosférica filtrada pelas árvores e folhas, sejam os feixes que entram pelas portas e janelas. É denso o parentesco com as artes plásticas. Os planos dos interiores registram as afinidades com a pintura barroca e renascentista. Alguns planos próximos de André no quarto fechado da pensão, lembram as figuras deformadas de *El Greco*.



Figura 1 - *Lavoura arcaica*, de Luís Fernando Carvalho.

Outras cenas dos interiores da casa da fazenda trazem a simetria e a proporção da pintura clássica renascentista. São espaços limpos emoldurados por portas, paredes e janelas que realçam as composições. Estas trazem o claro/escuro e os tons ocres que lembram àqueles do barroco de Rembrandt, ao mesmo tempo essa mesma textura e tons ocres dos adornos dos objetos e ruínas revelam o bom gosto pelo detalhe e a afinidade com toda a arte da pintura barroca holandesa. Aliás, a roupa de cama, o vestuário, os utensílios domésticos recriados pelo filme nos planos de detalhes, além de revelar a perfeição técnica de uma imagem que se nutriu da pintura, traz também a intensa pesquisa dos materiais, figurino e cenografia, exigências do processo de criação teatral amplificado pelo cinema como arte do espaço.

Em alguns momentos, os longos planos abertos lembram a grandiosidade e o intimismo da natureza representados ainda pela pintura holandesa. Noutros, os planos abertos representam paisagens que lembram as atmosferas criadas pela pintura impressionista de Renoir. As paisagens e árvores, em planos mais próximos, parecem filtradas pelas luzes, envolvendo o espectador nas cores, textura e ritmo lento. Por exemplo, o pastorear de Ana é envolvido por uma luz azul que destoa das outras imagens, ganhando autonomia e produção de sentido, como veremos adiante. A câmera alta em vez de diagramar o espaço da fazenda,

como é comum nesse tipo de imagem, ressalta a textura do seu verde, das flores do campo despedaçadas pelo vento.

A carga dramática do romance foi traduzida na construção teatral das cenas, nas relações e no ritmo do conjunto delas. A imersão da equipe do filme em um lugar durante um determinado tempo foi fundamental para compreender e representar o universo do livro, segundo depoimentos da equipe, no *making of* do filme em DVD. O diretor e as equipes técnica e de criação viveram durante quatro meses numa fazenda no interior de Minas Gerais, isolados na experiência vital e criativa de produção do filme. Diretor, fotógrafo, figurinista, cenógrafo e atores criaram um cenário onde o imaginário e o concreto se imbricaram, produzindo uma sofisticada linguagem sem nenhuma concessão, seja orçamentária, seja ao tempo de duração do filme, duas horas e cinquenta e dois minutos. Lá os atores plantavam, ordenhavam as vacas, faziam a sua própria comida e ensaiavam o texto, com música e coreografias. Nada de construção de cidade cenográfica, mas um aproveitamento das ruínas da arquitetura (casas e capela), recuperando-as para reconstruir um espaço que pudesse trazer informações de um tempo não-presente. Esse laboratório foi indispensável para a criação de uma gestualidade teatral nada cotidiana, solução encontrada pelo diretor e pelos atores, no sentido destes se desvencilharem de uma prática realista incorporada nas vivências individuais e assumir uma orientação estética guiada pela atmosfera arquetípica trazida pelo romance.

Os gestos foram apreendidos e são representados com a expressão e o ritmo próprios da oralidade, acentuando a relação com a memória e com os arquétipos, construída naquele cotidiano e traduzida nas seqüências audiovisuais cujas afinidades com as linguagens da pintura, da fotografia, da dança e do teatro, não são gratuitas. A configuração visual da gestualidade silenciosa da personagem Ana chama a atenção para o conjunto das cenas (sobretudo o áudio) e para as associações não tão óbvias no filme, revelando a grandeza dessa poética.

Em dois momentos a vemos através do olhar de André: nas duas festas onde ela dança. No primeiro, o olhar angustiado e febril do personagem a mostra em sua dança sedutora e terna como uma flor/pomba do campo. No segundo ainda é o olhar de André que revela o cenário, a música e a dança que se reiteram. E, sob um outro olhar, do irmão primogênito Pedro, nós assistimos à cena com a mesma apreensão. Ana aparece com os adornos que o André trouxe do seu exílio, presentes de prostitutas. Ela dança e toma vinho

lascivamente. Mãe e irmãs, obedientes e temerosas, tentam detê-la enquanto André se afunda na terra úmida e folhas secas, vencido, “naquela velha posição de planta enferma”. É Ana, o personagem vivo, em seu movimento silencioso e com a sua luz especial, que faz o contraponto ao turbulento verbal falado do passivo e apaixonado André.

A linguagem do áudio também é uma composição na qual no conjunto e no caráter específico de cada um dos elementos entrelaçados ao visual e ao teatral, constrói a amplitude da dimensão poética e conceitual que encontramos no filme. A música original do filme é de responsabilidade do compositor Marco Antonio Guimarães, do grupo Uakti. Com temas da música árabe e uma citação de *A paixão segundo São Mateus*, de Bach, a trama musical instrumental ocupa, às vezes, cenas inteiras sem diálogos. A trilha musical é predominantemente construída com instrumentos de corda, similar à voz humana, segundo o compositor<sup>4</sup>. A musicalidade dessa voz sem palavras combina com o movimento silencioso de Ana.

O personagem e narrador é André, o primeiro é interpretado pelo ator Selton Melo e a voz do narrador é do diretor Luís Fernando Carvalho. Como no romance, o narrador conta/reflete sobre a sua história e, ao relacionarmos esta narração com a fala intempestiva do personagem, o processo de reflexão sobre o drama, traz nuances reveladores. São três os momentos marcados pelas diferentes sonoridades das vozes: o tom melancólico e distante do narrador; a voz dramática do personagem em cena, ora sussurra, ora grita, ora fala propositalmente baixo; e a voz do pai, a terceira voz cujo tom é assertivo e linear. As três vozes superpostas e alternadas, em *off* e nas cenas, são diversas no timbre, na intensidade, altura e na entonação, compondo um áudio com matizes que marcam de forma expressiva o movimento cíclico da narrativa. Esta expressividade sonora é também estética e é conceitual, na relação de oposição entre as diferentes alturas do som e o silêncio, ao mesmo tempo a combinação do som assertivo do pai e o movimento intempestivo da fala de André.

Dentro do conjunto do áudio, as palavras formam três textos também contrastantes: um, do personagem/narrador que conduz as imagens num tempo fora da narrativa; outro do personagem André, construído por diálogos e longos monólogos proferidos em várias entonações num movimento desordenado que marca a narrativa. Este conduz o discurso do pai, linear, limpo e ordenado, e o contrapõe. Nesse movimento dramático e contraditório, André explica a verdade e o poder da palavra do pai. Conduzidos por André, vemos/ouvimos

---

<sup>4</sup> Informações do *making of* do filme em DVD.



do pai os sermões, os conselhos e as parábolas ditas num tom que não admite replica: “é preciso começar pela verdade e terminar pela verdade”. Ele diz e mostra, por exemplo, num dos momentos mais interessantes do filme, André fala de roupas sujas, fazendo uma analogia entre os odores e rumores e os sofrimentos, todos escondidos, guardados bem longe das vistas do pai e da família. Em seguida, imagens mostram mãos que desdobram lentamente as peças de roupa no cesto. Tal tratamento do código verbal coloca em evidência as suas várias formas de uso: um é alegórico e desordenado, contrapondo ao uso ordenado e linear da palavra como portadora da verdade e do pensamento. Há um outro momento ainda de uso da palavra como tradução ambígua do pensamento profundo acerca daquilo que os olhos vêem; é o personagem/André que lembra de um comentário do pai diante de uma majestosa árvore: “olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho. Os cochos, os longos cochos que se erguem isolados na imensidão do pasto. Tão lisos por tantas línguas, ali, aonde o gado vem buscar o sal que lhe purifica a carne e a pele”. A palavra do narrador André é uma explicação/reflexão, em outro tempo, sobre as ações dramáticas e a tradução do que os olhos e outros sentidos percebem nessa história familiar.

São os recursos poéticos cinematográficos que possibilitam a reconstrução e associação dos temas criados pelo escritor para a reconstrução da parábola audiovisual. No prólogo, a câmera, muito próxima, percorre uma superfície/tecido alcançando partes de um corpo exasperado, e do extra-campo ouvimos um som e apito distantes de trem que vai se aproximando até tomar toda a cena, confundindo-se com os gemidos e amplificados na imagem opaca do rosto do personagem. Corte para um conjunto de planos próximos que nos mostra o personagem indo até a porta, dando entrada ao irmão. Corte para as imagens de André menino e a voz do narrador. Novo corte e as imagens do quarto de André. Este sob as determinações do irmão, abre as venezianas deixando entrar uma luz branca que toma a tela para as apresentações do filme. Depois do prólogo, as imagens da infância de André, justapostas aos sons de latidos e tropéis de animais em *off*. O movimento não-linear dessas imagens e sons nos apresenta uma tradução da parábola bíblica do filho pródigo, contada do ponto de vista do poeta que vê o mundo com a amplitude e nuances que não cabem numa linha reta. Do conto bíblico o escritor constrói um poema de forma circular em vários tempos, estrutura mantida pelo diretor, inclusive com o narrador em *off*.

O uso da câmera subjetiva deixa claro o jeito de ver do personagem e a sua relação com o mundo que o cerca. É um olhar escondido, atento aos detalhes. É pelo olhar de André que conhecemos o tempo dos objetos, a maciez dos tecidos, a relação forte de identificação

com a mãe. É pela câmera subjetiva que percebemos ainda, as sensações de deslocamento e angústia de André olhando entre as árvores os preparativos da primeira e da segunda festa. Na primeira, a câmera subjetiva é surpreendida pelas mãos da mãe que tampam a câmera (os olhos de André) escurecendo a tela, e depois retirando-as, volta a mesma cena. Vimos, através do olhar distante de André, a dança coral e a dança individual de Ana, o movimento silencioso e de sedução da personagem. É ainda através do seu olhar quando criança e adulto, vendo escondido atrás da porta e na janela do quarto, olhando as pessoas de costas, furtivo, que o compreendemos como aquele ser cinematográfico, de olhar interminável e labiríntico.

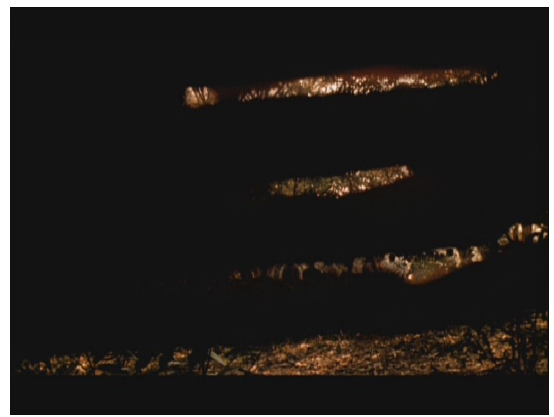




Figura 2 - *Lavoura arcaica*, de Luís Fernando Carvalho.

Quando André volta pra casa, é, pela câmera subjetiva em primeiríssimo plano, que as texturas da parede, do chão e do banheiro são reiteradas. Insistimos que os recursos poéticos cinematográficos são os melhores para as associações e as construções conceituais da parábola. A sonoridade que compõe o conjunto do áudio é formada pelos sons incidentais, dos instrumentos de corda e das vozes superpostas, bem como das palavras entremeadas ao silêncio e a música instrumental. O movimento cíclico dessa sinfonia revela o tempo labiríntico construído pelo romance. Na montagem percebemos a relação de combinação do tempo e espaço, ou o áudio e a natureza porosa das imagens visuais. Áudio e imagens visuais sonetizam as artes visuais, cenográficas e da palavra, misturas de um tempo e espaço labirínticos que compõem o poema audiovisual.

Nos planos narrativo e conceitual, temos dois personagens cujas características contrastantes se constroem no áudio conduzido por André. A identidade do pai é associada à cultura e à lei; o patriarca determina a ordem da casa, inclusive os lugares que a família deve ocupar na mesa para ouvir os seus sermões e as roupas brancas e limpas guardadas no roupeiro. E André adulto, no seu discurso alegórico e labiríntico, gritado e sussurrado. Pai e filho, personagens que traduzem com e no uso da palavra, as suas relações com a vida.

São as imagens audiovisuais que definem os personagens André e Ana. A imagem de André, construída pela câmera, é associada à natureza, muda, magestosa e aparentemente passiva. Os planos que o representam junto à natureza são recorrentes: enterrado literalmente nas folhas podres e úmidas quando criança, e com os pés fincados na terra quando adulto. A imagem de André/menino prendendo a pomba associada à espera de Ana na casa velha, é síntese construída esteticamente e que traz a dimensão conceitual da subversão dos dois

personagens: oposição e combinação, a espera, reflexão e contemplação de André e o movimento cênico de Ana. Enquanto o personagem André/adulto apresenta os seus sentimentos e sofrimentos num discurso verbal desordenado e labiríntico, a personagem Ana é pura dança e imagem em movimento (respectivamente, já adulta, duas vezes dançando de forma sedutora). O momento que revela esta oposição com mais força é a cena na capela, quando André suplica por uma fala de Ana e, ela, muda, simplesmente o olha com desespero e rosto banhado de lágrimas. Ana é imagem cênica e visual. André é poesia falada, teatral, labiríntica que enfrenta o discurso da ordem, dos sermões e da verdade. Ana é expressão cinematográfica, André é poema e teatro.

Na relação entre a palavra e a imagem, o confronto entre a primeira, dita de forma ruidosa e dramaticamente, e as imagens organizadas e mudas, acentua a ambigüidade e faz ver a carpintaria do filme, provocando um deslocamento na experiência perceptiva. Num primeiro momento, a relação entre os textos (falado e narrado) e as imagens parece de redundância, fato que incomoda e quebra a forma habitual de pensar a relação entre os dois códigos construída pelo cinema. Num segundo momento percebemos a forma singular de enunciar a palavra na sua expressão poética e gestual, em oposição a uma forma de organizar a imagem também na sua fisicalidade expressiva. A ambigüidade encontra-se em todas as formas de articulação dos elementos (áudio e visuais, visuais e cenográficos) da linguagem, formando uma atmosfera sensorial caracterizada pela oposição que ao ser captada pelos sentidos, afrouxa as amarras das convenções perceptivas familiares e funcionais, provocando certo estranhamento.

Finalmente, torna-se necessário mencionar as relações entre o romance e o filme. Parece não ser um mero acaso que as palavras de Raduam Nassar sejam utilizadas como fonte primária de todas as falas e narrações do filme. O tratamento estético dado às palavras do narrador é simples, sem artificialismos. Em alguns momentos há uma certa aparência de redundância: as palavras são ditas pelo personagem André e as imagens vêm em seguida, como quando ele fala dos odores escondidos e vemos uma mão arrumando roupas, em outro momento, ele fala da relação com a terra e vemos os seus pés fincados na terra úmida da fazenda. Há duas vozes discursivas em confronto. Rohmer (2000:123/126) identifica dois tipos de discursos falados no cinema: o direto e o hiperdireto. O discurso hiperdireto seria aquele discurso indireto construído como monólogo na *mis-en-scene*, para propiciar as mudanças temporais dentro da narrativa, sem usar a montagem e eliminando a idéia de “eterno presente” das imagens. A voz e as palavras são exploradas esteticamente. Neste caso,

vemos que o uso do texto verbal de Raduam Nassar é valorizado pela sonoridade das palavras e realçadas pelas vozes dos atores, haja vista as diferentes expressões nas vozes do narrador/diretor e do ator/personagem. Mas o procedimento parece não explicar apenas em função da criação poética do escritor no romance e nem apenas de acentuar o deslocamento temporal. Parece muito mais no sentido de identificar uma autoria atrás daquelas palavras.

Sobre a questão da autoria no cinema, para André Parente (2000:70), “As obras de Welles e Bresson contribuíram amplamente para fazer da fala um elemento novo na expressão cinematográfica, cuja função já não se define por seu valor representativo ou comunicativo, mas pela defasagem que introduz entre a percepção sonora e a visão”. E adiante ele acrescenta: “em muitos filmes do cinema dito moderno, a voz narrativa finge preencher os vazios da imagem, suas elipses e sua visão parcial; no entanto, ela só os aprofunda”. A voz do narrador aqui, está fora da imagem e não está no extra-campo, como podemos presumir. Para André Parente (2000:73/74), compreender essa exploração de uma voz “incerta e imemorial” significa concebê-la como a voz de um outro, ou uma voz dialógica. “Nesse sentido, a voz narrativa encontra a velha tradição dos contos pagãos e suas vozes imemoriais. Na tradição pagã, os contadores contam as suas histórias a partir de uma posição, onde eles são contados e onde eles se sabem contados. É uma posição neutra, já que é totalmente impossível assinalar um primeiro enunciador dessas histórias”. Este, em parte, pode ser o caso das vozes do nosso filme. Embora às vezes elas se confundam, e neste caso, a conceituação de Parente passa a ser uma explicação plausível. Mas a presença ostensiva do escritor no filme *Lavoura arcaica* se situa em outro plano. Esta não é uma história anônima. É uma releitura da parábola bíblica realizada pelo escritor Raduam Nassar, de um outro ponto de vista, poético e subversivo. É o ponto de vista do filho pródigo que conta a sua história em dois tempos: do acontecimento e o da narração. No primeiro caso ele renega o autoritarismo de uma cultura/civilização monolítica. Num segundo, no tempo da narração, a ambigüidade e a reflexão se instalam. O narrador traz quase todo o texto, e literalmente nas cenas longas, o faz na voz do diretor, que representa um leitor respeitoso da obra de Nassar.

O recurso acima é um dos artifícios da linguagem do filme para compor os jogos conceituais criados pelo diretor. E este artifício fica mais claro na citação da parábola do faminto. Esta é narrada por André e o faminto é representado pelo mesmo André e o pai que assume o duplo papel. Os dois personagens vivem uma história dentro da história, o que torna mais evidente a tradução da poética de Raduam. As carpintarias do escritor e diretor são evidentes no filme. Raduam Nassar, ao inverter o ponto de vista de uma parábola bíblica, o

fez na voz do personagem/poeta/individuo que contrapõe ao discurso da Verdade bíblica universal, numa construção labiríntica, sensorial e conceitual. O diretor Luis Fernando de Carvalho adapta o poema, respeitando-o e contrapondo às imagens visuais. Estas formam o contraponto forte e denso, apoiadas na subversão de outras artes: da pintura, da dança, do teatro e do cinema. A subversão de Ana é puro movimento, contrapondo à imagem passiva e estática de André, que já cedeu ao poder da palavra do pai. Embora esteja no romance, do ponto de vista narrativo é o gesto da personagem Ana que mata o pai, e conceitualmente, é a imagem cênica que elimina o dono da palavra, deixando-o fora da imagem que finda, mas não a palavra do pai, esta continua nos créditos. No final do filme, na festa de confraternização pela volta do filho, a seqüência cinematográfica revela este movimento de oposição: a dança de Ana, a morte do pai e André vencido sob a terra úmida, e as palavras do pai fecham a narrativa, a tela escurece e voz e texto continuam em *off* nos créditos:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim. Rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas: rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, brindando-o antes com a sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira. O equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é. Pois só a justa medida do tempo, dá a justa natureza das coisas.

O diálogo entre o filme e o romance é mais bem entendido se prestarmos atenção nas palavras do narrador/personagem no final do romance:

Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: "e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço."

No romance lemos nesse texto final a figura do pensador, analogia a O Pensador de Auguste Rodin. Não é muito difícil entender que no filme há o movimento inverso, evocando na tela preta o romance, mediante o texto verbal falado em *off*, as palavras na voz do pai continuam.

#### **IV.2 - Entre Amores e Separações.**

Domingos de Oliveira é um artista que transita entre o teatro, o cinema e a TV, simultaneamente desde as primeiras obras audiovisuais. A sua primeira peça, *Somos todos do jardim de infância* (1963), virou um teleteatro na TV cultura em 1976, dirigida por Antunes Filho. Durante os anos de 70 ele participou da criação, adaptação e direção dos Casos Especiais da TV Globo e coordenou a série *Ciranda Cirandinha* e *Aplauso*, trazendo para a TV uma estética realista onde o coloquialismo se distancia bastante de uma fala urbana característica das comunicações datadas, com gírias, neologismos e certos sotaques que denunciam o naturalismo artificial, sobretudo das telenovelas.

No cinema tem início em 1967, com o clássico *Todas as mulheres do mundo*. O primeiro filme de Domingos de Oliveira é uma crônica da juventude carioca, classe média dos anos sessenta, e ao mesmo tempo uma história de amor e separação. A narrativa é construída com digressões e uma liberdade temporal facilitada pelo ritmo ágil. Não obstante este filme ter essa dimensão particular, a comunicação se desenvolve trazendo índices de uma existência coletiva e a poética possui um desenho cujo tom é coloquial. Já neste primeiro filme, podemos perceber, portanto, algumas características que vão chamar bastante atenção nos próximos filmes de Domingos de Oliveira: a forte presença de uma dramaturgia singular que traz aspectos das experiências pessoais do diretor, o retrato do cotidiano artístico de um lugar determinado, zona sul do Rio de Janeiro e uma poética apoiada na oralidade. Percebe-se que no áudio deste filme dá-se enorme ênfase aos diálogos e narrações diretas, ficando a música num terceiro plano ou quase inexistente.

Selecionamos *Amores e Separações*, os dois penúltimos filmes do diretor, com base em alguns critérios: são projetos que vieram do teatro para o cinema, com adaptação de dramaturgia criada pelo próprio diretor que assina a direção das montagens teatrais e fílmicas e o mesmo grupo de atores dos filmes. Os filmes *Amores e Separações* parecem uma série, ou um dando continuidade ao outro, embora tenham títulos e histórias diferentes, são os mesmos

atores com nomes diferentes, e são as mesmas a temática e o enredo: situações amorosas e separações.

Os filmes são comédias situadas nos anos 90, nas quais é representado o universo dos comportamentos de personagens ligados ao mundo artístico do Rio de Janeiro. Vieira e Cabral (personagens feitos pelo próprio Domingos de Oliveira) escrevem para TV e teatro, são professores de cursos livres em literatura e filosofia; a filha (Cinthia e Julia) é jornalista e atriz; os personagens Telma e Glorinha são tradutora e diretora de arte respectivamente; Pedro é economista e com diversos cursos no *curriculum*, inclusive de Filosofia; Luiza é atriz decadente e Rogério é artista plástico; Ricardo é diretor iniciante de teatro, jovem foi namorado de Glorinha; Diogo é arquiteto e assistente de Ricardo na montagem teatral que estão organizando.

Vimos que no filme *Lavoura arcaica* não há diálogos. Nos filmes *Amores e Separações* há predominância de diálogos, inclusive com o espectador. Em ambos a construção verbal é teatral, mas no primeiro a fonte é literária e é na construção da poética cinematográfica que encontramos a dimensão metalingüística da relação entre a palavra e a imagem. A comunicação verbal é uma marca dos personagens das comédias teatrais, mas nos filmes de Domingos de Oliveira elas trazem um traço diferente. Estão dentro de uma oralidade cotidiana, aplicando aqui a dimensão conceitual trazida por Paul Zunthor (1997). Ainda segundo Zunthor, o principal elemento da oralidade é a performance que agrega um conjunto de traços definidores dessa poética, como os gestos e a gestualidade e, sobretudo, a relação entre a voz e escuta dentro de um espaço/tempo. Os filmes trazem a performance já configurada pelas convenções do cinema que se constitui como um jogo cujos papéis da voz e escuta são intercambiáveis no espaço e tempo, ou no campo e no fora-de-campo. O tratamento da palavra é submetido aos princípios da oralidade, mas também possui certa singularidade.

Sobre o uso da palavra na literatura, teatro e cinema, Rohmer (2000:123/124) chama a atenção para a distinção aristotélica entre o verossímil e o necessário. No teatro, a palavra é necessária para comunicar, independente da encenação, o texto é necessário e predomina sobre a necessidade de verossimilhança das construções orais. Rohmer insiste que a palavra é signo que significa – ela é signo sonoro, mas deve ser usado no filme (além da sonoridade) como signo simbólico de peso na relação com o visual, ela tem que ser necessidade do filme e de verossimilhança do personagem/ação. Respondendo a um crítico, por ocasião do



lançamento dos *Contos morais*, Rohmer (2000:117) ressalta a sua forma de explorar esteticamente a palavra, ao mesmo tempo, da forma lacônica que conhecemos, ele reafirma a proximidade entre o cinema e a literatura: “Lo que yo ‘digo’, no lo digo com palabras. Tampoco lo digo com imágenes, mal que les pese a todos los sectários de um cinema puro que ‘hablaria’ com las imágenes como un surdomudo habla com las manos. En el fondo, yo no digo, muestro. Muestro a gente que actúa y habla. Eso es todo lo que sé hacer, pero ahí está mi verdadera intención. El resto, estoy de acuerdo, es literatura”. Os filmes *Amores e Separações* apresentam diálogos entre requintados e prosáicos. A verossimilhança exige que aqueles personagens cultos e bem informados, donos de repertórios acima da média, produzam diálogos que estão entre o cotidiano do espaço doméstico e das relações pessoais e o rebuscamento da norma culta.

Nos diálogos encontramos referências à Dostoievski, Thomas Man, Tolstoi, Freud e Nietzsche, principalmente no texto de Vieira/Cabral. Elas aparecem em forma de reflexões e conselhos nas falas dos personagens, nas capas e páginas filmadas em close, comparações entre situações literárias e situações do filme, etc. Num determinado momento do filme *Amores*, o personagem Pedro vai visitar Vieira. Eis a conversa entre os dois:

Pedro: (vendo o livro) *lendo Dostoievski?*

Vieira: *Estou tomando umas notas.*

...

Vieira: *Nos livros de Dostoievski, sempre que um personagem visita assim o outro, de repente, é porque tem alguma coisa importante para confessar.*

...

Vieira: *... Nos livros de Dostoievski, toda vez que um personagem confessa seus crimes desagradáveis, é porque está planejando outros piores.*

Compreendemos estas referências com a função de tornar verossímeis os personagens, claro. Mas parece muito mais, de acordo com Rohmer, que funciona para evocar a relação entre cinema e literatura, e acentuar as proximidades entre os dois sistemas. E, similar a Godard, também como a forma de reforçar as relações de proximidade do autor

com as idéias dos artistas e cientistas citados, e neste caso, a associação entre os personagens/autor o escritor russo é direta.

A idéia de um texto rebuscado dentro de uma oralidade prosaica, que mimetiza o cotidiano, é uma característica da poética audiovisual de Domingos de Oliveira e muito bem explorada nos dois filmes. Falamos de uma linguagem coloquial com um ritmo rápido e natural e os diálogos com citações do cotidiano se misturam a uma construção verbal mediada por citações literárias, jargões populares, piadas em formato de shows, trechos de entrevistas realizadas pela personagem, análises literárias e políticas/econômicas, narrações e textos colados na tela de e-mails e faxes. Estes artifícios, longe de “artificializar” os personagens, ao lado da linguagem coloquial, parecem que esta os contamina, deixando-os naturais e dentro de um cotidiano presente e universal.

Similar ao uso do texto verbal no cinema moderno como ressaltava Rohmer, também nos dois filmes esta é resolvida com signos gráficos (poemas escritos na tela), monólogos e comentários. Por outro lado, há também uma mistura de pontos de vista ou de vozes/corpos narrativos que se colocam claramente como discurso indireto livre. Este, como nós já vimos com André Parente (2000:75), no cinema moderno, se libera da imagem visual e se torna independente do quadro, formando uma “categoria” extra-imagem, algo fracionado que remete ao filme, e não à narrativa simplesmente, procedimento que parece herdado do teatro de Brecht e dos filmes de Jean-Luc Godard. Recurso usado nas montagens teatrais (das peças *Amores e Separações*), para apresentar o passado ou sobre os rumos de outro personagem, os atores e atrizes rompem a cena e falam direto para a câmera/espectador na terceira pessoa, ou falam em *off*. No primeiro caso, a inserção do espectador dentro do processo de representação aqui nos remete ao teatro (no teatro brechtiano, quando o personagem fala diretamente com o espectador na boca de cena) e no segundo caso, à literatura, são narradores comuns, ator que vira narrador e que vira personagem. Do ponto de vista estético, portanto, estas inserções favorecem o desenvolvimento da narrativa audiovisual e, ao mesmo tempo elas chamam a atenção para o tempo de construção da linguagem, o mesmo da literatura.

Em *Separações*, ainda nas imagens de abertura temos uma dedicatória falada em *over*: “Este filme é dedicado aos inocentes e a todos aqueles que perambularam os seus amores pelos baixos Gávea e Leblon. Digamos que ele começa há cinco anos depois do terceiro *wisky*”. Corta o áudio e as imagens fundem para o começo do filme na cena no bar *Astória* com os quatro amigos, onde o conflito é indiciado a partir de uma discussão da teoria

sobre a morte e o processo vivido por doentes terminais, trazida pelo livro de Elizabeth Kluber. A trama principal e que alinhava as outras é a do *alter-ego* de Domingos de Oliveira, o personagem Cabral. Trata-se de uma história sobre separações e a do personagem Cabral e Glorinha é estruturada a partir daquela teoria. Tal qual o processo dos doentes terminais, a separação para Cabral/ Domingos de Oliveira, possui as quatro etapas: a negação, a negociação, a revolta e a aceitação. É com esta estrutura narrativa que o conflito do filme tem início. Similar ao livro, ela é dividida em capítulos nomeados pelas quatro etapas do processo mencionado e as narrações feitas em terceira pessoa pelos mesmos personagens, acompanhadas de música (únicos momentos em que a música tem atuação). As vinhetas são pura textura que cortam a narrativa, acentuando a poética visual criada pelos textos sobrepostos na tela.

O filme *Amores* tem início com as piadas da personagem/atriz, Luiza, em cenas no bar onde trabalha. Essa cena serve de prólogo e será repetida em outras seqüências, no decorrer do filme. A câmera em movimento traz o rosto dela num plano muito próximo e depois percorre o interior do bar, deixando as piadas em *off* para só no final retomar ao plano próximo do rosto. A agilidade da câmera é evidente nos surpreendentes movimentos e ângulos das imagens, realçando o espaço/lugar das cenas. Mas também, o uso comum da câmera alta para diagramar o espaço, tornando-o sem profundidade de campo e realçando os desenhos dos interiores, da decoração e do espaço ambiental como as praças, a Lagoa Rodrigo de Freitas e a Baía de Guanabara. Noutro caso, ao usar outras locações, é comum o uso da câmera distante para realçar os aspectos arquitetônicos e paisagísticos da cidade do Rio de Janeiro como o Corcovado e o Morro dois irmãos.

É uma câmera claramente livre para compor os enquadramentos e os ângulos e, o mesmo procedimento foi observado nos movimentos para configurar também um espaço sem bordas, reconstruindo a cena. Nesse caso o que chama bastante atenção é a performance dos atores nos dois filmes. A câmera no rosto do personagem que ouve e mostra os sinais ou de diálogo, ou de descontentamento/contentamento que não é verbal e está diretamente relacionado ao que é ouvido. Tal procedimento de reconstrução da cena evidencia uma prática cinematográfica que não se prende a decupagem de um campo visual com tanta clareza, neutralizando a idéia de *raccord* de direção, de olhar e de posição. O *raccord* existe para garantir a continuidade entre dois ou mais planos, mas uma das formas de construção do espaço cinematográfico nos dois filmes é definido em função de uma câmera que parece percorrer todo o espaço cênico, rodopia e faz prevalecer o jogo teatral da atuação continua.

Os personagens entram e saem do quadro, traduzindo a liberdade da conversa e do clima inerentes ao cotidiano.

Por outro lado, embora a câmera reconstrua o jogo teatral, é narrativa cinematográfica, portanto, as regras de organização da narrativa, configuradas nos recursos *over* e *off*, foram usadas de forma bastante criativa. Na primeira seqüência do filme *Amores*, em *off* ouvimos uma conversa e um primeiríssimo plano de uma mesa onde mãos jogam xadrez. A câmera se afasta para construir uma cena com os jogadores – Vieira e Telma – que interrompem o jogo para ele contar para a amiga o conflito com a filha. A câmera se movimenta em direção à parede e pára na foto da filha durante algum tempo, enquanto ele continua em *off* contando o drama. Em outra seqüência, o uso da câmera é similar a um momento da série *Cenas de um casamento*, de Bergman: é fixa em duas taças num plano muito próximo, e os personagens conversam em *off*.

O espectador é inserido no processo de representação por meio de duas formas diferentes de uso da câmera. Uma é a tradicional olhada do personagem direto para a câmera. Outra é quando este olha pra frente da tela em direção à câmera (não diretamente para a câmera). Recurso moderno por excelência, segundo Burch (1969:41), “serve para definir o espaço atrás do qual se acha o ponto de atração do olhar”. Ele foi usado em vários momentos no filme *M O vampiro de Dusseldorf* (F.Lang – 1931), por exemplo, naqueles momentos em que os personagens discutem sobre questões referentes à captura do psicopata, o espectador é inserido nestas discussões via câmera. Em um dos momentos do filme *Amores*, a filha apresentada por fotografia, chega a casa e olha em direção à câmera. Neste caso é o campo onde se localiza o pai e o espectador, ambos vemos a filha e acompanhamos a cena; ela olha o pai e o espectador e nos pede desculpas. Em outro momento do filme *Separações*, os personagens estão situados no mirante Sétimo céu tendo em frente o morro Dois irmãos. Ao situar a câmera nas costas dos personagens, assistimos à cena com a paisagem em frente. Corte, e a câmera aproxima do rosto de Glorinha que fala sobre a relação com Cabral e de como ele é produtivo e torna as relações com os seus amores também produtivas. Ela continua falando e nos olhando (a nós e a Ricardo), corte para Ricardo que fala também para nós (nós e Glorinha) sobre Roberta. A câmera/espectador é estática, os atores/personagens mudam de lugar e a montagem facilita a conversa com o espectador, os diálogos continuam até mudar a seqüência. Embora seja um recurso típico da TV, aqui ele é explorado de forma criativa e inusual.



Figura 3 - *Separações*, de Domigos de Oliveira.

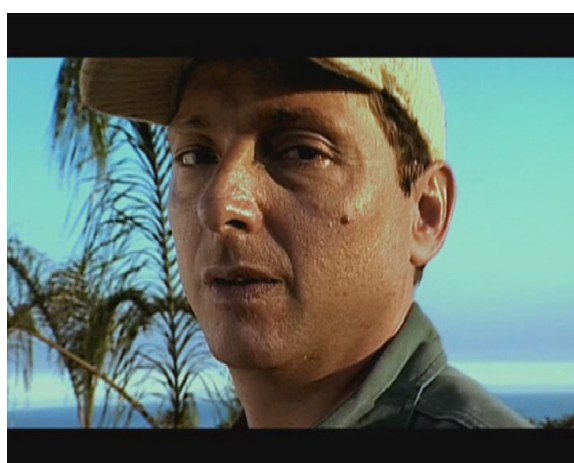
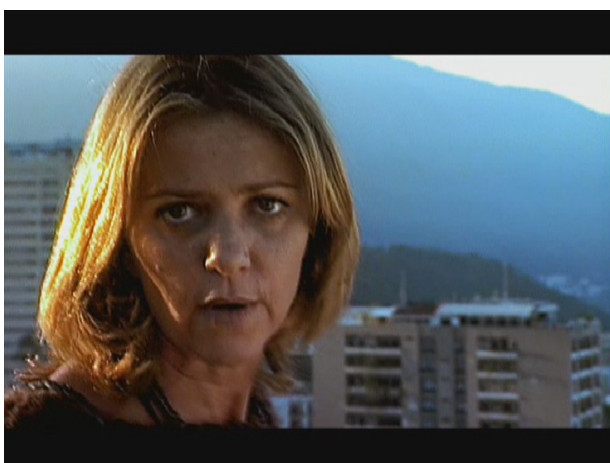


Figura 4 - *Separações*, de Domigos de Oliveira.

A idéia de inacabamento, trazida pelas imagens construídas pelas máquinas e pelos registros dos processos criativos, é uma das características da arte moderna, o que fez o artista incluir aspectos do seu universo privado em suas produções, da pintura ao cinema moderno. A

cidade do Rio de Janeiro é o cenário particular e afetivo dos personagens, o mesmo que nós conhecemos, representado pelos seus ícones: Corcovado, Morro Dois Irmãos, Praça da Paz e o baixo Leblon. Os filmes *Amores* e *Separações* trazem uma linguagem similar às produções artísticas mencionadas acima, que traduzem a idéia de inacabamento e o pulsar da vida, revelando, ao mesmo tempo, os artifícios da linguagem e as possibilidades de associação pra criar as significações. Cenas gravadas em locações reais (praças e ruas) e interiores de apartamentos presentificam certo cotidiano urbano que imprime nos filmes o seu ritmo. A câmera acompanha os personagens nas ruas, eles são ultrapassados por carros, caminhões, canos e outros obstáculos. Como nos filmes modernos, da *nouvelle vague*, por exemplo (aliás Domingos de Oliveira já foi comparado à François Truffaut), vimos que as imagens produzidas pelas câmeras digitais, extraem do cotidiano comum daqueles personagens também comuns, uma poética precária, inacabada e despreziosa.

É do cotidiano precário, que pode ser o do diretor, o ritmo que ele imprime à fala, a coloquialidade que não é estranha às mídias TV (principalmente em algumas séries e especiais escritos e coordenados por ele) e rádio. No filme, as falas dos personagens trazem a memória/história do lugar, mas com uma agilidade similar às canções de artistas da MPB e às crônicas de rádio. A montagem reforça a natureza inacabada da poética audiovisual que marca os dois filmes, possibilita ainda as associações entre as imagens e o áudio, evidenciando um cinema cheio de experimentações formais. Na construção do áudio, os diálogos prosaicos se misturam aos poemas e trechos de romances e ensaios. Às imagens fotográficas e gráficas juntam-se os planos médios dos personagens falando diretamente com a câmera/espectador, formando uma narrativa com uma estrutura a vista, artificial e antiilusionista. Por exemplo, nas cenas dos personagens em Paris, não há imagens nas ruas da cidade, mas depoimentos em telas de computador adaptadas à tela do cinema/TV, fotografias e seqüências gravadas nos cenários artificialmente construídos para representar a estadia na cidade-luz. Estas contrapõem às imagens realistas da cidade do Rio de Janeiro, abundantemente identificada nos filmes, criando um efeito curioso.

Ao combinar as construções audiovisuais e os discursos verbais cotidianos e literários, os filmes *Amores* e *Separações* põem em discussão o processo de criação e o uso e renovação da linguagem do cinema num tempo presente. No uso das câmeras digitais, Domingos de Oliveira parece um artesão, que vai na contramão de uma pretensa indústria

cultural que produz filmes padronizados para um mercado onde tudo é igual e o espectador é uma massa com as mesmas necessidades de entretenimento. Os filmes parecem ter sido feitos à mão, falando de uma realidade particular e localizada e que, ao mesmo tempo, revela uma problemática universal.

Consideramos que a modernização da sociedade por meio da cultura industrial, trouxe uma série de transformações no uso da língua, algumas delas como um instrumento essencialmente comunicativo e utilitário, fato mencionado exaustivamente por Godard em filmes e entrevistas. Os filmes de Domingos de Oliveira, ao misturar as referências literárias, filosóficas e cotidianas, colocando-as nas vozes dos personagens comuns, revelam as inúmeras possibilidades de expressão da palavra, e não obstante os artifícios que os tornam interessantes do ponto de vista estético, não eliminam as possibilidades de comunicação e entretenimento. Não podemos, portanto, subestimar os índices que por associação nos conduzem às várias construções conceituais que vêm desses filmes.

No começo da narrativa do filme *Separações*, ainda delineando o conflito da trama principal, há um corte para a apresentação de um cartaz na parede da casa de Glorinha e Cabral, recurso totalmente extra-diegético. Trata-se da reprodução de uma estatueta de uma antiga civilização da Caldeia (Suméria, na baixa Mesopotâmia), representando um casal em núpcias. Quem traz essas informações é a voz de Glorinha em *off*, apresentando a imagem e fazendo comparações entre o casal/estatueta e ela e Cabral. Na penúltima cena do filme, a câmera, num close mostra os personagens Cabral e Glorinha se reconciliando e se afasta para mostrar ainda dentro do mesmo quadro, ao lado dos amantes reconciliados o casal da estatueta. Na cena final, similar à primeira do filme, numa mesa de bar, comemorando o aniversário de Glorinha, Cabral fala sobre o texto *O homem lúcido*, de autor desconhecido da Caldeia (mesma civilização da estatueta citada no começo e na penúltima cena do filme) encontrado por arqueólogos em escavações recentes e que parece se localizar no século sexto antes de Cristo. Fazendo uma metalinguagem direta aqui, ele diz que pretende fazer um filme só para citar o texto inteiro e o lê para a pequena platéia na íntegra. Os críticos acharam que esse texto era de autoria de Domingos de Oliveira, vale a pena transcrever porque é a maior citação do filme:

O homem lúcido sabe que a vida é uma carga tamanha de acontecimentos e emoções, que nunca se entusiasma com ela, assim como não teme a morte. O homem lúcido sabe que viver e morrer são o mesmo em matéria de Valor, posto que a Vida contém tantos sofrimentos que a sua cessação não pode ser considerada um mal. O homem lúcido sabe que é o equilibrista na corda bamba da existências. Sabe que, por opção ou acidente, é possível cair no abismo, a qualquer momento, interrompendo a sessão do circo. Pode também o homem lúcido optar pela vida. Aí então, ele esgotará todas as suas possibilidades, passeará por seu campo aberto e por suas vielas floridas. Saberá ver a beleza em tudo. Terá amantes, amigos, ideais. Urdirá planos e os realizará. Resistirá aos infortúnios e até às doenças. E, se atingido por algum desses emissários, saberá suportá-los com coragem e mansidão. Morrerá o homem lúcido de causas naturais e em idade avançada, cercado por filhos e netos que seguirão sua magnífica aventura. Pairará então sobre a sua memória uma aura de bondade. Dir-se-á: “aquele amou muito e fez bem às pessoas”. A justa lei máxima da natureza obriga que a quantidade de acontecimentos maus na vida de um homem iguale-se sempre à quantidade de acontecimentos favoráveis. O homem lúcido que, optou pela Vida, com o consentimento dos Deuses, tem o poder magno de alterar esta lei. Na sua vida, os acontecimentos favoráveis estarão sempre em maioria. Esta é uma cortesia que a Natureza faz aos homens lúcidos”.

O cinema de Domingos de Oliveira segue aquela dualidade presente nos primeiros filmes de Godard, de contar uma história e ao mesmo revelar os procedimentos de construção da linguagem, sobretudo com o uso de citações, claro que de forma mais sutil. Mas, ao mesmo tempo, permite uma associação clara entre o tempo e o espaço particulares e universais. A história é sobre amores e separações, algo cotidiano, só que é de um cotidiano atemporal. O particular e o universal no tempo e no espaço.

#### **IV. 3 - O Pop tropical: a condição de voyeur:**

##### **IV.3.a - *O homem que copiava: “a vida é original, o resto é cópia”***

A epígrafe acima, citada logo após o título do filme, já indicia qual o terreno que iremos percorrer nesta análise. O filme *O homem que copiava* faz parte de um conjunto de formatos audiovisuais realizados por Jorge Furtado, artista que desde 1990, escreve roteiros para minisséries e quadros da TV Globo, além de compor o núcleo dirigido por Guel Arraes. Vem de uma geração de curtametragistas, dos anos de 1980, realizou o primeiro curta *O temporal* em 1984, e dentre os curtas realizados por ele, o mais importante é o documentário



*Ilha das Flores* (1989). Foi diretor do MIS (Museu de Imagem e Som) do Rio Grande do Sul, passou pela TV educativa de Porto Alegre e é um dos fundadores e sócios da casa de cinema de Porto Alegre. Foi nessa produtora, originada em 1988, que Furtado realizou algumas encomendas para TV: *A matadeira* (1994), para a TV alemã e o documentário *Esta não é a sua vida* (1997), para a TV inglesa. O cineasta realizou nos últimos dez anos três filmes de longa-metragem: *Houve uma vez dois verões* (2001), *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004).

Pouco entusiasmado com os filmes narrativos, desde a década de 1980, período em que produzia os curtas metragens e ensaios/documentais, Jorge Furtado já apresentava interesse por um engenho audiovisual no qual as ligações entre os signos fossem definidas pela verticalidade e não pela horizontalidade. Segundo ele (1992:20), “Como espectador, eu gosto de filmes que tenham histórias. Mas o cinema, como estrutura narrativa, se prende demais ao romance. Eu tenho a intenção de fazer um cinema mais ligado à poesia, ou ao ensaio, do que ao romance.” Segundo ele, o cinema é como um quebra-cabeças, um verdadeiro jogo onde o espectador se satisfaz e se decepciona, simultaneamente. A paixão do cineasta pela palavra (romance, poesia e dramaturgia) e pela imagem (fotografia, desenho e pintura) o levou ao cinema, mesmo tendo uma presença marcante nas produções de TV.

*Ilha das flores* é um documentário/ensaio completamente fora dos parâmetros documentais estabelecidos até hoje, procedimento comum numa boa parte dos seus filmes, experiências que colocam em discussão a prática audiovisual: a relação entre o áudio e o visual, entre a palavra e a imagem, o espaço entre imagens, a percepção e memória, o narrador e a verdade da imagem. A configuração destes signos e dos laços entre eles, é construída por uma mescla de técnicas, linguagens e imagens de origens diversas. Assim, elas são retiradas de filmes, vídeo, livros, história em quadrinhos e animação, poesia falada e “coladas”, para compor estruturas que expressam vários sentidos, sendo um deles o seu próprio processo de produção.

Trata-se de um documentário sobre a coleta de lixo em Porto Alegre, ao mesmo tempo é um filme que desmascara as encenações dentro do documentário, da mesma forma que remete, criticamente, ao jornalismo televisivo no uso da redundância/repetição do texto e imagem visual (ambos falam a mesma coisa). Fotografias documentais, imagens de arquivo e outras manipuladas, resultaram em algo bastante fragmentado, linguagem similar ao videoclipe, e com ênfase no áudio formado pela voz/fala/texto, referência clara às linguagens

do rádio e da televisão. A trama principal do seu último filme, *Meu tio matou um cara*, é centralizada no adolescente apaixonado por computador e videogame, elementos que levam o diretor a inserir alguns recursos criativos como o *Messenger* e o ICQ, além de certa lógica dos games; o diálogo com a TV fica por conta de uma dramaturgia naturalista, e outros recursos criativos presentes nos filmes anteriores como o uso do *flashback* e a locução em *off* reiteram as imagens para problematizar as questões narrativas e metalingüísticas do filme. O curta metragem *O sanduíche* foi construído como a síntese de três processos de construção de linguagem: do teatro, do cinema e da TV, incluindo a presença do público, síntese iniciada no próprio título, o sanduíche. Procedimento similar é observado no programa *Cena aberta* (2004), dirigido por ele, Guel Arraes e Regina Casé. É um conjunto de programas realizados para a TV Globo, bastante originais, sobre adaptações de textos literários, onde o processo de criação é o principal tema. Segundo ele (2001) a fusão dos códigos (documentário e ficção, no caso de *Ilha das Flores*) tem como objetivo instalar a dúvida sobre o tipo de representação e sobre o processo de construção que está sendo oferecido ao espectador.

Entre as incursões do cineasta pela escrita, encontra-se o primeiro romance *Trabalhos de amor perdidos*<sup>5</sup>, baseado na vida e obra de Shakespeare. É uma narrativa construída a partir de dois pontos de vista dos personagens (um brasileiro e canadense) que vão a Londres e Nova Iorque para estudar o teatro do dramaturgo inglês. A linguagem do romance é constituída por referências realistas: dedicatória, entrevistas, textos de e-mails, trechos e comentários de obras de Shakespeare, enfim, os assuntos se misturam, o próprio título do livro é de um dos textos do dramaturgo inglês. São referências realistas que parecem mesmo um relatório de verdade realizado pelos dois estudantes, mas organizados por alguém de fora. Furtado entende a prática cultural como algo onde as regras de produção de (qualquer) linguagem estão disponíveis, é só lançar mão delas. Mas, há algo além da mera manipulação dessas práticas, e a relação com o teatro e com a obra de Shakespeare, não é gratuita. Como Orson Welles, ele parece se apoiar no teatro shakesperiano, como um dos instrumentos de pesquisa da condição humana e como fidelidade ao espírito criativo do autor e à riqueza poética da sua obra, que tanto faz viver a cultura do presente.

No filme *O homem que copiava* ainda na tela preta e na apresentação das logomarcas dos patrocinadores, ouvimos o que parece ser um prólogo sonoro. São alguns burburinhos em *off*, cuja altura aumenta e se mantém num *continuum sonoro* depois do corte

---

<sup>5</sup> Primeiro volume da coleção *Devorando Shakespeare*, que pretende publicar romances contemporâneos inspirados em comédias do dramaturgo inglês.

e entrada abrupta de uma imagem produzida por uma câmera alta (similar aquela de câmeras de vigilância). Esta imagem traz uma cena longa no supermercado e alguns indícios do personagem, da história e da forma de contar essa história. O personagem é André, *O homem que copiava*. A câmera o acompanha por um terreno baldio e o vemos atear fogo num feixe de notas de cinquenta reais, sobre esta imagem aparece o título do filme. Corta para os créditos na tela preta.

O filme tem início com a voz narradora justaposta ao plano frontal do personagem André trabalhando em sua máquina fotocopadora. Como podemos entender essa voz? *Voz over?* Como declarou o diretor<sup>6</sup>, a fala de André traz o fluxo de consciência, referência extraída do romance *Matadouro no. 5*, de Kurt Vonnegut Jr. Não é uma voz desvinculada do corpo como o narrador do filme *Crepúsculo dos deuses*, de Billy Wilder. Ela pertence ao corpo que vemos, só que as palavras saem da mente. O discurso do narrador está no presente e as seqüências das ações vão e voltam. O título indicia algo do processo dessa enunciação: o homem que copiava, o verbo está no imperfeito, recurso da narrativa literária que segundo Tzvetan Todorov (2004:154) muda a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. A ação pode ter continuidade, mas em regra geral nem sempre esta é possível. O que fica claro desde as primeiras imagens é que o tempo desta história parece ser labiríntico ou circular, como o fluxo de consciência, recurso expressivo da literatura inaugurado por James Joyce, que mistura os tempos, passado e presente. Numa ruptura das regras de construção dos discursos direto e indireto, o filme traz a voz do personagem/narrador que narra as várias situações visuais no passado e presente, comenta-as, interrompe para as seqüências audiovisuais, reitera, faz digressões e devaneios, num trajeto não-linear.

Talvez pudéssemos considerar a fala do personagem como o discurso hiperdireto definido por Eric Rohmer (2000:123/124). Segundo o cineasta, é uma fala cujo tratamento estético da sonoridade permite a alternância entre o presente e o passado. Para André Parente (2000:68/69), “Rohmer faz um esforço enorme para fazer a imagem sair do seu eterno presente abstrato, de seu desenrolar linear, sem utilizar para isso o recurso da montagem, pois a montagem faz a imagem sair do presente para fazê-la entrar em um passado épico ou histórico”. No nosso filme, há a proposição de Rohmer, só que essa fala, num espaço acrescido de sons incidentais e músicas instrumentais, apresenta poucas variações no tom de voz, geralmente baixo, e as ligeiras entonações servem para definir cada tempo das

---

<sup>6</sup> Jorge Furtado mencionou essa referência no *making of* e no site oficial do filme.

situações: das narrações, as leituras das poesias lidas, os monólogos e digressões, reforçando o movimento circular e a indefinição temporal da narrativa.

Para McLuhan (1999:332), o fluxo de consciência de Proust, Joyce e Eliot, é a tradução literária do imbricamento das técnicas do cinema e do livro, portanto nasceu na literatura por influência do cinema. “O fluxo de consciência se manifesta, de fato, pela transferência da técnica cinematográfica para a página impressa, onde, em sentido profundo, ele realmente se originou, pois como vimos, a tecnologia dos tipos móveis de Gutemberg é indispensável a qualquer processo industrial ou cinematográfico”. No filme *O homem que copiava*, o livre pensamento ecoa na narração do personagem como o fluxo de consciência do personagem/narrador na literatura, revendo a técnica que inaugurou o cinema mas acrescida das imagens gráfico/visuais e audiovisuais, confirmando o pensamento de McLuhan sobre o imbricamento de técnicas na cultura contemporânea: da literatura, do cinema e TV, da animação mídias digitais.

A voz narrativa apresenta o personagem, os seus amigos e a sua cidade. Em plano frontal vemos o personagem, corte e o vemos no mesmo enquadramento e plano mais distante, e a câmera continua se afastando para mostrá-lo no fundo da loja, depois a rua onde se localiza a papelaria Gomide. Há uma continuidade espacial e da narração que reitera. Corta para outra seqüência de apresentações: o local onde ele mora numa continuidade visual. Para cada apresentação dos lugares e suas imagens correspondentes, há uma digressão para as origens dos seus nomes e os seus significados, justaposta a uma colagem de imagens gráficas retiradas de jornais e livros. Em seguida as imagens audiovisuais dão continuidade, sendo conduzidas pela voz que as narra e explica.

A câmera é descritiva, estática e às vezes em movimento, com função de registrar as cenas (cenas audiovisuais dentro da papelaria, dos bares e quando o personagem vagueia pela cidade de Porto Alegre) e alguns pontos da cidade de Porto Alegre percorridos pelo personagem, denotando coerência espacial e descontinuidade temporal. Por exemplo, num determinado bloco, as imagens construídas na papelaria denotam continuidade espacial revelada pelas mudanças de planos com o mesmo enquadramento e coerência verbal, mas a descontinuidade temporal é identificada dentro do quadro pela mudança de figurino de André. Em outro momento, a câmera acompanha o personagem na rua e a voz narrativa fala de assuntos (que ele viu na máquina de xérox) que não têm nada a ver com as cenas mostradas. São oposições que parecem gratuitas a um espectador desavisado. A

descontinuidade temporal que caracteriza o cinema é usada aqui de uma forma muito especial, denunciando a artificialidade da construção e ao mesmo tempo a proximidade com a literatura moderna e com a poesia.

O procedimento se mantém com o uso da câmera subjetiva substituída pelo binóculo de André. É ele quem conduz o olhar do espectador, vasculha as redondezas da sua casa e da sua namorada. Ao apresentar a rua, o prédio e o quarto de Silvia, vistos pelo binóculo, ele os mostra de longe, e numa aproximação, estas imagens não são mais aquelas do binóculo, mas planos frontais e ao dividir a tela em várias partes, ele mostra os detalhes do quarto. Aqui o personagem novamente muda o tom e explica a origem do nome da rua: “Santa Cecília, santa que foi sacrificada pelos romanos e depois canonizada”. Há uma insistência em localizar as origens dos nomes dos lugares e os significados que não têm nada a ver com o contexto que nomeiam. Ao descrever, pelo binóculo na janela do quarto, os arredores da sua casa, ele aponta para um monumento que é uma gôndola e alguns marinheiros, chamando a atenção para a inexistência de gôndola em Porto Alegre. Há algo comum entre os nomes dos espaços públicos, os monumentos e com a colagem de imagens visuais provenientes de fontes diversas, a arbitrariedade do processo de construção, sejam os monumentos, sejam as denominações ou as ilustrações visuais gráficas. Aqui a associação parece um recurso narrativo lúdico, quando reiterado adquire dimensão conceitual. Nomes e monumentos são signos arbitrários, não apresentam nenhuma relação de similaridade ou contigüidade com aquilo que nomeiam. Como a voz do personagem, o olhar também traz a singularidade da configuração do olhar cinematográfico, porém submetido a outro procedimento: a montagem do cinema, sofre uma transformação. Embora lembre o homem com a câmera, do filme de Vertov, nas repetições e descontinuidades, ao contrário deste, o nosso homem cinematográfico é um editor que está situado em outro espaço/tempo para produzir as imagens e organizá-las junto com uma voz narrativa que “tudo” esclarece, ou quase tudo.

As cenas se repetem acrescidas de informações novas. Novamente no local de trabalho, ele explica o uso da máquina de xerox, reiterando que é um trabalho que não exige exercício do pensamento e deixa espaço para os devaneios: “quando a gente faz coisas que não precisa pensar muito, a gente acaba usando o tempo para pensar noutras coisas”. Essa rotina e trabalho maçantes são traduzidos semanticamente, tornando visível uma existência onde tudo é repetição e monotonia. Ainda do ponto de vista narrativo, a ironia e a originalidade ficam por conta da forma de contar a sua história. A continuidade e descontinuidade marcam a narrativa: seqüências audiovisuais em preto e branco,

representando os sonhos e desejos do personagem, e ao ganharem cores eles se transformam em pesadelo; os trechos da sua infância na escola são reconstruídos como aventuras por meio de colagens feitas com imagens gráficas de jornais e de livros obtidas na máquina copiadora; as reiteraões de sua infância em desenho animado (animação de Allan Sieber); e mais digressões construídas também em colagem. Todas elas narradas, descritas, explicadas e comentadas pela voz narrativa.

A fala labiríntica de André apresenta as imagens dos lugares, os seus nomes e as cenas, comenta-as, faz ironia, digressões e reiteraões. O artifício parece que quer nos colocar dentro da mente do personagem para acompanharmos não o conteúdo do seu pensamento, mas a sua forma de pensar. Algumas associaões são evidentes, como a arbitrariedade dos nomes das ruas e monumentos, já mencionadas. Outras ocorrem no espaço entre as imagens e a fala, ou no entre-imagens, como mencionada por Godard. Em vários momentos do filme, no movimento interrompido das imagens comentadas, algumas delas correm sem explicaões, deixando o espectador sujeito às interpretaões particulares, sejam pelas semelhanças de forma e significado que há entre elas, ou pela mera reiteração das imagens. Por exemplo, vemos por uma câmara alta, imagens xerocadas dos livros *Sonetos* de Shakespeare e *A Vida: modos de usar*, de Georges Perec. Em outro exemplo, a câmara alta nos mostra imagens de dinheiro que estão sendo xerocadas, e reiteradas pela montagem, as imagens reconhecidas do artista americano Andy Warhol, no áudio a voz de André faz digressão sobre a origem do dinheiro de papel. Tal procedimento parece comum nos filmes anteriores do cineasta. Em *Ilha das Flores*, num dos blocos onde o apresentador fala das realizaões humanas, aparece anterior ao tomate, num *flash* rápido a bomba atômica sincronizada a um ruído forte similar ao de uma bomba. São índices, lacunas e espaços em branco e que remetem aos autores e aos procedimentos já conhecidos na literatura e artes plásticas. Funcionam como as citaões de Godard, discussões conceituais desencadeadas com os pares, como vimos nas leituras dos seus filmes. Os pares de Furtado são a Pop arte e o dramaturgo Shakespeare.

É evidente o cuidado no tratamento dispensado aos sons que compõem o áudio: dos burburinhos do prólogo, aos tratamentos vocais e das palavras faladas. Numa das leituras na máquina de xerox, André tem acesso a um poema de Shakespeare que é apresentado em tipologias grandes, sob o olhar do personagem que o lê, numa sobreposição de vozes. O filme nos apresenta a materialidade do poema na visualidade dos tipos e na sonoridade das palavras. A magia da leitura é interrompida com a entrada da “guria” para buscar o livro e o desabafo

do personagem: “não entendi nada e nem consegui ler a última linha e nem sei o que é hirsuta”. O filme recorta a palavra que vai ser retomada mais tarde num dos encontros de André com a amada, e o poema passa a ser um elemento de interesse comum dos namorados. A reiteração do poema lido por André e comentado pela namorada, parece ser muito mais do que uma referência narrativa. Essa dimensão poética será explorada em outros momentos do filme com a palavra, falada e escrita, acentuando o procedimento anterior, de discussão conceitual com os pares, já citada no parágrafo anterior.

O signo verbal é privilegiado para descrever os personagens e lugares e desmascarar os seus nomes, contar as histórias, comentar as ações e tecer críticas. Jorge Furtado (1992:22) afirmou, antes mesmo de fazer o primeiro longa metragem: “Eu estou cada vez mais tentado a fazer um cinema com o suporte da palavra. Nada substitui a palavra, ela é rica por si mesma e não há substituto”. Esse pensamento é mais bem ilustrado quando ele retoma o poema de Shakespeare cujas palavras são recitadas, acentuando o som e o movimento, mostrando-os similares ao som do relógio. E, no decorrer da narrativa, tomando-o de novo, o personagem dá-lhe uma significação abrangente, que pode ser associada ao fluxo de consciência já mencionado. Eis o poema de Shakespeare:

*Quando a hora dobra em triste e tardo toque  
E em noite horrenda vejo escoar-se o dia  
Quando vejo esvair-se a violeta  
Ou que a prata a preta têmpera assedia*

*Quando vejo sem folha o tronco antigo  
Que ao rebanho estendia a sombra franca  
E em feixe atado, agora o verde trigo,  
Seguir no carro, a barba hirsuta e branca.*

*Sobre a tua beleza então questiono,  
Que há de sofrer do tempo a dura prova.  
Pois as graças do mundo em abandono  
Morrem ao ver nascer a graça nova.  
Contra a foice do tempo é vão combate,  
Salvo a prole, que o enfrenta se te abate.*

O filme *O homem que copiava* revela um tecido audiovisual marcado por interrupções e reiterações. No terreno visual apresenta uma oposição entre a homogeneização do significativo formado pelos planos que representam a unidade de lugar (ao qual pertencem os personagens) e as colagens, onde a não-homogeneidade de tempo e espaço combina com a fala labiríntica. A narrativa é constituída por blocos formados por cenas audiovisuais,

imagens da cidade vistas pelo binóculo do personagem, animações e colagens conduzidas pela narração do personagem. Parece que é da TV o modelo de narrativa construída no filme. Ao contrário das convenções narrativas do cinema que trazem a coerência do espaço cinematográfico, o personagem lembra o narrador esportivo da TV, que descreve a imagem que vemos do jogo, comenta-a, interrompe e justifica os erros.

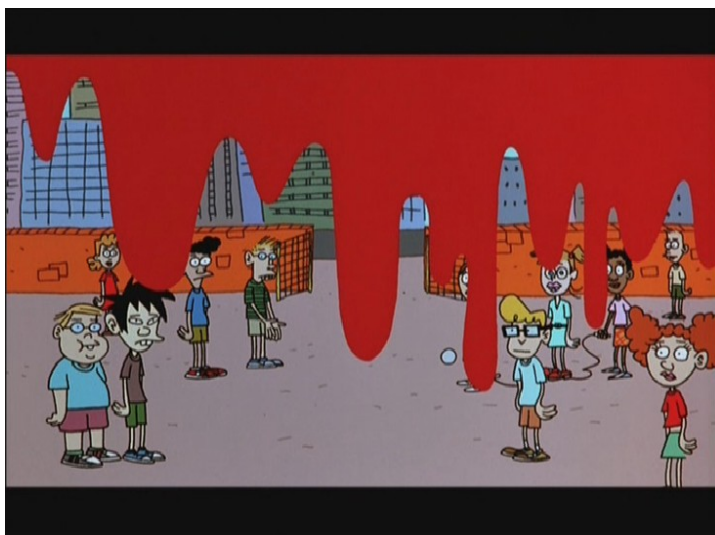
Ao mesmo tempo, a lógica do narrador/personagem é cheia de retrocessos tanto na relação com o espaço quanto com o tempo. A desestruturação do tempo cronológico, a fragmentação das seqüências audiovisuais e as colagens são organizadas de forma supostamente aleatória. Ao descrever os lugares e pessoas, relatar as ações, ele estabelece uma linha sinuosa de tempo e espaço, passado e presente se misturam, reiteram-se, alternam os gêneros, até a solução narrativa final quando a palavra é tomada pela personagem Silvia, cujo comportamento, sabemos no final do filme, é similar ao do André. Há uma narrativa, mas ao lado dela um outro desenho audiovisual que se compõe com o movimento das imagens gráficas/visuais, as digressões e monólogos, o poema e o silêncio, procedimento que já identificamos acima, como inerente à praticas artísticas estabelecidas.

O que ressaltamos aqui é a mistura de linguagens e suportes: da animação, de leituras de poemas e de sons, revelando o processo criativo, uma maneira de formular a linguagem num código infantil, lúdico e perfeitamente reconhecido pelo espectador. O conjunto das imagens visuais e audiovisuais de várias origens e sua intersecção, além de trazer a banalidade de uma cultura do cotidiano apresentada com certa naturalidade, é também marcado pela ironia do áudio que as conduz, formando um jogo audiovisual descontínuo, numa montagem ágil que permite estabelecer os paradoxos e deslocamentos. Ao reiterar procedimentos comuns de produção de linguagem inaugurados no século vinte, o filme os faz criando uma comunicação com uma pluralidade de associações e conceitos. Um deles é a facilidade de acesso às imagens e sons que possibilita a criação de um tapete figurativo animado e sem vozes, conduzido pelo fluxo de consciência do personagem.

O diretor traz uma linguagem que revela uma face importante desse momento histórico na qual a cultura mistura os inúmeros processos comunicativos que se encontram interligados e a velocidade da informação mimetiza o tempo real. Ao contrário dos filmes anteriores, marcados por indícios de um passado, aqui, eles se situam numa rede sem referências de sentidos históricos, são informações “enciclopédicas” e descontextualizadas. O tratamento coerente dessas questões tanto do ponto de vista poético, como conceitual, faz



ver que a experimentação estética aliada à metalinguagem, não elimina a comunicação sobre o cotidiano e sobre a alienação do homem deste momento, “atolado” nas facilidades da cópia. Diferente do *flâneur* de Baudelaire, que caminha pelas ruas e é abduzido pelo ambiente urbano, o nosso André, vê o mundo pelo binóculo e adquire as imagens pelo processo de xerox. Por outro lado, as obras de Jorge Furtado (os filmes e o livro *Trabalhos de amor perdidos*) são marcadas por um grande volume de informações que vão da história da arte, da política à religião, que muito mais que ampliar o repertório do público, chamam a atenção para o processo de criação, sobretudo para o espaço do entre-imagens<sup>7</sup>, provocando o deslocamento da percepção e o estranhamento. Para Jacques Aumont (2003:28) a montagem cinematográfica é uma síntese temporal que define os modelos de cinema estabelecidos: o narrativo, o moderno e os filmes realizados pela vanguarda russa nas primeiras décadas do século vinte. Este último conceito de montagem foi realizado em *O homem que copiava*, embora completamente revitalizado, sem romper com os princípios narrativos, mas incorporando o procedimento revolucionário da literatura de James Joyce, entre outros artistas modernos.



---

<sup>7</sup> Ver as figuras na seqüência número 6. Aqui a curta história em animação de Alan Sieber é rompida e a tela é tomada pelo vermelho, sangue do acidente que causou a expulsão de André da escola.

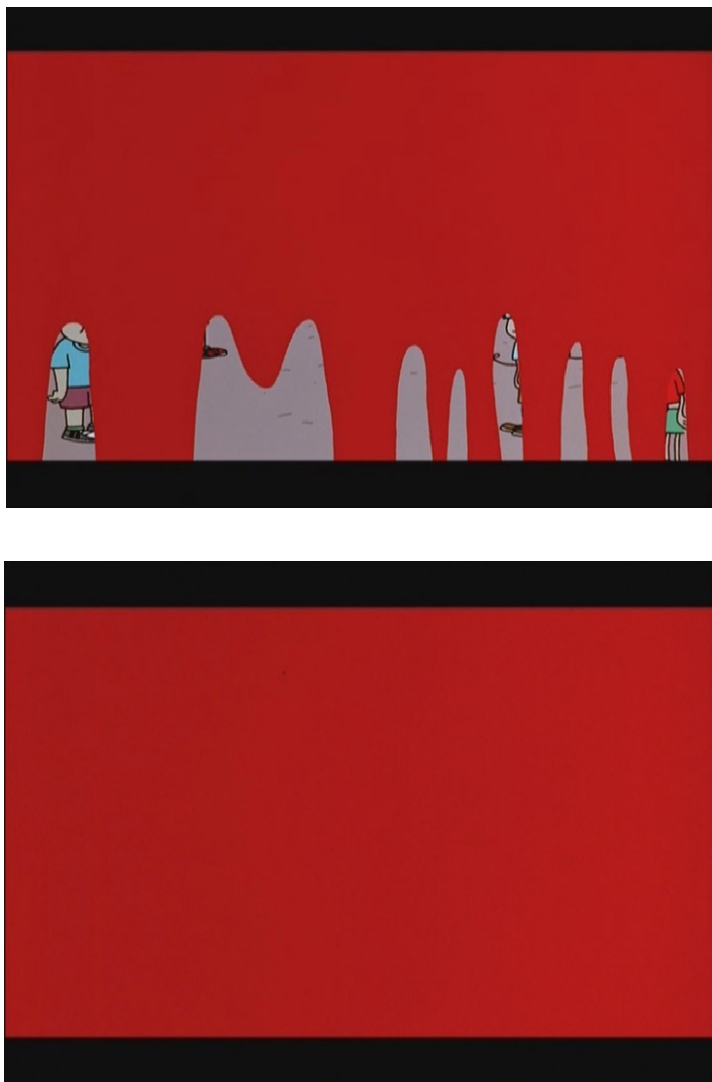


Figura 5 - *O homem que copiava*, de Jorge Furtado. As figuras dessa seqüência formam a curta história em animação de Alan Sieber. No final a tela é tomada pelo vermelho, sangue do acidente que causou a expulsão de André da escola. .

#### **IV.3.b - *Lisbela e o prisioneiro*.**

A produção de minisséries e especiais da TV Globo está a cargo de núcleos e um deles é dirigido por Guel Arraes, diretor do filme *Lisbela e o prisioneiro*. Este núcleo vem sendo formado, desde meados da década de 80, por um grupo de atores vindos do teatro (Regina Casé, Luís Fernando Guimarães, Pedro Cardoso) e das telenovelas, junto com Jorge Furtado (cineasta e roteirista), João Falcão (diretor musical e dramaturgo), entre outros, numa prática coletiva de construção de roteiros, produção e direção de linguagem audiovisual. Mais tarde, para os programas que fundem documentários, ficção e metalinguagem, começou a fazer parte também o sociólogo Hermano Viana.

O diretor Guel Arraes tem formação em Antropologia e Cinema documental, foi

assistente de Jean Rouch e alguma experiência com Jean-Luc Godard, e muita prática em Super-8 ainda em Paris, onde viveu até o final da década de 1970. Começa sua história na TV nos anos de 1980, com o autor Silvio de Abreu e o diretor Jorge Fernando, aprendendo a fazer ficção nas telenovelas, especialmente comédias. É nesse período de experiência em direção de telenovela, gênero popular e de massa, que o diretor sente necessidade de conhecer gêneros desta natureza que a precederam no gosto popular do público brasileiro. Ele fala que começou (Conversa com Guel Arraes, 1997:19): “a ver filme americano, por causa da televisão, tinha que aprender. Eu não tinha visto *o Superhomem*. Praticamente não entrava em cinema americano, só via os diretores indicados pelo *Cahiers du cinèma*. Tive que fazer um aprendizado rápido de coisa comercial. (...) Não conhecia a Chanchada, peguei do cinema novo pra frente. O primeiro livro de cinema que eu li foi o do Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, que era pau em cima da Chanchada. Então eu nem vi mais.(...). E na televisão encontrei dois caras que não têm visão oposta, o Silvio de Abreu e o Jorge Fernando. Silvio foi assistente de Manga (Carlos Manga), é louco pelas Chanchadas, admirador das Chanchadas, conhece tudo. Comecei a ver Chanchada e comédia americana”. Ele fez o caminho inverso, começa o seu aprendizado em gêneros populares já com uma formação em cinema moderno e de vanguarda. Aprendeu rápido, hoje o diretor possui uma profunda compreensão dos meios TV e cinema e sobre o movimento dos formatos dentro da cultura do audiovisual.

A linguagem produzida pelo núcleo de Guel Arraes na TV é lotada de referências cinematográficas, (cinema novo, documentário de Rouch), história em quadrinhos, videoclipe, publicidade e TV. O núcleo tem realizado vários formatos audiovisuais dentro da TV Globo com uma visão estética e procedimentos caracterizados pela mistura de linguagens e um tom paródico. A série *Armação ilimitada* (1985/1988) foi o primeiro programa e durou quatro anos, algo inédito na TV brasileira. A grande influência do programa, segundo Daniel Filho (2001:94/95) foi a MTV. A emissora americana surge no começo de 1980 com uma linguagem e programação que apresentavam similaridades com o público preconizado pela emissora. A linguagem da MTV também se apoiava em outras referências dos jovens: os videoclipes que despontaram antes (nos filmes e na própria TV aberta), os comerciais de TV e as linguagem do Rock, do desenho animado e história em quadrinhos. A emissora tornou-se paradigma para qualquer linguagem ou formato criado para os jovens, a partir de então. A linguagem da série *Armação ilimitada* mimetizou ainda as montagens, edições e ritmo dos videoclipes, incorporou uma dimensão perceptiva dos videogames e desenhos animados.

Seriado mensal, é o começo da experiência da equipe com o formato de série, e ela dá continuidade à fusão das referências, nesse caso de filmes sobre jovens, como *Jules e Jim* (1962) e *Menino do Rio* (1981), num ritmo de videoclipe, animação e rock'n roll.

A revolução estética continua no humorístico *TV pirata*, em 1988/90, uma paródia clara ao *médium* TV como o próprio nome diz. Todos os programas de humor da TV, até então, eram feitos por humoristas que vieram do rádio ou com uma herança forte da linguagem deste meio. A *TV pirata* foi o resultado da fusão de várias formas de produção de humor. Uma delas veio de um tipo de humor dos *cartuns* já consagrado por Laerte e Glauco, nos meios impressos. Outra referência caricatural e do meio impresso veio dos jornais *Planeta diário* e o *underground* *Casseta popular*, realizados pelos grupos *Casseta* e *Planeta* que se uniram antes mesmo entrar na TV, se denominando *Casseta e planeta*. O humor do grupo tem heranças fortes daquele dos programas de TV, das tiras de quadrinhos dos jornais (mais precisamente, do jornal *Pasquim* e de artistas do humor como Barão de Itararé e Stanislaw Ponte Preta) e do cinema de Woody Allen e Monty Python, e mais, uma vocação enorme para parodiar figuras públicas. O projeto da *TV Pirata* nasceu dos diretores Guel Arraes e Jorge Fernando e tinha claro a idéia de fazer um humor diferente, realizado por atores (e não por comediantes, como os anteriores da TV), algo garantido por outra participação, do grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (Regina Casé e Luis Fernando Veríssimo), que definiu a linguagem do programa. Todas essas práticas tinham como elementos comuns: referências do humor vindo do cinema, dos *cartuns* e crônicas dos jornais impressos e o gosto pela paródia. Eles se juntaram no projeto de criação do programa e definiram o conceito de humor tendo como objeto as imagens criadas pelos meios de comunicação e a TV como o *médium* onde todas as linguagens podem transitar, nada mais apropriado chamá-lo de *TV pirata*. O objetivo era remeter sempre o espectador para as linguagens e as imagens contemporâneas. O *TV pirata* durou dois anos e é substituído pelo *Programa Legal*, com a equipe e direção de Guel Arraes.

O *Programa Legal* trouxe a mistura de técnicas jornalísticas, dos esquetes de humor da mesma produção e dos artistas já reconhecidos da TV Globo e de muita pesquisa comandada pela equipe acrescida pelo sociólogo/antropólogo Hermano Viana. Nele o diretor Guel Arraes pôde experimentar as heranças dos documentais de Rouch, vividas em Paris, e desenvolver uma prática fortalecida pela presença de Regina Casé, como entrevistadora que ganhou intimidade com o ambiente criada durante a estadia da equipe no local, e muita pesquisa, elementos fundamentais para assegurar a natureza diferencial do programa.

Guel Arraes considera a TV dotada de uma linguagem que é ritmo, mistura de imagens, uma máquina que assimila e deglute tudo, repercute com muito barulho, mas ao mesmo tempo, provoca o esquecimento. A ausência de longevidade nos programas criados pela TV aberta, marcados pela efemeridade e imediatismo, desestimula a criação, embora o diretor só acredite nas possibilidades de invenção de linguagens por parte de equipes originais e criativas, e não descarta essas possibilidades na televisão ou qualquer outro meio. A exemplo de raras equipes que possuem uma prática similar no cinema, o diretor transpõe para a TV, a crença no espírito criativo de um grupo, não a genialidade de indivíduo. Esta última sempre norteou as expressões artísticas e culturais, especialmente o cinema, submetido a uma hierarquia comandada pelo produtor ou pelo diretor, salvo raras exceções. Conhecendo a TV por dentro, o diretor não descarta que fazem ainda parte do *médium*: as pressões comerciais, as características estéticas que sobrevivem aos intervalos comerciais, (sobretudo o ritmo) e os interesses do público no espaço doméstico. Ele acredita que a produção de sua equipe não se insere nessa prática de TV. É o cinema como sistema, aliado ao teatro e à literatura, que, segundo Guel Arraes (1997:34), foge destas características e o faz ter expectativas em relação à possibilidade de unir as duas mediações. Foram essas expectativas que o levaram e a sua equipe, para as produções de cinema dentro da TV.

Em 1994 tem início uma produção de séries e filmes apoiadas numa dramaturgia especial. São adaptações de clássicos da literatura como Machado de Assis (*O alienista*), Osman Lins (*Lisbela e o prisioneiro*), Lima Barreto (*O Homem que sabia japonês*), Ariano Suassuna (*O auto da compadecida*), José Candido de Carvalho (*O coronel e o lobisomen*), Luís Fernando Veríssimo (*Comédia da vida privada*), Mario de Andrade (*O besouro e a rosa*) entre outros. A equipe dá um salto em termos estéticos com a realização do programa *Cena Aberta* em 2003. O programa traz a experiência de adaptação literária na TV, fundindo as experiências da equipe em teledramaturgia e documentários, integração criativa comandada pelas presenças de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé.

A literatura (romance e dramaturgia) e as experimentações em audiovisual (misturas de ficção e documentários e linguagens diversas) realizadas pela equipe desde os anos 80, marcam as produções recentes de teledramaturgia e filmes. É uma linguagem apoiada na comédia e *non sense* e muita metalinguagem. Do ponto de vista cinematográfico encontramos as referências de Buster Keaton, das chanchadas e dos próprios formatos já realizados. É uma linguagem que não prima por paisagens naturais e panorâmicas ou grandes planos abertos. Ao contrário, são produções de estúdio com muita maquete e cenografia, valorização de

efeitos cromáticos e de texturas nas imagens e áudio computadorizados. Na representação da paisagem do filme *Caramuru- a invenção do Brasil* (2001), por exemplo, as cores das plantas, das frutas e do céu foram alteradas no computador pra criar um efeito de intenso colorido tropical, aproximando-o do tom paródico, marca conceitual das suas criações.

O filme *Lisbela e o prisioneiro* é adaptação da peça de teatro homônima, escrita por Osman Lins em 1960. A peça é uma comédia em três atos e as ações ocorrem dentro e fora da cadeia pública onde transitam os catorze personagens: presos, carcereiros, delegado, a sua filha e noivo, os amigos e visitantes. Nesses dois espaços cenográficos os personagens representam os seus cotidianos, contam o que ocorre fora de cena e falam das suas fantasias. Lisbela é a única mulher em cena, e o romance dela com Leléu é apenas uma das tramas que envolvem os personagens. A peça de Osman Lins gira em torno de personagens fracassados e presos, literal e metaforicamente a valores convencionais. Leléu, um dos presos, representa o personagem extraordinário e heróico, em oposição àquele mundinho ordinário, e que por isso mesmo, vai despertar o amor de Lisbela e impulsos de vida no velho Cítonho, carcereiro que apresenta cumplicidade com o *Don Juan* Leléu. A peça fala da vidinha medíocre naquele fim de mundo e os sonhos de liberdade individual do ser humano, em qualquer circunstância.

O texto de Osman Lins foi adaptado para o teatro pelos três artistas: Guel Arraes, Jorge Furtado e Pedro Cardoso, e dirigida por Guel Arraes. E foi readequada desta adaptação para um especial de TV e posteriormente para o filme. É inusitado o processo de readequação vivenciada nos três sistemas por toda a equipe a partir do roteiro baseado em Osman Lins. Ou seja, a cada montagem nos meios TV e cinema, o exercício com a linguagem tinha início no roteiro já adaptado para o teatro, e não do texto de Osman Lins.

No filme, os quatorze personagens e as ações dramáticas foram modificadas e a corajosa Lisbela e o cinéfilo e tocador de corneta, do texto de Osman Lins, foram condensados na mocinha romântica e fascinada pelas séries americanas. É do ponto de vista de Lisbela que uma boa parte da história é narrada/representada: ela explica as mediações dentro e fora do quadro e fala direto com a câmera/espectador. Na peça e no especial para TV vários trechos de filmes existentes foram inseridos nas montagens (representando os seriados americanos) para reforçar o drama romântico entrelaçado às histórias de morte e de riso. No filme, os trechos foram produzidos pela equipe, com direitos a efeitos especiais visuais e musicais, imitando os vários gêneros cinematográficos americanos. Assim, a equipe dá continuidade a um procedimento estético que tem início com a série *Armação ilimitada* e TV

*Pirata*, mantendo o processo de representação e as imagens produzidas pelo cinema como objetos centrais da linguagem dos formatos, seja o filme, seja a série ou o programa de humor.

No plano narrativo do filme, a fruição cinematográfica alimenta o imaginário da mocinha, despertando a paixão pelo herói Leléu, e marca as diferenças das outras duas tramas: Inaura e Frederico Evandro, casal que representa a paixão e a morte; e de Citonho e Francisquinha, o contraponto cômico ao casal romântico Leléu e Lisbela. As diferenças entre as tramas são acentuadas no plano conceitual, quando casal/título faz analogia às relações entre o cinema americano e brasileiro, analogia fortalecida pela associação às canções que remetem ao cinema, fazendo da trama principal o arcabouço para a discussão estética.

Do ponto de vista conceitual, o cinema e o seu espectador é um dos temas caros ao filme *Lisbela e o prisioneiro*, mas não só o cinema. As referências são inúmeras e as construções analógicas/paródicas formam uma amálgama visível e proposital, vez que foi a última investida criativa da equipe, depois de ter passado pelo teatro e TV. O filme começa com um plano frontal que mostra o interior de uma sala de cinema onde as pessoas estão chegando, entre elas, os protagonistas/casal de noivos, Lisbela e Douglas. Eles chegam de costas pra câmera, procurando o melhor lugar, na frente ou atrás e ela fala da experiência de assistir filmes. Parece uma analogia a um dos primeiros momentos do filme silencioso *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov, até pelo tom didático. O começo do filme de Vertov mostra, didaticamente, o que é o espetáculo cinematográfico: a sala, as pessoas chegando, a orquestra (com planos muitos próximos dos seus músicos e instrumentos musicais) e no resto do filme, documentário sobre a vida pública e privada em Moscou, vemos o aparato cinematográfico de fazer filmes (o homem com a câmera e a montagem) e da projeção. No começo do filme *Lisbela e o prisioneiro*, a noiva o explica ao noivo, em *off*, enquanto rolam os créditos:

*Douglas: que tipo de história vai ser?*

*Lisbela: comédia romântica com aventura. Tem um mocinho namorador que nunca apaixonou por ninguém, até que conheceu a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho, ou de ficar com a mocinha, ou as duas coisas. Tem uma mulher que só quer o mocinho, mas ele não quer nada com ela. E tem também uma ruma de personagens que vão*

*ficar fazendo graça para animar a história. Mas vão terminar quase tão bem quanto o mocinho e a mocinha, e outros quase tão mal quanto o bandido, conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance.*

*Douglas: você já viu?*

*Lisbela: não, mas é sempre assim.*

*Douglas: mas, qual é a graça?*

*Lisbela: a graça é não saber o que acontece. É saber como acontece. E quando acontece. A gente vai conhecer um monte de pessoas novas, um monte de problemas que a gente não pode resolver, que só eles podem. Vamos ver onde. E quando. Está começando”.*

Desta forma, ficamos sabendo quem é a mocinha Lisbela do título e que a sua imaginação é formada, sobretudo, pelas imagens e personagens do cinema. O personagem Leléu representa o aventureiro que percorre o nordeste. Nesse espaço encontramos referências locais (Brasil e nordeste) e global. Trata-se de um pedaço do nordeste (o litoral e suburbano) criado em estúdios - estradas, praças de cidades diferentes, o cinema, a delegacia, fachadas de casas e o circo - tudo muito colorido. É no confronto entre os dois imaginários que a narrativa é construída.

A história de Lisbela e Leléu é formada com seqüências audiovisuais alternadas: primeiro a apresentação da mocinha do filme, a cinéfila e doce Lisbela com o seu noivo na sala de cinema onde eles vêem um dos episódios de um seriado americano. Corta para uma das andanças de Leléu pelas cidades nordestinas exercendo as suas várias profissões e conquistas amorosas (vendedor de remédios, artista de circo, aventureiro e sedutor das moçoilas das cidades por onde o personagem circula). Corta outra vez para Lisbela e as suas digressões sobre o ritual cinematográfico para o noivo carioca na sala de cinema. Nesse movimento alternado de seqüências audiovisuais, o seriado visto por Lisbela traz em cada episódio algumas semelhanças formais com as situações que envolvem o protagonista Leléu em suas andanças. As associações são por similaridade e contigüidade: para cada aventura de Leléu, há um corte para um episódio da série. Por exemplo, quando Leléu anuncia os remédios populares, um corte e em contigüidade, vemos junto com Lisbela, o filme e o personagem experimentando uma das fórmulas que o transformará em fera. Aliás, a sua bela apresenta bastante semelhança formal com a personagem Lisbela. Quando o vilão Frederico



Evandro aparece, a série apresenta sequências onde há também um vilão, e elas continuam alternadas e contíguas. Leléu é associado ao personagem romântico, corajoso, astucioso e perseguido pelos maus da série cinematográfica. Assim, vamos formando a identidade do mocinho em associação aos heróis dos gêneros do cinema de Hollywood, significados codificados pelas imagens.

Lisbela é a mocinha romântica que busca o príncipe encantado nas séries de cinema e o personagem Leléu apresenta uma imagem cênica onde encontramos uma oralidade popular no sotaque e gestualidade vagabundas do artista mambembe, um tipo marcado pelo cômico das expressões populares e da miscelânea colorida de roupas e artefatos das suas profissões. As semelhanças com os personagens de filmes populares brasileiros não são gratuitas. Em algumas andanças do personagem, as suas ações e figurinos, lembram bastante o Lorde Cigano, do filme *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues. Há num diálogo entre ele e Frederico Evandro a frase de Leléu “é matar ou morrer ou você mata e eu corro”, desnecessário mencionar a dupla paródia. Esta identidade também vai se formar na associação com a canção *Lisbela*, interpretada pelo grupo *Los hermanos*, cuja letra se ajusta bem ao personagem Leléu (eu quero ser artista de cinema ...), mas também remete às expectativas de Lisbela, criadas por filmes vistos em série na sala de cinema.

Depois desta breve apresentação é hora de reunir o casal que formará a dupla romântica. A paixão súbita de Lisbela e Leléu começa no circo e alguns índices apontam para a continuidade da trama, juntando agora outras referências além daquelas do último seriado, e a previsão do conflito: o galã é transformado em fera e o amor romântico é impedido pelo homem da morte. Contos de fadas são referências que ajudam a compor a atmosfera romântica e paródica, em algumas situações: na cena de Lisbela indo embora do circo e o laço cor de rosa que solta dos cabelos; ao ser encontrado por Leléu, nos lembra outro conto de fada, mas o personagem não é o príncipe. A previsão do conflito é acentuada pela construção cênica do artista mambembe e favorecida pela valsa *A deusa da minha rua* (“ela é tão rica e eu sou pobre...”) na voz de Geraldo Maia e ao som do violão de Yamandú Costa. O tom romântico vem do filme *A dama e o vagabundo* de Walt Disney e reforça a previsão do conflito, que é finalmente anunciado pela canção *Dança das borboletas*, uma balada de 1977, composição de Alceu Valença e Zé Ramalho, e interpretada no filme pela mistura explosiva de rock pesado da banda Sepultura com o canto de Zé Ramalho.

*Lisbela e o prisioneiro* parece uma metralhadora que remete aos vários gêneros de

filmes de Hollywood, analogias e simetrias, citações e paródias entre filmes americanos e brasileiros, lendas infantis e cenas de circo, formando imagens com camadas de sentidos cuja construção é bem clara. O modelo romântico e heróico é inferido pelas imagens de filmes e lendas infantis, embalado por canções melodramáticas alcançando o nível caricatural, como a anterior e *Você não me ensinou a te esquecer* (Caetano Veloso). O passional casal Inaura e Frederico Evandro é muito bem representado pelo som rasgado da voz de Elza Soares cantando *Espumas ao vento* numa mistura de forró/suingue/flamenco, reforçando a imagem audiovisual que faz oposição a Lisbela e Leléu. Esta oposição é acentuada no uso das cores: enquanto a aparência romântica de Lisbela é realçada pelo figurino de flores e cores claras, Inaura é cheia de cores fortes e esbanja sensualidade por meio da maquilagem e figurinos.

Outros contrastes tornam visível o engenho audiovisual do filme e a natureza paródica: a série vista por Lisbela é em preto e branco, bastante iluminado, embalada por músicas instrumentais que compõem as imagens visuais sem falas. Embora o seriado seja uma mistura de gêneros, assistimos a uma síntese de uma história de amor e, segundo Lisbela, as boas “só nos filmes americanos são encontradas”. Se as combinações, a limpeza e a ordem, prevêm as soluções e marcam a série imitando a americana, o nosso filme soa áspero, marcado justamente pelos contrastes: cores intensas e um áudio com muita fala, texturas sonoras/musicais, ritmos também contrastantes e o anticlimax previsto no texto de Osman Lins.

A continuidade do filme é marcada pelas indicações verbais faladas e visualizadas na tela do cinema que mostra a série, apontando para a mudança de gênero, ao mesmo tempo reforçando o caráter metalingüístico. Emoldurada pelos personagens Lisbela e Leléu, aparece o letreiro “Incêndio de paixões” e uma voz em *off* anuncia reiterando a mensagem visual-gráfica. Enquanto a platéia da ficção assiste ao filme dentro do filme, nós assistimos o “grande” conflito do casal de namorados, Lisbela e Leléu. Esta situação parece representar o ato/ritual de ver filmes no cinema, mencionado pela personagem no final do filme. Ver filmes é processar informações velhas e novas, comportamento ambíguo que gera efeitos diversos no intérprete. A pragmática ou o uso do signo pelo intérprete, aqui, é representada pelo ritual do cinema, dimensão conceitual do filme onde se encontra a natureza paródica.

É uma comédia romântica que coloca em discussão as relações entre os cinemas americano e brasileiro. Falso diálogo, como é mencionado por Lucrecia D’Aléssio Ferrara (1986:103):”a paródia, metalinguagem pelo riso, encadeia os textos e esclarece o sentido

daqueles índices, amplificando o jogo de lembranças associativas e indicando, pelas vozes que se articulam entre os textos, uma outra direção de leitura”. A composição da linguagem possui um artificialismo que remete, num primeiro momento aos formatos e gêneros que compõem a obra construída na TV pela equipe dirigida por Guel Arraes. Lembra as telenovelas na reprodução de uma estese melodramática, popular, brega e *kitsch*. Ao mesmo tempo é uma tradução de certo comportamento da cultura brasileira, caldeirão cultural que abriga culturas de fora e expressões populares e particulares que se misturam no cotidiano. Essas mediações favorecem as associações narrativas e conceituais. Do ponto de vista narrativo, o mundo de Lisbela, é romântico e melodramático, resumido à jovem que procura o príncipe encantado, imaginário formado principalmente pelos filmes e outras mediações citadas. Ainda do ponto de vista narrativo, esse romantismo é contraponto para a trama do Leléu, também resumida ao homem que ama todas as mulheres e acaba encontrando aquela que representa “todas as mulheres do mundo”. Ele é o herói cheio de vida e boas intenções de Osman Lins, trama literária e cinematográfica bem brasileira. Parte do filme é apresentada do ponto de vista dela, e a cumplicidade com o seriado americano é bem ilustrada numa das cenas em que Lisbela encontra Leleu no cinema sob os olhares do casal da série.





Figura 6 - *Lisbela e o Prisioneiro*, de Guel Arraes.

Estamos numa perspectiva frontal e no fundo da tela vemos os personagens da série que acompanham as ações do par romântico do filme. A interação é entre os personagens da tela e aqueles dentro da sala de cinema. A imagem de Lisbela e Leléu se beijando tendo ao fundo a tela de cinema com o casal da série também se beijando, parece traduzir, com a cumplicidade do receptor, a eterna e redundante representação do amor. Tradução paródica, capricha nas redundâncias visuais, e sonoras e nas canções. As outras representações, como as telenovelas, séries e filmes, tramas fantasiosas e caricaturais, são colocadas no amplificador e o resultado é a idéia de que o amor e a vida, são signos que se reproduzem indefinidamente, com cores, formas e ritmos diferentes, alguns exagerados, outros nem tanto. A fala de Lisbela e Leléu olhando para o espectador no final, fecha a falsa discussão trazida no início do filme e reforçada com a canção *O amor é filme*, pela primeira vez apresentada como canção.

Na adaptação da peça, o espaço cênico onde ocorrem as ações foi reconfigurado obedecendo às regras de composição criadas pelo cinema e pela TV. Além das imagens que remetem aos tempos e espaços reconhecidos pelo espectador, a equipe manteve o panorama de áudio. É no texto de Osman Lins que os roteiristas e criadores vão encontrar os signos sonoros como os sotaques, as expressões populares e os dísticos encontrados pelo escritor em pára-choques de caminhões, reconstruindo uma poética e dando continuidade a uma linha criada pelo autor. Esta sonoridade popular em associação com as cenas audiovisuais caracterizadas pelas referências de imagens e linguagens de outros sistemas, formam uma imagem conceitual original, colorida, contrastante e irregular, bastante irônica em relação à

série mimetizada de Hollywood.

A trilha sonora é dirigida por João Falcão, dramaturgo e cineasta e pelo músico André Moraes. Composta predominantemente por canções, algumas delas foram realizadas para o filme, outras são remakes, e todas reforçam os sentidos narrativos e conceituais audiovisuais do filme. Na canção, o poema cantado detém uma boa dose da convencionalidade que é impressa do signo verbal. Construído para ser cantado/falado, evidentemente, a representação do poema da canção é acentuada nos cruzamentos dos códigos e linguagens que constituem o cantado/falado. No filme *Lisbela e o prisioneiro*, o uso das canções além do caráter representativo que vem da natureza da linguagem das canções, ainda temos os *remakes*, reconhecidos nas canções do repertório popular.

No plano narrativo, cada canção sugere um tom e gênero para os personagens. A sentimental *Você não me ensinou a te esquecer*, composta nos anos 70 por Fernando Mendes e remake interpretada por Caetano Veloso no filme, é tema do filme e acentua a paródia do romantismo e do melodrama impressos à trama. A canção *Lisbela*, interpretada pelo grupo *Los hermanos*, como já mencionamos, define o imaginário da personagem e a identidade do herói que vai corresponder a esse imaginário. A virada da personagem Lisbela quando decide abandonar o noivo, é embalada ironicamente com a canção *Para o diabo os conselhos de vocês*, canção de Paulo Sergio, da década de 70, executada por uma banda fictícia *Os condenados*, criada para a trilha sonora do filme. Os remakes sofreram modificações em suas construções, misturando ritmos e sonoridades. *A dança das borboletas* é uma balada de 1977 e que no filme sofre uma radical transformação em sua sonoridade com a introdução de metais da banda Sepultura, sugerindo a mudança de rumos da comédia romântica para uma aventura. A canção *Espumas ao vento* é uma composição de Accioly Neto cantada por Flavio José, também sofreu uma mistura de ritmos na voz de Elza Soares; a canção *Dama de ouro* é um forró composta por um artista pernambucano, no filme a canção ganhou uma sonoridade construída com batida de SKA e sanfona, imitando guitarra. O jeito de cantar de Zéu de Brito também contribuiu na atmosfera áspera e paródica, tornando-a similar ao rock pesado. São misturas de sons que carregam o filme ou com uma sonoridade híbrida – metais e tambores – que pesa a cena, ou a atmosfera da canção ilumina a cena do melodrama, acentuando o caráter metalingüístico e contrastante do filme em relação à série mimetizada de Hollywood.

O filme é também construído em cima da memória visual e de áudio de décadas

passadas. O processo de fruição de canções por parte do espectador, normalmente, é realizado com a criação de atmosferas imaginárias. Ao fazer o *remake* das canções, o filme traz um tom de farsa, impresso na voz e interpretação cênica do grupo e de intérpretes individuais. Nesse sentido, há um exagero proposital que compreendemos como uma paródia daqueles processos de identificação/fruição mencionados. A canção *O amor é filme* faz simetria com as associações entre as imagens audiovisuais da história narrada e da série em momentos instrumentais e nos créditos finais. É na relação com a esfera narrativa do filme, que os remakes adquirem uma função estética interessante, trazendo um valor sensorial, evocativo e indicial dos caminhos da memória, mas instalando a ambigüidade, justamente, na exploração dos signos que vão muito além da lembrança. Não é o valor mnemônico que se busca aqui, simplesmente. Ao mesmo tempo em que elas evocam a emoção da lembrança e da memória, as evocam também como farsa. A integração entre as canções e as cenas audiovisuais contribui para definir, conceitualmente, as imagens kitsch e as paródias.

O texto de Osman Lins fala da relação entre o cotidiano ordinário e o cinema como representação do extraordinário. Ainda que esta relação esteja presente na peça escrita e adaptada, de forma clara nos diálogos do filme, alcança uma dimensão maior na composição audiovisual. Para Lucrecia D'Alessio Ferrara (1986:91/92), a leitura paródica é pressuposta numa linguagem que instigue o receptor a buscar nela as informações novas, a partir de outras informações armazenadas no seu repertório. “O emissor propõe para o receptor a solução de um enigma cujos nexos desvendadores acham-se dispersos na trama à espera de uma coordenação esclarecedora. O emissor propõe ao receptor desvendar o enigma de uma situação narrativa fragmentada e imprevista. Texto aberto à espera de uma interpretação também aberta”. O movimento gera um produto que é da percepção, é unidade cultural artificialmente construída para ser reconhecida como um produto estético/conceitual, e não como representação realista. Ilustram esta nossa visão, além das canções que permeiam o filme, as associações contrastantes com a série americana, a opção da equipe de construir um espaço configurando um imaginário nordeste, também contrastante e exagerado, resultado da mistura da estética mercadológica trazida de fora e da forte cultura popular local. À imagem fotográfica são acrescentados cores e outros efeitos para criar a colorida artificialidade mencionada. Outra evidência está na montagem cinematográfica: as associações entre imagens em preto e branco e outras cheias de cores e ritmos contrastantes, embora tenham importância no plano narrativo, funcionam muito mais no plano conceitual. É na oposição das imagens entre o preto/branco e o colorido, e na relação entre a simetria dos enquadramentos e

gestos e a irregularidade, que os mecanismos de produção de sentido tornam-se claros e divertidos, tornando-se, eles mesmos, estrutura conceitual. O extraordinário, fornecido ao espectador brasileiro como diferencial entre o filme e a peça, está na composição da linguagem.

Ao refletir sobre as relações entre cinema e vídeo e sobre as crises enfrentadas pelo sistema cinematográfico, Arlindo Machado (1997:210) mencionou um surto de filmes da década de 80 “que exploram justamente a nostalgia de um tempo em que o cinema era um ritual coletivo, uma celebração mítica e um espelho do mundo”. Estes filmes são: *Cinema paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore, *Cinema esplendor* (1989), de Ettore Scola e *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen. É uma outra a dimensão conceitual do filme *Lisbela*, o oposto da “nostalgia” mencionada por Arlindo Machado. Uma das evidências é o domínio da linguagem do cinema por parte de Lisbela, uma espectadora assídua de filmes em série na sala de cinema. Diferente da romântica Cecília, do filme *A Rosa púrpura do Cairo* (1985) de Woody Allen, e similar na temática, a nossa heroína fala sobre o prazer de ver os filmes, do ritual do cinema e da ruptura com o mundo exterior. Diferente ainda da heroína do filme de Woody Allen, a nossa Lisbela não mergulharia no filme, ela tem o domínio da linguagem do cinema de gênero, ela espera o próximo capítulo da série, com a ansiedade falsa das telespectadoras de telenovelas no dia seguinte. Ao dizer que “as boas histórias só acontecem no cinema americano” ela não só faz analogia ao personagem Tom Baxter do filme de Allen que diz: “no meu mundo as pessoas são consistentes. Você pode confiar nelas”. A paródia se realiza no sentido positivo, porque é Leleu que aponta o cinema nacional como a oposição realista, cheia de poesia e contrastes, e é nas seqüências audiovisuais que tratam da sua história, que despencam as referências de filmes brasileiros.

A personagem Lisbela lembra o tom didático da linguagem do filme de Vertov, *Um homem com a câmera*, ao explicar com palavras os códigos já cristalizados do cinema (os gêneros, o uso da música e iluminação). E ao finalizar a sua aula de cinema para o noivo, ela insiste que “a graça não é saber o que acontece, mas como acontece. E quando acontece” no filme que nós, espectadores, vamos ver. Neste, a linguagem, tal qual no cinema ou na TV, é realizada sem grandes esforços de compreensão formal, não só porque é uma produção da Globofilmes. Podemos ler nela, com muita tranqüilidade a síntese das conexões entre a cultura popular e a cultura de massa, do filme americano (feito no Brasil), das tradições locais e entre o cinema e a televisão. Esta última conexão é bastante evidente na representação do espaço configurando um imaginário nordestino construído em estúdio. Não

há uma preocupação em indiciar este lugar como vimos nos filmes de Domingos de Oliveira, referência moderna de linguagem. Ao contrário, ecoa aqui um ambiente *pop* tropical, conhecido pelas canções inauguradas pelos tropicalistas nos anos 60 e cuja continuidade é dada por artistas como Lenine, Zeca Baleiro, entre outros da música popular brasileira e pelo histórico da equipe dirigida por Guel Arraes. Mas, é a interação entre cinema/TV como organização de linguagens, que parece ser a questão mais importante deste ponto de vista e nem tão evidente assim: o casal da tela grande olhando Leleu e Lisbela se beijando e no decorrer da seqüência, um festival de beijos na tela grande e na sala de cinema, parece uma ode à interação entre sistemas de signos e os meios de veiculação, e uma definição maior do conceito de linguagem, indiciada na fala de Lisbela para a câmera no final do filme. A ruptura dos limites das linguagens é proposta apontada no filme.

#### **IV.4 - Veja esta canção.**

A linguagem híbrida da canção é representada pela organização de sons (das palavras, dos instrumentos, do canto) e apresenta ritmo, melodia e harmonia, como em qualquer composição musical. Ao mesmo tempo, a peculiaridade do poema da canção é a adequação da sonoridade das palavras ao ritmo da fala, que juntos formam um movimento ou uma dança que se completa no canto. O caráter representativo da linguagem é construído pelo poema cantado, porque possui o signo verbal cuja convenção lhe é atribuída pelo sistema lingüístico, gerando, um interpretante também geral, do algo representado. Mas, as palavras, a fala e a música se amalgamam numa só linguagem, o canto, trazendo uma variedade de significações, sendo uma delas o processo de criação acrescido da performance do artista envolvido no dinamismo das tradições orais situadas no espaço da cultura. A interpretação cênica aliada à vocal, alimenta a criação das canções, em todos os tempos. A origem da canção é popular e remota, conhecemos os primeiros indícios nos rituais de dança e canto em homenagem ao deus Dionísio, nas festas de comemoração da entrada da primavera ou da colheita da uva, na antiga Grécia. No seu movimento pela história, tem apresentado funções diversas, do puro êxtase ao relaxamento, passando pelo caráter narrativo e representativo, por exemplo, das “cantigas de amigo” que conhecemos na literatura portuguesa.



Lucia Santaella (2001:381/382) chama a atenção para as diferenças entre a canção, como formato exibido em algum *médium* (gravado em estúdio para CD, DVD e fita cassete) e a mesma canção em outras mediações como a TV e o rádio, ou em shows ao vivo. As nuances visuais e sonoras, impressas pelos intérpretes, e pelas características técnicas dos meios e suas linguagens às canções são incontestáveis, acentuando as significações possíveis advindas dos revestimentos sofridos pelo signo verbal. Vimos no filme *Lisbela*, como aliadas às imagens audiovisuais, as canções imprimiram ao filme certa ambigüidade que caracterizaram-no esteticamente, mas da mesma forma, reforçaram a narrativa e a associação para a formação de conceitos. Da mesma forma, quando elas formam as cenas do teatro substituindo as orquestras e o músico ao vivo, nos filmes musicais e no videoclipe. Em cada uma dessas linguagens, a canção assume uma relação de imbricamento com o audiovisual, ao mesmo tempo, embora o seu uso remeta sempre às linguagens audiovisuais originais, ela apresenta autonomia como formato e circulando em outros meios.

A música popular brasileira (MPB) abriga distintos gêneros de canções e suas fusões, apresenta uma variedade de práticas poéticas/musicais e performáticas. Movimentando no espaço da semiosfera, a MPB do passado e do presente, tem sido parte indissociável do processo de audiovisualização apontado acima. Sobretudo a partir de 1960, movimentos musicais como a Tropicália e as obras dos compositores Milton Nascimento e Chico Buarque, entre outros, são indissociáveis de montagens teatrais e de filmes brasileiros<sup>8</sup>. O trânsito entre estas linguagens e as interferências recíprocas em suas práticas criativas são reveladas em suas composições, tornando evidentes as confluências sonora/musicais, gestuais e cinéticas.

Selecionamos para a análise a série de quatro filmes de curta metragens intitulada *Veja esta canção*, do diretor Cacá Diegues, realizada em 1994 baseada nas canções que dão título a cada um dos episódios: *Drão*, de Gilberto Gil, *Você é linda*, de Caetano Veloso, *Pisada de Elefante*, de Jorge Benjor, e *Samba de um grande amor*, de Chico Buarque de Holanda.

É comum, desde os primeiros filmes do diretor Carlos Diegues, além da exploração de ícones de brasilidade como o futebol e o carnaval, o uso da canção que assume uma forma muito particular: poética, metalingüística, conceitual e indicial. Por exemplo, em *O maior*

---

<sup>8</sup> Nas montagens teatrais e cinematográficas há uma interação de compositores, cineastas e dramaturgos. Um dos bons exemplos é o cineasta Ruy Guerra, parceiro de Chico Buarque das canções da peça *Calabar*, nos anos 70.

*amor do mundo* (2006) embora a música original do filme seja, mais uma vez, de Chico Buarque, tem o *rap* que ajuda a compor o universo daquela periferia estranha representada no filme, parecendo ser muito mais uma presença/índice daquela realidade social. Ao nomear os filmes, as canções (*Bye bye Brasil*, *Quando o carnaval chegar*, *Joana Francesa*, e *Orfeu*) assumem papéis dentro do filme para compor a narrativa, vinculada aos personagens e temas e acentuando o tom poético e metalingüístico, como é o caso de *Um trem para as estrelas*, de Gilberto Gil e Cazuza. Fora dos filmes elas são objetos de fruição em outros aparelhos de difusão, como as antigas vitrolas, os aparelhos de CD, *walk man*, rádio e computador. Por exemplo, no filme *Bye Bye Brasil*, a canção homônima, traz um narrador que fala ao telefone com a amada, situando as suas andanças pelo Brasil afora. Quando ouvimos a canção no rádio, temos uma outra história que apresenta semelhanças àquela contada no cinema. A relevância das canções é tamanha que o diretor já chegou a considerar os artistas da MPB e autores das canções, (Chico Buarque, Milton nascimento, Cazuza Menescal, Ben jor, Gil, Rita Lee, Milton e Caetano Veloso) como parceiros seus nos filmes.

Com esta visão conceitual acerca da produção de linguagem, não poderíamos descartar o conhecimento que o diretor possui da TV como meio que pode estabelecer uma relação sistêmica com a produção de cinema no Brasil, uma vez que ela já faz parte de uma ampla prática de formatos audiovisuais. A exibição do filme *Dias melhores virão* (1988), pela primeira vez na TV e depois nas salas de cinema é o primeiro indicio dessa possibilidade que gerou algumas discussões. Nestas, era consensual a idéia de que a televisão brasileira é um meio que precisaria assumir a sua importância dentro da cultura em rede, produzindo e exibindo filmes brasileiros, a exemplo do que já ocorria com o cinema europeu e produções latino-americanas apoiadas pelas televisões européias em regime de co-produção. O filme *Veja esta canção* é a primeira experiência de produção cinematográfica dentro da TV (TV Cultura de São Paulo), apresentando pesquisa de linguagem muito comum nesse formato para cinema, e possui ainda uma dupla natureza. É uma série semanal com quatro episódios independentes, com linguagens diferentes baseadas nas canções que lhes dão títulos, portanto, sem nenhuma linearidade como convém ao *médium* TV. Por outro lado, são quatro curtas-metragens organizados em um filme cujo *leitmotiv* que conduz as quatro narrativas é a canção de Milton Nascimento *Veja esta canção*, dando título ao filme depois veiculado na sala de cinema.

Várias foram as questões levantadas em nossa investigação. Uma delas é como a linguagem da canção é traduzida na composição do filme, ou, como alguns elementos

apontados, que caracterizam essas linguagens (a musicalidade e o ritmo, o canto e a voz, o poema e os temas construídos pelos cantos) foram explorados nos filmes e determinam as narrativas. São canções reconhecidas pelo imaginário popular, e neste sentido, poderíamos identificar as relações entre essas lembranças (que são coletivas,) na construção de algumas intrigas dos episódios. Essa questão nos conduz à outra que é o reconhecimento da canção como uma linguagem /objeto, manipulada dentro de situações narrativas onde os meios de difusão da canção aparecem. E por último a relação de convergência entre a canção, o cinema e a TV do ponto de vista da composição da linguagem.

O filme foi exibido na TV cultura em episódios semanais, na seguinte ordem: *Drão*, *Você é linda*, *Pisada de elefante* e *Samba do grande amor*. O tempo na TV não é linear, ao contrario, é formado pela mistura de linguagens que trazem fatos imediatos e outras que são passado. Assim, a descontinuidade do filme é inerente aos formatos de TV. Embora esta organização seja similar à natureza serial da teledramaturgia e aparentemente não haja qualquer relação entre os episódios, seja de continuidade narrativa ou meramente estética (o único elo claro são as canções e o espaço dos personagens, a cidade do Rio de Janeiro), optamos por fazer uma leitura dos episódios, criando certa linearidade.

A estrutura linear e narrativa que optamos se refere ao tempo existencial dos personagens. São canções populares que apresentam situações amorosas dos personagens dentro de um contexto sociocultural. Começamos com o episódio *Você é linda*, protagonizado pelo casal de adolescentes; em seguida vemos *Drão* e *Pisada de elefante*, ambos representando tramas dos jovens e por último, *Samba do grande amor*, episódio baseado na canção de Chico Buarque de Holanda e que tem como protagonistas alguns casais e o trio formado pelo poeta e o casal de idosos. A arquitetura que traçamos se justifica na idéia de que a música e a narrativa são linguagens temporais e traduzem sempre o movimento do tempo.

#### **IV.4.a – *Onda do mar do amor que bateu em mim.***

*Você é linda* é o segundo episódio do filme *Veja esta canção*, baseado na canção homônima de Caetano Veloso. O filme retrata um dia de carnaval e estão imbricados nesse conteúdo os problemas sociais e aqueles emergenciais de um típico carnaval no Rio de Janeiro, além do encontro amoroso entre dois adolescentes de rua. Os fragmentos visuais de

favela, do carnaval, do encarte da fita cassete e do *walk man* são indícios visuais e formam um mosaico, fazendo analogia ao procedimento de composição do poema/canção que dá título ao filme. O *cromakey* às vezes é fundo azul, em outras imagens é o calçamento da cidade, as sobreposições parecem um espelho quebrado. Esse mosaico/caleidoscópio com imagens visuais construídas em computação gráfica e cores contrastantes, fala de um drama social, e no movimento das imagens traz as relações entre esse drama e o lirismo dos adolescentes de rua. O artificialismo da composição é visível, nos lembrando a linguagem de um videoclipe.

Como método de análise, separamos a canção do conjunto do áudio ou trilha sonora, porque compreendemos que ela, ao nomear o episódio assumiu uma dimensão narrativa, estética e conceitual oposta às outras composições entrelaçadas. O áudio, às vezes situado no extra-campo, outras vezes compondo as imagens visuais, é o que melhor configura a violência, angústia e miséria dos menores e representa o cotidiano público da cidade do Rio de Janeiro. Situado fora do campo visual, ele é opaco e sujo. Começa com um som de pandeiro e em seguida uma fala feminina avisando à garota da violência do pai, o que a leva a fugir no começo da história; num segundo momento, é uma voz masculina convidando a personagem para a prostituição; no terceiro momento, ouvimos um som de tiro que indicia a violência passada na Candelária e o medo comum dos adolescentes de rua; é também uma fala do garoto para um turista – “monsieur, have money pra manjare?”, citação de Chico Buarque na canção *Sinal fechado* e que é por sua vez uma citação da linguagem criada pelos meninos de rua do Rio para abordar turistas; o áudio é formado ainda pelo silêncio e pelos ruídos (respiração, burburinho, vozes) desconectados do cenário de espera da garota; e por último é o texto falado da assistente social sobre o tráfico de escravos no século XIX, completamente desconectado do contexto.

Ao ser acrescentado neste espaço, a paradoxal presença da canção *Você é linda*, reforça a ambigüidade das várias significações contrastantes. Os sons de carnaval (de pandeiro e cuíca) fazem o contraponto da melodiosa canção que custa aparecer na voz de Caetano Veloso. Primeiro é indiciada visualmente pelo encarte da fita e pelo *walk man*, que é inseparável da personagem Ciça, representando o uso solitário da canção pelos adolescentes e que se tornou uma prática contemporânea. Depois de ter sido observada pelo personagem Guimba, Ciça canta a canção para o garoto, marcando o começo do romance e mais tarde numa função oposta, é cantada por Chantal na agonia de morte, se mantendo em instrumental sobre a imagem do travesti morto. Constitui o *leitmotiv* do romance e da saga da garota

pelas ruas do Rio em busca do amado. Esta seqüência é toda construída em computação gráfica a partir de fragmentos de imagens do carnaval (com as suas máscaras) e de fim da festa popular, denunciando o lixo e a desordem e o rosto da garota sobrepondo a elas. O rosto da protagonista é fragmento recortado e sobreposto às imagens visuais (da cidade, das alegorias do carnaval e das escolas de samba, de Caetano Veloso no carro alegórico da Mangueira). A canção cantada por Caetano Veloso aparece pela primeira vez no áudio que dá unidade a seqüência e ao mesmo tempo garante a ambigüidade da cena. O rosto da garota sai do fragmento e olha para a câmera/espectador. Ela volta para o cenário dela e do garoto – em cima da árvore onde fizeram amor, não vê ninguém, silêncio e suspense, que é quebrado pelo ruído em *off* indiciando a presença do garoto. A canção no final do filme sela o final feliz do romance e a perspectiva de prostituição da garota para manter a futura família morando na rua.

A canção (representada nas diferentes modalidades de fruição), junto com os fragmentos visuais, traduz poética e conceitualmente o drama dos garotos de rua, afastando o maniqueísmo e a verossimilhança. Não se trata de uma representação realista, mas uma construção poética e conceitual cheia de lacunas. Ela traz os contrastes inerentes àquele universo: a poesia e as fantasias dos protagonistas (garotos de rua), a violência, o medo, a miséria e a morte. A canção/título representou semanticamente a fantasia, o desejo de evasão em vários momentos marcantes do romance de Ciça e Guimba. É do ponto de vista poético e conceitual que é realizada a associação entre o canto de amor de Ciça e o canto de morte de Chantal. Ou da proximidade entre vida e a morte na trajetória dos adolescentes de rua.

#### **IV.4.b - *Nossa caminhada, cama de tatame.***

No episódio *Drão*, como o poema da canção, trata-se do tema da separação. É José Miguel Wisnik (Carlos Rennó, 1996:17) que, muito sabiamente, salienta que nas canções de Gilberto Gil, os temas são tratados como uma dança de um instante vacilante, revelando “a travessia da duração da existência”. No filme, o tema é a separação narrada do ponto de vista do narrador/personagem que fala com a câmera num tempo presente. O filme tem início com o personagem falando com a câmera e enquanto nos conta a sua história passada, ele prepara um grande espetáculo para a declaração de amor final e que reconcilia os amantes. O cenário é uma praia e neste campo visual ele entra e sai pelas bordas laterais, falando direto com uma

câmera parada, num movimento inverso às apresentações televisuais, mas que nos remete a elas, sobretudo as apresentações da MTV. Este discurso direto e presente conduz às seqüências audiovisuais que trazem a personagem feminina. A conversa com a câmera é interrompida para entrar as cenas audiovisuais reportadas por ele, que por sua vez são cortadas pelos comentários irônicos do narrador. Nesse ir e vir entre narrador-personagem e as cenas audiovisuais, entra a canção conhecida de Gilberto Gil como um índice audiovisual, terceiro personagem da história construído por mediações/aparelhos: rádio, secretária eletrônica e alto falante. Embora o argumento do filme tenha sido tirado do poema da canção, a relação entre a canção e o filme aparece aos pedaços, como um fragmento de uma palavra configurada pelo jornal, revista ou história em quadrinhos.

A fala e as cenas do personagem/narrador formam o ponto de vista audiovisual do filme. É o personagem masculino que conduz a história pelo discurso verbal e pela canção. Ele é publicitário e a verossimilhança é construída na sua fala, mediada por referências da publicidade (reiteradas por cenas que lembram comerciais de TV) e da poesia concreta, além da canção que aparece aos pedaços, enfatizando, de forma bem humorada, a artificialidade da história contada e das formas de contá-la. É por meio da composição audiovisual que os outros formatos audiovisuais – a canção, as referências à publicidade e ao quadro televisual – aparecem como índices ou como elementos narrativos que o caracterizam. A amada é pura imagem cenográfica e cinematográfica, num primeiro momento, esquiva como “o som da mosquinha” que vai ao corcovado, vê-lo de longe. Depois se rende, na cena final, andando na praia e o *raccord* do seu olhar procurando a canção em *off*, e vemos o personagem/narrador que vai ao seu encontro, fechando o processo comunicativo do filme.

O cinema é o meio ideal de representação do ponto de vista. A câmera como os olhares do espectador e do personagem, aliada a outras regras narrativas, consolidaram o cinema como sistema narrativo. No curta *Drão*, não há nada do naturalismo de uma câmera escondida/onisciente recortando as cenas para o espectador privilegiado. O ponto de vista do personagem/narrador é direto para o espectador, como nos programas de TV, nos quais o apresentador fala com a câmera, conduz a história, apresenta o conflito, dialoga com as cenas, responde às indagações da personagem antagonista, corta para outras cenas, discute com a personagem e comenta outras situações para o espectador, não excluindo-o como elemento fundamental do processo comunicativo. A TV e os seus formatos, são os grandes homenageados neste episódio, e esta homenagem está no artificialismo da construção da linguagem audiovisual na qual o espectador faz parte com a sua capacidade de manipulação

do aparelho. Ao mesmo tempo, o enunciado é construído com as expressões criativas da linguagem do cinema: o *raccord*, o monólogo interior e alguns recursos de montagem que dão agilidade à narrativa.

#### IV.4.c – *Pisada de elefante*.

*Pisada de elefante*, Jorge Ben Jor, é a única canção original do filme *Veja esta canção*. É um bem humorado poema concreto cuja síntese verbal/sonora traz a sugestiva imagem da amante, construída na repetição da metáfora: “*jararaca vaidosa, jararaca maliciosa, jararaca perigosa... ela está com pé quebrado, bem feito, foi pisada de elefante*” na voz/canto do Ben Jor. A carpintaria dramática e irônica do filme parece toda vinda da analogia cantada por Ben Jor.

O roteiro do filme foi livremente inspirado em *Carmen*, obras de Merimée e de Bizet e a construção da paródia é indiciada pelos nomes dos personagens: a protagonista é Lili, bailarina de uma boate/churrascaria da Tia Carmem, o José é o policial e o toureiro é substituído por um jogador de futebol. O filme tem início com um plano aberto onde vemos uma rodovia e de fora deste campo visual ouvimos um narrador esportivo de um programa de rádio: “o mengão de Jorge Ben Jor...” . A câmera em movimento aproxima de um posto policial onde o personagem José ouve o final do jogo do Flamengo. São as falas dos policiais que deixam claro a personalidade de José: policial honesto, fanático por futebol e apaixonado pela esposa. Corte para outras imagens que mostram os policiais, José e o amigo, indo pra casa, carro quebrado, chuva e a entrada na churrascaria da Tia Carmen, indiciada num velho cartaz. Todos esses índices formam o *habitat* dos personagens que compõem essa tragicomédia.

A canção *Pisada de elefante*, além de dar título ao filme, é tocada em um aparelho no palco para a protagonista dançar, constituindo o cenário da sedução. Conhecemos o ritmo das canções de Jorge Ben Jor e como elas agem sobre o corpo: as relações entre o tato e a audição são evidentes nas reações fisiológicas de pele e ouvido, e o corpo todo se movimenta. Os primeiríssimos planos apresentam Lili à platéia, reiterados pelo ritmo da canção. A câmera se afasta e num plano mais distante vemos a personagem que sai do palco dançando, para abordar José. O ritmo da canção é cúmplice do movimento rápido do corpo de Lili recortado em primeiros planos, enquanto as palavras da canção prevêm o desfecho da

narrativa, cantadas na primeira pessoa num outro tempo: “Castigo, castigo chega a todo instante, ela está com o pé quebrado, bem feito. É pisada de elefante”. Ao abordar José, Lili é derrubada por ele e a canção é interrompida bruscamente, mudando a atmosfera de sedução. Os cortes secos da canção/poema são índices para a mudança de ação. Áudio e imagem separados e integrados dão continuidade à narrativa.

A canção *Pisada de elefante* é um funk exagerado que fala de vingança, castigo, num tom jocoso. O ritmo funk/soul iconiza a ginga e a sedução e a repetição das palavras *jararaca*, *perigosa*, *maliciosa* e *vaidosa*, é mote para a associação com a tragicomédia audiovisual neste curta metragem. O jogo sonoro e verbal da canção trata da relação ambígua entre a paixão e o ódio do ponto de vista do poeta, ambigüidade acentuada na ironia da voz e da levada de Ben Jor e pela repetição verbal que é pura sugestão visual.

A narrativa é construída por cenas sintetizadas e representa, de forma paródica, a dimensão trágica do mito Carmen. O desfecho da tragédia anunciada pela canção se dá no cenário do futebol, numa analogia à tradição da tourada do filme espanhol. Estamos diante de uma farsa onde se movimentam várias imagens cristalizadas: o futebol, o rádio, a tragédia de Carmen e a canção popular brasileira. O argumento nos remete ao arquétipo de Carmen, mas as sugestões trazidas pelos signos audiovisuais que representam esse drama de periferia, são de farsa, e esta é fornecida sobretudo, pelo ritmo e poema da canção de Ben Jor, iniciada pela fala do rádio.

A construção audiovisual da morte da protagonista no Maracanã acentua o tom de farsa. Na montagem final a ironia é reduzida e amplia a ambigüidade. Seqüência rítmica na qual a cena do assassinato é alternada com imagens e sons de batidas de tambor, decupadas em primeiros planos, corte para o plano aberto e distante de José com a Lili nos braços como uma *Pietá*, ao som do instrumental da canção, dá a verdadeira dimensão de uma tragédia e comédia áudio e visual.

O ritmo da canção *Pisada de elefante*, construído pela sonoridade conhecida do artista, e o poema falado, ao lado das imagens audiovisuais fazem da tragédia de Carmen envelhecida e rejuvenescida em Lili, uma convenção renovada, nos lembrando por meio dos signos de uma cultura universal e popular já assimilados e repetidos a exaustão que, há formas diversas de leitura. É a legitimidade do texto verbal (da canção, dos nomes e das cenas) que, muito mais do que comunicar a tragédia de Carmen/Lili, chama a atenção para a



metalinguagem do filme. O procedimento paródico é construído com sutileza para criar uma falsa banalidade e um efeito de estranheza. Por um lado, temos as imagens visuais da tragédia de Carmen, entremeadas pelas referências culturais e construídas com verossimilhança (com direitos às cenas no estádio Maracanã), interpretação teatral e cenografia realistas e uma atmosfera que traduz certa melancolia. Por outro, temos o áudio a apontar tais referências culturais, e a canção que, ao mesmo tempo envolve e seduz, traduz de forma irônica o arquétipo da ópera/teatro que compõe o argumento do filme. A relação entre o áudio e o visual deixa claro a paródia, ao mesmo tempo que potencializa a dimensão poética e conceitual do episódio. A mistura de tragédia e comédia é equilibrada no contraste entre imagem e áudio, ao mesmo tempo o tom construído pela paródia realça o patético e causa o mal-estar e desconforto no espectador.

#### **IV.4.d – *Fui, até o fim, um amador.***

A canção *Samba do grande amor* de Chico Buarque de Holanda foi música original do filme *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr. O episódio no qual ela é tema, é o mais cinematográfico dos quatro que compõem o filme *Veja esta canção*, trazendo de forma clara o ponto de vista do personagem, o que se explica, talvez pelo fato da estrutura musical da canção ser basicamente narrativa. O filme tem início com uma voz entoando a canção/título e as imagens realistas da baía de Guanabara fundindo com as dos arcos da Lapa e com as do centro histórico do Rio e depois em um plano mais fechado, traz o lugar ordinário onde acontece a história. Uma esquina e um prédio amarelo onde moram pessoas e casais comuns, solitários e fanáticos pelo jogo do bicho. Neste mundo construído por seqüências audiovisuais, há dois elementos extraordinários: a voz que canta a canção/título e o poeta que tenta acertar com os seus versos a janela de onde vem a voz. O poeta é o jovem da banca do jogo do bicho, que vende os bilhetes e interpreta os sonhos daquelas pessoas. E é ele, personagem/poeta, que, cinematograficamente, denunciado pelo *raccord* do olhar, busca desesperadamente a dona da voz que se situa num espaço indefinido do prédio amarelo, identificado pela câmera subjetiva. A voz e as imagens, unidas e separadas, conduzem o olhar do receptor.

O áudio em *off* é formado pela melodia da canção entoada pela voz da personagem feminina (que, às vezes, é substituída por um instrumental de violoncelo), mais os gritos, os

burburinhos, risadas, e a leitura/fala dos poemas da canção de Chico Buarque, feitos pelo personagem, o poeta das palavras desconectadas do canto. Ouvimos a sua fala com os versos e a voz que entoa a canção, fora do campo visual, e vemos o seu olhar procurando a voz que canta a canção pela câmera subjetiva. Vemos o *raccord* de olhar do personagem que entra no campo visual, trazendo a aflição de não saber qual das janelas abriga aquela voz, e num *contínuum sonoro* mantém a melodia da canção.

Reconhecemos a ironia da canção *Samba do grande amor* como algo que amarra todas as tramas do episódio. Alguns índices são retomados de forma poética na voz do poeta, no texto “*Fuci mute fiel, Comprei anel, Botei no papel o grande amor, mentira (...)*”, encontrando simetria no tratamento narrativo das tramas do casal idoso, ao mesmo tempo, renunciando a decepção do poeta ao ser renegado pela dona da voz. A ironia é atenuada na solução estética do fantástico, encerrando o episódio.

É do ponto de vista conceitual que a composição audiovisual adquire maior dimensão. Enquanto as imagens visuais, cinematograficamente construídas, compõem a narrativa, a relação entre a voz que canta e o ouvido do poeta denuncia a relação de parentesco entre o cinema e a canção, constituindo o elemento metalingüístico que sintetiza a narrativa audiovisual.

Concluindo, o filme *Veja esta canção* faz jus ao título construído no modo imperativo. Como as canções, também os episódios trazem a reiteração das vinhetas e a correlação de índices das canções. O ritmo do samba é o elo que une as narrativas e parece construir a unidade/diversidade do filme, enquanto as várias melodias marcam os gêneros. Nos quatro filmes as canções são linguagens que sugerem os fios da história que vemos na tela em gêneros diferentes: comédia, tragicomédia, drama realista e fantástico. O tratamento audiovisual se diferencia nos quatro gêneros, apontando a diversidade de linguagens e de possibilidades de significações. É um filme cuja unidade é construída na diversidade das canções: o ver a canção na unidade rítmica e na diversidade das linguagens e gêneros.

As imagens audiovisuais estão submetidas ao enredo conduzido semanticamente pelas canções conhecidas pelo canto falado. É, portanto, a narratividade reconhecida das canções que faz o papel mais bem demarcado que as imagens visuais. Os climas lírico, melodramático/ caricatural (*Drão e Jararaca*) e a ironia/fantástico revestem o tema que une todas narrativas: a descoberta do amor, a separação e a redescoberta do amor, que parece ter

sido retirado das canções. O casal de adolescentes descobre o amor e o vive no presente, porque o futuro é incerto, prenunciando o movimento do tempo que tudo transforma. O casal jovem não possui a maturidade para a compreensão do amor como algo em mudança. Aqui é representado pela comédia e a tragicomédia. Os casais (indiciada pelos idosos) vivem uma existência modorrenta, desgastada pelo tempo, e é transformada fantasticamente no final do filme pelo ação do poeta. O lirismo das imagens visuais marca a história do casal de adolescentes, enquanto os gêneros conhecidos da comédia e da tragicomédia, marcam a história dos jovens e o áudio e cinematográfico (música e cinema), sintetizam a última trama indiciada pelo casal idoso.

A relação entre o áudio e o visual é demarcado no tratamento estético e conceitual. Em *Drão*, o som da canção no alto falante da cena final do filme, do nível baixo vai aumentando até ocupar toda cena, enquanto o olhar da personagem identifica o lugar de onde vem a canção e procura o amado. Em *Você é linda*, a canção, em alguns momentos é ouvida apenas pela personagem e, numa alusão ao fora de campo da linguagem cinematográfica, os outros personagens querem saber o que tanto ela escuta. Em *Pisada de elefante*, a canção de Jorge Benjor forma o tom paródico da narrativa áudio e visual, marcando os contrastes da tragicomédia.

A canção é linguagem verbal/sonora que sugere imagens, mas no filme analisado, o espectador a conhece como convenção estabelecida e já possui a sua interpretação. Aqui ela funciona como argumento das narrativas e (dos temas) e se apresenta em diversas formas. O canto/canção em *Drão* e *Você é linda* no disco e fita cassete nos vários aparelhos, faz a comédia e o romance; na primeira é pano de fundo e tema do casal em crise; na segunda é pano de fundo para o romance dos adolescentes/marginais na cidade e a relação com os marginais e com o carnaval. Os trechos das canções *Drão* e *Você é linda* são índices que compõem a narrativa, mas são, sobretudo, elementos que compõem uma linguagem que se nutre na convencionalidade estabelecida a longa data. A canção *Você é linda* é a mais lírica, do ponto de vista do poema e da melodia. No poema as palavras fazem associações às imagens, colaborando para a formação do quadro geral fantasioso da canção que por sua vez, faz oposição ao contexto geral representado pelas imagens visuais. Mas é na estruturação/montagem destas imagens que ela é associada para representar, conceitualmente e poeticamente, o sonho e a fantasia.

Se, como mencionou Susan Sontag, a adequação da significação do romance só foi possível nas séries, as canções foram muito bem recriadas nas pequenas histórias audiovisuais autônomas do filme *Veja esta canção*. A linguagem da canção, obviamente, ocupa no filme um papel primário, sobretudo no processo de significação mediado pelos seus interpretantes já formados. O desenvolvimento dos suportes tecnológicos que abrigam a canção (o LP, o CD e o DVD) e os aparelhos que possibilitam a sua movimentação, vem ampliando a configuração desse formato, conjunto de pílulas de significações marcadas por gêneros e tratamentos poéticos diversos. O filme colocou no centro das narrativas, como parte do processo de significação, o processo de fruição da canção nos diferentes suportes, circunstâncias e necessidades e evidenciando as diferentes formas de manipulação. Os aparelhos explorados pelos protagonistas nas suas histórias interferem na construção das linguagens das canções; Em *Drão*, a canção é ícone e índice sonoro da relação dos personagens, mas é mediada por diversos aparelhos de reprodução. Em *Você é linda* o poema/melodia de Caetano Veloso é indiciado na escuta e no canto das personagens contrastantes, também em aparelhos de difusão como o *walk man* inseparável da personagem. No episódio *Pisada de elefante* não há referência clara e direta à linguagem canção, como nos outros episódios. Ela funciona como trilha sonora para a dança da bailarina no aparelho de CD e as palavras da canção gritam, formando um diálogo paródico com as cenas de sedução cuja origem é a tragédia teatral e operística Carmen. A prática cinematográfica ao adotar a canção como argumento, índices visuais e personagem, também colocou em destaque as suas várias formas de difusão, revelando-as como parte indissociável dos processos de comunicação e as diversas leituras que eles podem propiciar.

Em *Samba do grande amor*, não há aparelhos, mas uma voz que canta e é identificada como pura música, separada do poema escrito em pedaços de papel e jogados pelo poeta à janela da prostituta, curiosamente chamando a atenção para a natureza híbrida da composição da linguagem. Neste episódio a canção é uma modalidade artística e comunicativa, e, sem desaparecer como uma convenção estabelecida, possibilita a criação de novas modalidades criativas. As canções fazem parte da memória da cultura que é lembrada do ponto de vista narrativo, estético e conceitual. O espectador sabe que elas se misturam no filme. E, como no primeiro episódio, *Drão*, o espectador é convidado a participar da diversidade de linguagens, que, como nas canções, é o grande tema da série *Veja esta canção*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso projeto de pesquisa teve início com a idéia de estudar algumas linguagens do cinema brasileiro contemporâneo e as suas relações com outras manifestações criadas pelos meios de comunicação. No começo da investigação nos apoiamos em algumas formulações teóricas que apontam as relações dialéticas entre a matéria da produção de signos e o universo cultural que a abriga e que promovem os avanços e rupturas do ponto de vista estético e de produção de conhecimento. Foi com o método fornecido por parte do arcabouço teórico selecionado que construímos um pequeno mapa das interações entre os sistemas de signos e o movimento deles no espaço da cultura contemporânea.

O nosso interesse foi por um cinema que trouxesse a mistura de técnicas e de linguagens configurada em suas composições. Selecionamos um *corpus* com filmes cuja sistematização das linguagens traz a heterogeneidade de procedimentos encontrados nos diferentes sistemas de signos configurados pelos meios de comunicação e outros formatos audiovisuais e que transcendem as *mídias* TV e cinema que os originaram. Os filmes apresentam em suas linguagens os seus processos de construção, ficando evidente as várias mediações das quais têm origem os seus signos áudio e visual: a literatura, vários momentos da pintura, o teatro, as canções, história em quadrinhos/animações e programas de TV.

As imagens visuais e audiovisuais aparecem como camadas de sentidos e ampliam ainda mais os processos de significação quando revelam as interações entre as mediações. No filme *Lavoura arcaica*, a imagem e o áudio em diálogo, trazem referências de outros tempos, esteticamente e conceitualmente, mantendo vivo o passado, não de forma sedimentada, mas usando e aprimorando as expressões da pintura, do teatro e da poesia. Encontramos nele uma imagem visual e cenográfica soberana que forma um jogo ambíguo com as palavras do romance. É também o teatro, o cinema moderno, a TV e a literatura que abastecem os dois filmes, *Amores e Separações*, de Domingos de Oliveira. Tanto do ponto de vista da organização da linguagem quanto dos assuntos tratados, eles se assemelham às séries de TV analisadas por nós, na tradução original do clima e da agilidade da cena do teatro, do cinema moderno também, quando fazem uso de uma câmera ágil que diagrama o espaço, marca as presenças do personagem e do espectador na subjetiva e compõe o enquadramento de forma

incomum, sobretudo, dando ênfase aos objetos e marcando a cenografia como parte importante da narrativa. É da TV, ainda, que o cineasta faz uso da linguagem para as digressões e agiliza a narrativa com os personagens falando diretamente para a câmera. Enquanto o filme *Lavoura arcaica* remete ao movimento do tempo passado, traduzido poeticamente pelas tecnologias presentes e procedimentos dos sistemas tradicionais de signos, os filmes *Amores e Separações*, de Domingos de Oliveira, nos evocam um tempo passado para apresentar um cotidiano localizado, repleto de referências pessoais.

*O homem que copiava* radicalizou os procedimentos de interação com outras linguagens vista nos filmes anteriores, imprimindo em sua composição uma idéia de colagem e condensação de sentidos. Em sua poética audiovisual tudo se converge e se reitera: vemos/ouvimos as histórias dentro da história: nas seqüências realistas fragmentadas e não-lineares, na tela dividida em vários espaços verticais, em cores e preto e branco e nas imagens gráficas (animação e outras colagens de imagens xerocadas de livros e jornais).

No filme *O Homem que copiava* vemos a incorporação dos índices da cultura audiovisual no gesto da escritura/produção de linguagem. O processo de escritura do filme *Lisbela e o prisioneiro*, ao misturar os elementos de uma cultura industrial e tradicional, forma imagens cuja relação com as referências é por similaridade e oposição. Ao contrário dos filmes anteriores que tratam com certa reverência o uso das mediações, *Lisbela* o apresenta com o evidente exagero da estética kitsch e o tom paródico que selam as conexões. São imagens que evidenciam a contaminação estética presente no histórico do cinema brasileiro dentro de um tempo cultural amplo. Há no filme, como nos formatos anteriores realizados pela equipe, uma concepção estética e conceitual da linguagem que desmascara uma cultura contemporânea caracterizada por mediações milenares. No enfoque pragmático da linguagem, o filme insere a forma lúdica do espectador lidar com o cinema e outras produções culturais.

No filme *Veja esta canção* a conexão é entre as linguagens da canção, do cinema e da TV (do videoclipe, estruturas de programas televisuais e da estética publicitária) e também dos modos e suportes de difusão que estão no centro da linguagem. Também aqui, como em *Lisbela*, a idéia de comunicação trazida por estes mecanismos semióticos é explorada na construção das narrativas e de forma metalingüística, recaindo sobre o uso e a fruição das linguagens das canções. A presença das mediações aponta para os inúmeros dispositivos que o homem contemporâneo experimenta na sua relação com o mundo. O que se percebe nessas

composições é uma clareza no uso de linguagens e também dos suportes de veiculação dos formatos e que reforça a concepção de semiose como algo infinito e expandido na cultura contemporânea.

Como nos filmes de Orson Welles e Godard, a linguagem audiovisual construída nesses filmes conta com uma forte poética verbal reconfigurada da interação com as diferentes formas de expressão mencionadas. Nessas estruturas comunicativas, as dimensões da palavra se ampliaram dentro de um corpo dotado de formas, sons e movimento, e uma história com síntese e ampliação de sentidos. No filme *Lavoura arcaica* a interação entre a escrita literária de Raduan Nassar e o processo teatral, originou uma linguagem verbal literária e teatral, acentuando a sua força expressiva e poética, ao mesmo tempo fazendo simetria com a riqueza visual das imagens que trazem embutidas as várias tradições. Em *Amores e separações* a poesia falada é acentuada pela relação explícita entre o prosaico e o erudito e entre o cotidiano e tradições antigas, revelando a simplicidade e sofisticada construção de Domingos de Oliveira. Quando o comparamos com o filme *Lavoura arcaica*, os diálogos são muito pouco literários, soltos e precários, criados para determinadas vozes, tornando o confronto com as citações muito mais instigante. Em *O Homem que copiava* o processo de manipulação da linguagem verbal é revelado no corpo da palavra, sonora e visual e nas repetições e explicações dos nomes, aproximando-a da linguagem gráfica e da poesia. A significação das palavras é amplificada nos diferentes tons que qualificam os tipos de narrações que falamos. Ao ler as páginas de livros que estão sendo xerocados, as palavras crescem, adquirem vida com o movimento da voz aliado ao som e a grafia. E, o personagem, como uma enciclopédia ambulante, dá informações sobre o contexto histórico delas, as suas famílias, os significados e ilustra os objetos que elas representam. Não é por acaso que o poema de Shakespeare e os quadrinhos são os elos entre André e a namorada. Há índices de proximidade entre a forma criativa e metalingüística de explorar o texto verbal pelos poetas e artistas gráficos. Não é só um texto e o que ele significa, mas há afinidade entre o desenho das palavras e o desenho das ilustrações de André, como entre o som e a imagem. A palavra é corpo, simultaneamente inserida no espaço e no tempo e submetida à fragmentação para formar algo que é uma construção e uma apresentação do homem contemporâneo, configuração concreta criada a partir dos meios técnicos disponíveis e gerando uma dimensão perceptiva nova. As tecnologias digitais possibilitaram a articulação da palavra (na sua visualidade e sonoridade) às imagens, de forma descontínua. O motor da compreensão é uma

percepção formada pelo áudio e pelo visual, imbuída de um repertório formado pela cultura contemporânea.

Diferente da linguagem coloquial dos personagens de Domingos de Oliveira, que funciona para tornar reais aqueles seres tão banais e contraditórios, a opção estética em *Lisbela* prevê o entrelaçamento da linguagem verbal às imagens visuais e as canções, num movimento de combinação que evidencia uma natureza próxima dos provérbios, o coloquialismo de uma identidade localizada e popular. Dentro deste entrelaçamento é a linguagem falada que destoa das camadas artificiais que revestem as imagens visuais e as canções, tornando a comunicação do filme direta, divertida e com um humor irônico que vem das paródias. É uma outra forma de expressão da palavra que aparece aqui: a dimensão conceitual do seu corpo não está desvinculada do ritmo da fala garantida pelo sotaque nordestino e das tradições orais da comunidade. Aliadas a esses elementos são as citações de expressões de personagens de filmes brasileiros que vão reiterar os pólos de discussão entre o cinema americano e o cinema brasileiro. O procedimento poético é acentuado em *Veja esta canção*: a palavra é canção, linguagem autônoma que a conhecemos mais do que as outras, pois as percebemos no nosso corpo, e que ao ser inserida numa nova linguagem e, em diferentes formas cotidianas de manipulação, produz novas situações de leitura.

O cinema inaugurou dois recursos expressivos que representam a sua singularidade como organização espaço/temporal: o plano e a montagem (Jacques Aumont, 2003). São recursos formais e abstratos que trazem implícitas as duas noções de tempo: contínuo (o plano como unidade da montagem, dá idéia de algo que foi retirado de um todo) e descontínuo (a montagem como a possibilidade de organização de idéias, que pode ocorrer, inclusive, dentro de um plano). No filme *Lavoura arcaica* há uma câmera que capta os detalhes, as texturas e as formas mais precisas das cenografias, formando um tapete reforçado pela montagem, elemento de significação importante. Além da camada de sentidos construída com as palavras de Raduam Nassar, a imagem visual é escritura cinematográfica que se lê estabelecendo associação com o tempo por meio de uma história das imagens visuais e cenográficas. Como em alguns filmes modernos analisados por Gilles Deleuze (1990:288), a linguagem audiovisual do filme apresenta uma lacuna entre a continuidade visual representada pelos planos e favorecida pelas cenografias e a descontinuidade do áudio representada pelas diferentes vozes, constituindo diferentes formas de expressão de sentido.



Outra é a linguagem audiovisual construída pelos filmes *Amores, Separações* e *O homem que copiava*. Se compreendemos a montagem cinematográfica como a síntese temporal e abstrata, esses filmes usam-na, criando as associações entre os conceitos sonoros e visual-gráficos. Reconhecer essa singularidade do sistema cinematográfico nos filmes não implica em negar uma outra singularidade, a narrativa. A linguagem audiovisual construída por eles, resultado do movimento dialético da cultura e do transformismo das condições materiais, renova o pensamento cinematográfico, e sem romper com o conceito de cinema narrativo, reforça o ponto de vista de Godard, sempre mencionado “o que eu faço é cinema”. A sua estrutura é construída em blocos com direito à repetições e alguns encadeamentos, usando muito pouco as convenções narrativas estabelecidas (*raccord*, espaço *off*, campo e contracampo), como os filmes *Amores, Separações* e a série *Veja esta canção* ou dispensando completamente tal continuidade visual e de áudio, como *O homem que copiava*. Este último só pode ser compreendido dentro dessa lógica abstrata e conceitual de continuidade e descontinuidade que nasceu com o cinema, conceito de montagem construído pelos soviéticos, sobretudo, por Dziga Vertov, segundo Jacques Aumont. Por outro lado, ao radicalizar os procedimentos de interação com outras linguagens vista nos filmes anteriores, o filme imprime em sua composição uma outra idéia, a de colagem: por exemplo, há a colagem dentro dos planos que formam seqüências audiovisuais, dando idéia de descontinuidade temporal. A unidade audiovisual encontra-se na combinação das formas de organização do áudio e das imagens visuais, ambas descontínuas e heterogêneas. Não há confronto entre os dois, porque são ambos diferentes. Ao mesmo tempo, não foi por acaso que a narração verbal falada foi tão bem articulada. Como disse Orson Welles, a TV é um rádio ilustrado e as imagens no filme, funcionam como ilustrações da história verbalizada de André, tornando clara a relação com a TV, embora muito raramente exista o tradicional olhar do personagem para a câmera.

Como vimos nas minisséries criadas pela TV brasileira, a interação dos códigos não é uma novidade, tornando-as similares em suas composições e validando a complexidade do processo criativo dos filmes do nosso *corpus*. Eles trazem em suas composições uma profusão de referências culturais e uma soma de procedimentos estéticos que parecem conduzir o espectador em várias direções. Uma delas é no sentido de ruptura com regras tradicionais da carpintaria cinematográfica, sobretudo a narrativa convencional com fins comunicativos. O que se comunica neles, predominantemente, é certa habilidade de recorrer e se nutrir de expressões diversas, mantendo o vigor de uma cultura atemporal. São escrituras

que apresentam linguagens vivas e ágeis, reverenciando ou brincando com o processo de produção, e desmascarando-o.

Finalmente, o cinema brasileiro contemporâneo, a exemplo do que ocorre em outros países, cresce e traz uma variedade de faces que não podemos ignorar. O nosso objetivo nesta pesquisa foi investigar que tipo de pensamento está sendo construído por uma dessas faces no Brasil. Uma das discussões mais comuns em círculos acadêmicos é sobre a imagem idealizada de Brasil construída pelo cinema contemporâneo, tendo, sempre, como referência as experiências do cinema novo. Lucia Nagib (2006:136) ao analisar vários filmes contemporâneos, entre eles *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *O Invasor* (Beto Brandt, 2001), chama a atenção para alguns aspectos vistos nessa ótica. Em *Orfeu*, ela aponta o diálogo com filmes brasileiros e outros formatos e o uso dos meios trazidos pela evolução tecnológica (*laptop*, celulares, entre outros), afirmando que “tais elementos de efeito realista não chegam a afetar a visão positiva e idealizada da favela. Por reais que sejam as imagens das tomadas aéreas<sup>9</sup>, a trama de *Orfeu* se desenvolve numa favela cenográfica, construída de modo evidenciar e estilizar tanto a cor local, aqui tomada no sentido literal do colorido das pichações, vestimentas, fachadas e tons de pele, quanto os detalhes sórdidos”. Em outro capítulo sobre o filme *O Invasor* (2006: 176) ela conclui: “A abundância de imagens documentais permite o reconhecimento de um país e, mais especificamente, de uma cidade. Cenas como a intervenção musical do personagem Sabotage constituem valiosos registros documentais, em forma de película, de um momento histórico e cultural de São Paulo. Mas a articulação dessas imagens e músicas documentais pelo elemento da moda, que é o videoclipe, longe de condenar o país como um todo, tende a inserir o Brasil na cultura global”. Muito longe de contestar as conclusões da autora, interessa-nos muito mais evidenciar um outro tipo de pensamento indiciado pelos aspectos levantados por ela. E esse pensamento permeia de certa forma, algumas produções do cinema contemporâneo.

Ao reprocessar os sistemas de signos, misturar referências e inventar expressões audiovisuais que refratam uma das percepções da cultura contemporânea, os filmes analisados, transcendem os seus níveis semânticos (das referências e deles mesmos), eclodindo a concepção de linguagem referencial cujo objeto é único e referente. Eles trazem uma idéia de convivência harmoniosa com a “globalização” trazida pela cultura em rede e

---

<sup>9</sup> As imagens as quais ela se refere são analogias ao filme *Rio quarenta graus*, de Nelson Pereira dos Santos, filme mencionado por ela no mesmo texto.

pela disseminação de recursos técnicos ocasionada pela velocidade dos avanços tecnológicos, o que Lucia Nagib chama de modernização idealizada. Os seus procedimentos colocam o processo de criação no mesmo nível de leitura da intriga trazida pela narrativa, remetendo o espectador para a concepção estética da linguagem, transformando os filmes em objetos que podem ser manipulados, da mesma forma que as referências usadas. Os filmes são projetos que transitaram entre o teatro, a literatura, as canções, o cinema e a TV, portanto, são linguagens que surgiram da adequação de meios e sistemas e que podem percorrer um espaço muito maior que estas *mídias*. Embora sejam apenas uma das faces e um dos pensamentos que a permeiam, são linguagens que apresentam uma forma dialética de pensar e transformar a cultura, forma esta que não existe fora de suas matérias de produção e circulação, como também, fora dos modos de fruição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERÁ, François. (1996) *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, Jacques. (2004) *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo. Ed. Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papyrus ed.

\_\_\_\_\_ (1985) O ponto de vista. In *Estéticas do cinema*. (Org. E. Geada). Lisboa, Publicações Dom Quixote.

\_\_\_\_\_ (2003) Claro e confuso. A mistura de imagens no cinema. Revista Galáxia no 6. PUC/SP.

Aux frontières du cinéma. (2002). Cahiers du cinéma. Numéro hors-série.

BAZIN, André (1983). *Cinema*. São Paulo: Brasiliense.

BAZIN, André (1998). *Orson Welles*. Paris, Editions Cahiers du cinéma.

BAZIN, André (2005). *Orson Welles*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed. Trad. André Telles.

BARTHES, Roland (2004). *O grau zero da escrita*. São Paulo, Ed. Martins Fontes. Trad. Mario Lanjeira.

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

BOUISSAC, Paul. (1997). "Informação versus significação: da ecologia como utopia À evolução cósmica como entropia. *Comunicação na era pós-moderna*. Rector M & Neiva, E. (orgs.) Petrópolis: Vozes.

BURCH, Noel (1993). *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.

ARRAES, Arraes (1997). *Conversa com Guel Arraes*. Cinemais no.5 Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. RJ. Universidade Estadual do Norte Fluminense. 1997

COSTA, Cristina (2000) *A milésima segunda noite. Da narrativa mítica à telenovela. Análise estética e sociológica*. São Paulo Annablume.

D'ABRIGEON, Julien (1999). *Jean-Luc Godard, cineaste –crivain*. Paris, Texto Online (copyright @ Julien D'Abrigeon 1999)

DANIEL FILHO (2001). *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. RJ. Jorge Zahar ed.

DARLEY, Andrey (2002). *Cultura visual digital. Espetáculo y nuevos Géneros en los Medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.

DELEUZE, Gilles (1990). *Cinema – imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense.

DIZARD JR., Wilson (1997). *A nova mídia. A comunicação de massa na era da Informação*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar.

DORFLES, Gillo (1985) As propriedades lingüísticas da elaboração iconográfica. *O novo mundo das imagens eletrônicas*. Guido e Teresa Aristarco (orgs.) João Luis Gomes (trad.). Rio de Janeiro Edições 70.

ECO, Umberto (1987) *Apocalípticos e integrados*. São Paulo:Perspectiva.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio (1981). *A estratégia dos signos. Linguagem, espaço, ambiente urbano*. SP. Ed. Perspectiva.

FURTADO, Jorge. (2001). *Entrevista*. Revista Cinemais nº 30. Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ (1992). *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre. Artes e ofícios.

\_\_\_\_\_ (2006). *Trabalhos de amor perdidos*. Rio de Janeiro. Ed.Objetiva.

GALIZIA, Luiz Roberto (2004). *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo Perspectiva.

GODARD, Jean-Luc *Avenir (s) du cinéma*. Entrevista. Cahiers du cinema. Aux frontières du cinema.

LABAKI, Amir Org. (1991). *O cinema dos anos 80*. São Paulo. Brasiliense.

LA FERLA, Jorge (2003) Sobre Histoire(s) du cinéma y las relaciones entre el cine, el Vídeo y el digital. *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Buenos Aires, Paidós.

LINS, Osman ((2003) *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo. Planeta.

LOTMAN, Iuri M.(1969) *Estética y semiótica del cine*.Barcelona, ed. Gustavo Gilli S.A.

\_\_\_\_\_ (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. de Desidério Navarro. Vol. 1 Madri, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1998). *La semiosfera. A memória da cultura*. Trad. Desidério Navarro. Vol.2. Madri Catedra.

\_\_\_\_\_ (2000). *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*. Trad. Desidério Navarro. Vol.3 Madri. Catedra.

MACHADO, Arlindo (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas/SP .Ed. Papirus.

MACHADO, Arlindo (2000). *A TV levada a sério*. São Paulo: SENAC.

MACHADO, Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. Revista USP no. 16. Dossiê Palavra/imagem SP. Universidade São Paulo, 1992/93.

MACHADO, Irene (1989) *Analogia do dissimilar*. SP. Perspectiva.

MCLUHAN, E & ZINGRONE. F. *Mcluhan Escritos essenciais*. Barcelona, Paidós.

MCLUHAN, M. (1966). *Revolução na Comunicação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed.

MCLUHAN, M. (1999). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. (trad.Decio Pignatari). SP. Cultrix. 9ª. ed.

NAGIB, Lucia. (2006). *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo, Ed.Cosac Naify.

NASSAR, Raduan (1989) *Lavoura arcaica*. São Paulo. Companhia das Letras.

OLIVEIRA, Domingos de (2004). *Domingos de Oliveira*. São Paulo, Global ed.

PARENTE, André (1998). *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin.

PARENTE, André (2000). *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro.

RENNÓ, Carlos (1996). *Gilberto Gil Todas as letras* (org.) São Paulo, Ed. Companhia das Letras.

ROHMER, Eric. (2004) *Entrevista*. Positif. Revista mensuelle de cinema nº 518. Paris.

ROHMER, Eric. (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós ibérica.

ROUBINE, Jean-Jacques (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar ed. Tradução de Yan Michalski.

SANTAELLA, Lucia (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento - sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (1996). *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento.

\_\_\_\_\_ (2003). *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. SP. Ed. Paulus.

SCHAEFFER, Pierre (1993). *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: UNB (ed).

XAVIER, Ismail. (1983) *A Experiência do cinema*. (org). Rio de Janeiro, Zahar ed.

SONTAG, Susan (2005). *Questão de ênfase*. São Paulo, Ed. Companhia das letras. Trad. Ruben Figueiredo.

TODOROV, Tzvetan (2004). *As estruturas narrativas*. SP. Ed. Perspectiva.

TRUFFAUT, François (2004) *O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed. Trad. André Telles.

YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded cinema*. London, Studio Vista Limited.

ZUNTHOR, Paul (1977). *Introdução à poesia oral*. SP. Ed. Hucitec.



## FILMOGRAFIA

*A chegada do trem à Estação* (Lumière -1895)

*Amores* (Domingos de Oliveira – 1998)

*À nós a liberdade* (Renè Clair – 1931)

*Acossado* (Jean-Luc Godard – 1959)

*Alphaville* (Jean-Luc Godard - 1965)

*Aquele que sabe viver* (Dino Risi – 1962)

*Around the world* (Orson Welles – 1955)

*Através da janela* (Tata Amaral – 2003)

*Bye bye Brasil* (Caca Diegues – 1978)

*Caramuru – a invenção do Brasil* (Guel Arraes – 2001)

*Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941)

*Depois daquele beijo* (M.Antonioni - 1966)

*Dogville* (Lars von Trier, 2005)

*Don Quixote* (Orson Welles – 1955)

*Elogio do amor* (Jean-Luc Godard – 2001)

*Flauta mágica* (I.Bergman – 1975)

*Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966)

*Ivan, o terrível* (S.Eisenstein – 1943/46)

*Joana francesa* (Caca Diegues – 1973)

*Uma mulher para dois* (François Truffaut – 1962)

*Lavoura arcaica* (Luis Fernando de Carvalho -2001)

*Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes – 2003)

*Manderlay* ( Lars von Trier - 2006)

*M O vampiro de Dusseldorf* (F.Lang – 1931)

*Nossa música* (Jean-Luc Godard – 2004)

*O maior amor do mundo* (Caca Diegues – 2006)

*O anjo azul* ( Josef von Sternberg - 1930)

*O auto da compadecida* (Guel Arraes –1998)

*O demonio das onze horas* (Jean-Luc Godard – 1965)

*O desprezo* (Jean-Luc Godard – 1963)

*O homem com a câmara* (Dziga Vertov- 1929 )

*O homem que copiava* (Jorge Furtado 0 2003)

*O segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee - 2005)

*Quando o carnaval chegar* (Caca Diegues -1972)

*Sem destino* (Dennis Hopper – 1969)

*Separações* (Domingos de Oliveira – 2002)

*Sob os tetos de Paris* (Renè Clair – 1930)

*Soberba* (Orson Welles – 1942)

*Um ceu de estrelas* (Tata Amaral – 1996)

*Um trem para as estrelas* (Caca Diegues – 1985)

*Uma mulher é uma mulher* (Jean-Luc Godard – 1961)

*Veja esta canção* (Caca Diegues – 1994)

*Viver a vida* (Jean-Luc Godard – 1962)

## **FORMATOS TELEVISUAIS (PROGRAMAS JORNALÍSTICOS E SÉRIES)**

*Agosto* (1993).

*Angels in América* (Mike Nichols -2003)

*Anos dourados* (Roberto Talma – 1986)

*Anos rebeldes* (Denis Carvalho - 1992)

*Antônia* (Fernando Meirelles – 2006)

*Cenas de um casamento* (I.Bergman – 1973)

*Hoje é dia de Maria* (Luis Fernando Carvalho – 2005)

*O tempo e o vento* (Paulo José - 1984)

*Programa Ensaio* (Fernando Faro – 1973/1994 TV Cultura).

*Twin Peaks* (David Lynch – 1991).

## ANEXOS

Drão – Gilberto Gil (1981)

Drão o amor da gente é como um grão  
Uma semente de ilusão  
Tem que morrer pra germinar plantar nalgum lugar  
Ressuscitar no chão nossa semente  
Quem poderá fazer aquele amor morrer!  
Nossa caminhadura  
Dura caminhada pela estrada escura  
Drão não pense na separação  
Não despedace o coração  
O verdadeiro amor é vão, estende-se, infinito  
Imenso monolito, nossa arquitetura  
Quem poderá fazer aquele amor morrer!  
Nossa caminha dura  
Cama de tatame pela vida afora  
Drão os meninos são todosãos  
Os pecados são todos meus  
Deus sabe a minha confissão, não há o que perdoar  
Por isso mesmo é que há de haver mais compaixão  
Quem poderá fazer aquele amor morrer  
Se o amor é como um grão!  
Morrenasce, trigo, vive morre, pão  
Drão

Samba do grande amor Chico Buarque  
(1983)

Tinha cá pra mim  
Que agora sim  
Eu vivia enfim o grande amor  
Mentira  
Me atirei assim  
De trampolim  
Fui até o fim um amador  
Passava um verão  
A água e pão  
Dava o meu quinhão pro grande amor  
Mentira  
Eu botava a mão  
No fogo então  
Com meu coração de fiador

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito  
Exijo respeito, não sou mais um sonhador  
Chego a mudar de calçada  
Quando aparece uma flor  
E dou risada do grande amor  
Mentira

Fui muito fiel  
Comprei anel  
Botei no papel o grande amor  
Mentira  
Reservei hotel  
Sarapatel  
E lua-de-mel em Salvador  
Fui rezar na Sé  
Pra São José  
Que eu levava fé no grande amor  
Mentira  
Fiz promessa até  
Pra Oxumaré  
De subir a pé o Redentor

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito  
Exijo respeito, não sou mais um sonhador  
Chego a mudar de calçada  
Quando aparece uma flor  
E dou risada do grande amor, Mentira

Você é Linda - Caetano Veloso (1983)

Fonte de mel  
 Nuns olhos de gueixa  
 Kabuki, máscara  
 Choque entre o azul  
 E o cacho de acácias  
 Luz das acácias  
 Você é mãe do sol  
 A sua coisa é toda tão certa  
 Beleza esperta  
 Você me deixa  
 a rua deserta  
 Quando atravessa  
 E não olha pra trás  
 Linda E sabe viver  
 Você me faz feliz  
 Esta canção é só pra dizer E diz  
 Você é Linda  
 Mais que demais Você é linda sim  
 Onda do mar do amor Que bateu em mim  
 Você é forte  
 Dentes e músculos  
 Peitos e lábios  
 Você é forte Letras e músicas  
 Todas as músicas Que ainda hei de ouvir  
 No Abaeté Areias e estrelas  
 Não são mais belas Do que você  
 Mulher das estrelas  
 Mina de estrelas Diga o que você quer  
 Você é linda  
 E sabe viver  
 Você me faz feliz  
 Esta canção é só pra dizer E diz  
 Você é linda Mais que demais Você é linda sim  
 Onda do mar do amor Que bateu em mim  
 Gosto de ver Você no seu ritmo  
 Dona do carnaval  
 Gosto de ter Sentir seu estilo Ir no seu íntimo  
 Nunca me faça mal Linda Mais que demais  
 Você é linda sim Onda do mar do amor  
 Que bateu em mim Você é linda  
 E sabe viver Você me faz feliz  
 Esta canção é só pra dizer E diz

## Pisada De Elefante de Jorge Ben Jor (1995)

Jararaca, jararaca, cuidado  
Olha o rabo, o elefante vem  
aí

castigo  
Castigo chega a todo instante  
Ela está com o  
pé quebrado  
Bem feito. Foi pisada de elefante

Castigo chega a todo instante  
Ela está com o pé  
quebrado  
Bem feito. Foi pisada de elefante

Jararaca, vaidosa  
Jararaca, maliciosa  
Jararaca,  
perigosa

Ela falava todo o dia  
Que ma amava  
E ma queria  
Mas se eu bobeasse,  
Ela me mordia  
Mas se eu bobeasse,  
Ela me mordia

Jararaca,  
vaidosa  
Jararaca, maliciosa  
Jararaca, perigosa

Eu não sabia que aquele fogo todo  
Era passageiro  
Eu não sabia que aquele fogo todo  
Era interesseiro

Brincou com a minha fé  
Brincou com a minha paz  
Brincou com o meu carinho  
Com a minha inocência  
Foi demais,  
A qualquer hora  
Ela armava um bote  
A qualquer hora  
Era uma mentira ou uma história

Só  
dando sapeca, só dando sacode  
Só dando sapeca, só dando  
sacode  
Cuidado com o elefante, olha o elefante aí  
Cuidado com o elefante, olha o elefante aí

Castigo  
chega a todo instante  
Ela está com o pé quebrado  
Bem feito. Foi pisada de elefante

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.