

## **Temática Livre**

Estudo da movie star Olivia de Havilland: a sua imagem de estrela e o seu processo contra a Warner Bros.

Brasil em transe: o estado de exceção permanente em Glauber Rocha e Giorgio Agamben

A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação cinematográfica de Até o dia em que o cão morreu

Matar ou morrer e Matar ou correr: uma análise de adaptações, cenários e figurinos no cinema de 1950

Uma pausa para o cigarro: as interações com o cigarro no spaghetti western de Sergio Leone

A polifonia de efeitos sonoros no sound design de Alan Splet

Viabilidade econômico-financeira de filmes brasileiros

## **Entrevista**

O objeto define o método

## **Resenha**

Encenações do Extracampo

Ficha Catalográfica elaborada por Morena Porto CRB 14/1516

---

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico] / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 7, no. 1 (jan./jun. 2018) – Florianópolis: SOCINE, 2018.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Países de língua portuguesa 4. Audiovisual 5. Cinema – Estudo e Ensino

---

CDD 791.4

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

---

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

---

Site

<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

[rebeca@socine.org.br](mailto:rebeca@socine.org.br)

Período

Julho | Dezembro de 2018

Foto da capa

*Terra em Transe*, de Glauber Rocha

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial

Thayse Madella

Revisão

Débora Rossetto

ISSN 2316-9230

## **SOCINE**

### **Diretoria**

Angela Freire Prysthon (UFPE) – Presidente  
Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente  
Cristian da Silva Borges (USP) – Tesoureiro  
Fernando Morais da Costa (UFF) – Secretário Acadêmico

### **Conselho Deliberativo**

Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB)  
Mariana Baltar (UFF)  
Karla Holanda (UFF)  
Sheila Schvarzman (UAM)  
Denise Tavares da Silva (UFF)  
Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)  
Patrícia Moran Fernandes (USP)  
Pedro Maciel Guimarães Junior (UNICAMP)  
Erick Felinto (UERJ)  
Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)  
Milena Szafir (UFC)  
Jamer Guterres de Mello (UAM)  
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)  
Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR)  
Lisandro Nogueira (UFG)  
Wendell Marcel Alves da Costa (UFRN) - discente  
Marcela D. de Oliveira Soalheiro Cruz (PUC-Rio) - discente

### **Conselho Fiscal**

Suzana Reck Miranda (UFSCAR)  
Hadija Chalupe da Silva (UFF)  
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (UFRJ)

### **Comitê científico**

Cezar Migliorin  
Alessandra Brandão  
Denize Araújo  
Bernadette Lyra  
Maria Helena Costa  
Luciana Correa de Araujo

### **Secretário**

Sancler Ebert

## **REBECA**

### **Editora-Chefe**

Ramayana Lira de Sousa

### **Conselho Editorial**

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

### **Conselho Consultivo**

Afrânio Mendes Catani

Amaranta Cesar

Ana M Lopez

Andre Brasil

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

César Geraldo Guimarães

Cezar Migliorin

Esther Império Hamburger

Lúcia Nagib

Lucia Ramos Monteiro

Ramayana Lira de Sousa

Rodrigo Carreiro

### **Secretária Executiva**

Thayse Madella

## Sumário

- 08 **Editorial**
- Temática livre**
- 11 **Estudo da *movie star* Olivia de Havilland: a sua imagem de estrela e o seu processo contra a *Warner Bros.***  
Miguel Moreira Rodrigues
- 29 **A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação cinematográfica de *Até o dia em que o cão morreu***  
Diego Grando e Lucas Furtado
- 53 **Brasil em transe: o estado de exceção permanente em Glauber Rocha e Giorgio Agamben**  
Vinícius Fernandes Silva e Marco Bettine
- 73 ***Matar ou morrer* e *Matar ou correr*: uma análise de adaptações, cenários e figurinos no cinema de 1950**  
Roberto Carlos Cavalcanti da Conceição
- 96 **Uma pausa para o cigarro: as interações com o cigarro no *spaghetti western* de Sergio Leone**  
Delson de Matos Gomes, Luiz Antonio Vadico
- 110 **A polifonia de efeitos sonoros no *sound design* de Alan Splet**  
Fabiano Pereira de Souza
- 132 **Viabilidade econômico-financeira de filmes brasileiros**  
Phillip Cattley, Liana Ribeiro dos Santos e Paulo Vítor Jordão da Gama Silva
- Entrevista**
- 154 **O objeto define o método**  
Sônia Maria Oliveira da Silva
- Resenhas**
- 166 **Encenações do extracampo**  
André Piazero Zacchi

## Table of contents

|     |  |
|-----|--|
| 08  | <b>Editorial</b>   |
|     | <b>General articles</b>  |
| 11  | <b>Study of the <i>movie star</i> Olivia de Havilland: Her image as a star in the process against <i>Warner Bros.</i></b><br>Miguel Moreira Rodrigues                |
| 29  | <b>Entranced Brazil: The state of exception in Glauber Rocha and Giorgio Agamben</b><br>Vinícius Fernandes Silva e Marco Bettine                                     |
| 53  | <b>The imagetic writing of Daniel Galera and the film adaptation of <i>Até o dia em que o cão morreu</i></b><br>Diego Grando e Lucas Furtado                         |
| 73  | <b><i>High noon</i> and <i>Matar ou correr: An Analysis Of Adaptations, Scenarios And Figurines In The 1950 Cinema</i></b><br>Roberto Carlos Cavalcanti da Conceição |
| 96  | <b>A pause for the cigarette: the interactions with the cigarette in Sergio Leone's spaghetti western</b><br>Delson de Matos Gomes, Luiz Antonio Vadico              |
| 110 | <b>The polyphony of the sound effects in the sound design of Alan Splet</b><br>Fabiano Pereira de Souza  |
| 132 | <b>The feasibility of Brazilian movies</b><br>Phillip Cattley, Liana Ribeiro dos Santos e Paulo Vitor Jordão da Gama Silva   |
|     | <b>Entrevista</b>  |
| 154 | <b>The object defines the method</b><br>Sônia Maria Oliveira da Silva  |
|     | <b>Resenhas</b>  |
| 166 | <b>Enactments of extracampo</b><br>André Piazero Zacchi  |

## Editorial

Após a migração definitiva para o OJS e um período de transição de secretaria e editoria, a **Rebeca** é publicada. Na busca pela sua consolidação como espaço de divulgação da pesquisa de ponta em cinema e audiovisual, a Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual acompanha com atenção e apreensão os desdobramentos das políticas públicas para a educação e pesquisa no Brasil. A área de maior interesse do periódico, os estudos de cinema, se encontra na encruzilhada entre dois campos que estão sendo especialmente atacados: pesquisa/educação e arte/cultura. Nesse contexto, a **Rebeca** reafirma seu compromisso com a divulgação científica ampla, aberta, realizada segundo parâmetros internacionais. O conhecimento deve circular de maneira livre e periódicos como a **Rebeca** não apenas acolhem e publicizam os textos, mas se tornam, também, importante território de dissenso e debate. A preservação do embate democrático de ideias é, pois, um dos objetivos mais importantes a ser alcançado no atual contexto e do qual a Rebeca não se furta.

Neste número, a Rebeca traz um conjunto de textos que reflete a diversidade e a potência do pensamento sobre cinema e audiovisual no Brasil e no exterior. A Revista abre com o artigo “Estudo da *movie star* Olivia de Havilland: a sua imagem de estrela e o seu processo contra a *Warner Bros.*” do pesquisador e crítico português Miguel Moreira Rodrigues. Em seu texto, Rodrigues traz uma importante colaboração para os *star studies*, um campo ainda em construção que é erroneamente associado a biografismos e superficialidade. Os *star studies* são um encontro interdisciplinar entre reflexões sobre *marketing*, recepção, fenômeno da celebridade, espaços públicos e privados, relação com realizadores e relações de trabalho, entre outras. No ponto de encontro dessas questões é que Rodrigues discute a tensão entre a imagem pública da atriz hollywoodiana Olivia de Havilland e sua briga jurídica com os estúdios *Warner*, tensão que, segundo o autor, pode ter transbordado para as personagens encarnadas pela atriz a partir da segunda metade dos anos 40.

Em seguida publicamos o artigo “Brasil em transe: o estado de exceção permanente em Glauber Rocha e Giorgio Agamben”, de Vinícius Fernandes Silva e Marco Bettine. A relevância do texto transcende o espaço acadêmico e mostra-se ressonante às transformações na esfera política recente no Brasil. Os autores partem de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, para refletir sobre como o filme permite vislumbrar a permanência do estado de exceção desde a época do lançamento da obra até hoje.

Diego Grando e Lucas Furtado, por sua vez, apresentam o texto “A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação cinematográfica de *Até o dia em que o cão morreu*”, estudo da adaptação, um dos campos de força do pensamento

cinematográfico brasileiro. No artigo, os autores desvelam o processo de adaptação da obra de Daniel Galera pelo cineasta Beto Brant, em um gesto de crítica genética que permite compreender como a escrita literária é transposta para a linguagem audiovisual. Em uma perspectiva comparatista temos, também, o artigo de Roberto Carlos Cavalcanti da Conceição intitulado “*Matar ou morrer e Matar ou correr: uma análise de adaptações, cenários e figurinos no cinema de 1950*”. Apropriando-se das teorias de Linda Hutcheon e Vladimir Propp, o autor analisa cenário e figurinos dos filmes de Fred Zinnemann e Carlos Manga para chegar a um entendimento mais ampliado da cultura brasileira nesse processo parodístico.

O gênero *western* também se faz presente no artigo “Uma pausa para o cigarro: as interações com o cigarro no *spaghetti western* de Sergio Leone”. A interessante abordagem de Delson de Matos Gomes e Luiz Antonio Vadico explora o potencial imagético, sonoro e afetivo do cigarro em filmes de Sergio Leone, que reverbera na construção de personagens e na banda sonora. Ainda versando sobre o som, Fabiano Pereira de Souza descreve, em “A polifonia de efeitos sonoros no *sound design* de Alan Splet”, descreve a riqueza narrativa do trabalho do *sound designer* Alan Splet em sua colaboração com o cineasta David Lynch. Splet, para Souza, desenvolve uma qualidade polifônica em seu trabalho que resulta em impressionantes efeitos sensoriais.

O último artigo desse número é uma colaboração entre Phillip Cattley, Liana Ribeiro dos Santos e Paulo Vitor Jordão da Gama Silva: “Viabilidade econômico-financeira de filmes brasileiros”. Partindo de uma análise da economia do audiovisual, os autores desmistificam as narrativas catastróficas que colocam a área do audiovisual como campo de extremo risco, demonstrando que o cinema comercial, no Brasil, pode, sim, ser um bom negócio.

A entrevista (em francês) de Sônia Maria Oliveira da Silva com o pesquisador francês François Thomas complementa a diversidade de abordagens que enriquecem os estudos de cinema. Thomas comenta sobre seu método de crítica genética e sobre o uso dos arquivos, esclarecendo sua abordagem que ainda merece maior diálogo com o pensamento cinematográfico no Brasil.

A **Rebeca 14** finaliza com a resenha escrita por André Piazero Zacchi, “Encenações do extracampo”. Trata-se de importante texto, em português, que apresenta ao público não francófono, a obra *Le champ aveugle: Essais sur le réalisme au cinéma*, de Pascal Bonitzer. Os textos deste livro, em sua maioria retomados e retrabalhados a partir de artigos publicados na *Cahiers du cinéma*, questionam o cinema em suas relações com a “realidade”. Zacchi didaticamente discute os capítulos dos livros sem se furtar de uma apreciação crítica dessa relevante obra de Bonitzer.

Apesar das dificuldades técnicas e da apreensão em relação ao contexto histórico do presente do lançamento desse número, a equipe editorial apresenta

mais um número da **Rebeca**. No cotidiano da Revista, ainda enfrentamos o desafio que a especificidade de nosso campo gera em relação aos pareceres. Mas não podemos deixar de agradecer àquela/es que se dispõem a construir os estudo de cinema no Brasil através da generosa participação como pareceristas, investindo no diálogo entre pares, apostando na relevância na pesquisa em cinema e audiovisual no Brasil.

Desejamos a todas e a todos uma excelente leitura.

A Equipe Editorial

**Estudo da *movie star* Olivia de Havilland: A sua imagem de estrela e o seu processo contra a *Warner Bros.***

Miguel Moreira<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Licenciado em Ciências da Comunicação (desde 2012) e mestre em Cinema (desde 2014) pela Universidade da Beira Interior. Atualmente, é doutorando em Estudos Fílmicos e da Imagem na Universidade de Coimbra.

**e-mail: miguelmrodrigues4@gmail.com**

### Resumo

O presente ensaio, enquadrado na área dos star studies, campo dos estudos fílmicos focado essencialmente em estrelas de cinema, tem como primeiro objetivo demonstrar o contraste entre a imagem de estrela serena e algo passiva de Olivia de Havilland construída pela *Warner Bros.* e a afirmação do seu caráter audaz e politicamente ativo ao processar judicialmente o referido estúdio. Numa segunda parte, pretende evidenciar como aquela divergência parece estar refletida nalgumas das personagens por ela interpretadas logo após o final do seu contrato com a *Warner Bros.* Essas personagens são as protagonistas dos filmes *Só Resta uma Lágrima* (Mitchell Leisen, 1946), *Espelhos D'Alma* (Robert Siodmak, 1946) e *Tarde demais* (William Wyler, 1949). A presente investigação revela-se pertinente, primeiramente, pelo seu caráter inédito. Pelo conhecimento que possui, a questão dos filmes acima citados refletirem um contraste inerente à imagem da atriz nunca foi detalhadamente considerada. Além disso, deve ser tido em conta o facto dos *star studies*, embora iniciados nos anos 70, serem, ainda hoje, bastante limitados no que toca a uma análise integralmente focada numa *movie star*. No que a este aspeto diz respeito, é seguro dizer que De Havilland é uma atriz muito pouco abordada se compararmos com atrizes mais conhecidas como Bette Davis ou Rita Hayworth. Considero esta realidade algo injusta dada a prestigiosa carreira de De Havilland, uma estrela com profundos significados estéticos e ideológicos.

Palavras-Chave: Olivia de Havilland; *star studies*; imagem de estrela; lei De Havilland

### Abstract

The aim of the present essay, which embraces the field of the Star Studies (film analyses essentially centered on movie stars), is to show, at first, the contrast between the serene and a little passive star image of Olivia de Havilland (my study object), which was constructed by Warner Bros., and the revelation of her daring and politically active personality when she sued that film studio. In a second part, this essay tries to show how that divergence seems to be reflected in some of De Havilland's characters, played by her soon after the end of her contract with the Warner Bros. Those characters are the main characters of *To Each His Own* (Mitchell Leisen, 1946), *The Dark Mirror* (Robert Siodmak, 1946) and *The Heiress* (William Wyler, 1949). Firstly, the present essay is relevant because it is unpublished and original. From the knowledge I have, there are no studies approaching, in detail, the contrast in the actress's image reflected in those films. Furthermore, this essay is important due to the fact that the Star Studies, although started in the 1970s, are, even today, quite limited in what concerns an analysis entirely focused on a individual movie star. Regarding this, it is safe to say that De Havilland is an actress hardly studied when compared to better-known actresses like Bette Davis or Rita Hayworth. This reality is a little unfair taking into account the prestigious movie career of De Havilland, a star with deep aesthetic and ideological meanings.

Keywords: Olivia de Havilland, Star Studies, Star image, De Havilland Law

## 1. Introdução

Se há um papel pelo qual a maioria do público conhece Olivia de Havilland é o da sua icônica encarnação da virginal e bondosa Melanie Hamilton no clássico *...E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*, no original; *E Tudo o Vento Levou*, em português lusitano, 1939), de Victor Fleming. Como reconhece a investigadora Victoria Amador, o público, na sua generalidade, tem em si presente a imagem de De Havilland como a eterna “Miss Melly”, o papel favorito da própria atriz (AMADOR, 2015: 26). Sem dúvida que a doçura e diplomacia dessa personagem constituem fortemente a imagem de estrela de De Havilland. Contudo, devo dizer que, mesmo antes de *Gone With the Wind*, a associação de De Havilland com personagens gentis e de aspeto virginal já estava, certamente, enraizada na consciência do espectador. Afinal, entre 1935 e 1939, a atriz deu vida a várias jovens gentis, polidas e aristocratas como em *O Grande Garrick* (*The Great Garrick*, 1937), de James Whale, e em *As Aventuras de Robin dos Bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), de Michael Curtiz. Richard Dyer, um dos investigadores mais influentes na área dos *star studies* (SHINGLER, 2012: 10), explica, no seu livro *Stars*, publicado originalmente em 1979, que uma estrela é uma imagem construída, sendo que os papéis de um ator são um dos aspetos que mais pesam na construção dessa imagem (DYER, 2001: 38)<sup>2</sup>. Segundo o ensaísta, o público tem tendência a acreditar que a personalidade de uma estrela vai ao encontro daquilo que ela representa na tela. Partindo deste princípio, faz todo o sentido considerar então que De Havilland, um “produto” de Hollywood, é vista, aos olhos do público, como uma pessoa terna e afável. Para além disso, é interessante observar que a própria atriz, nas suas aparições públicas (outro meio que, segundo Dyer, também contribui para a construção da imagem), se comporta de uma forma similar às donzelas que tantas vezes encarnou: elegante, polida e educada. Os seus próprios advogados atuais, Suzelle M. Smith e Don Howarth, descrevem De Havilland como sendo devidamente

---

<sup>2</sup> É inegável a importância e influência das ideias de Dyer no que respeita à área dos *star studies*. Desde o lançamento de *Stars* que têm sido editadas várias publicações por ele influenciadas, ao estudarem uma estrela como um produto concebido através de vários textos mediáticos como os filmes, a publicidade (esta inclui aspetos como entrevistas e revistas sociais) e a crítica (esta abrange meios como os artigos de cinema e livros sobre filmes). A meu ver, um dos melhores exemplos é o livro *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom* (2005), da professora norte-americana Adrienne L. McLean, que estuda a estrela Rita Hayworth. Nele, McLean procura reavaliar o talento de Hayworth como atriz e, principalmente, como dançarina. Para cumprir o seu objetivo, a autora produz um minucioso estudo de alguns musicais e *noirs* em que a estrela participou, sustentado em notícias de revistas, imagens publicitárias, críticas cinematográficas e relações profissionais entre a atriz e os coreógrafos.

conhecida “pela sua boa conduta, classe e bondade” (MONTEIRO, 2017).

Apesar dessas qualidades estarem presentes na sua imagem de estrela, a atriz, em 1943, protagoniza um episódio que, a meu ver, abala, pelo menos ligeiramente, essa sua imagem. Nesse ano, De Havilland processa vitoriosamente a *Warner Bros.* (o estúdio para o qual trabalhava), enfraquecendo, para sempre, o funcionamento do studio system.

Ao longo deste trabalho, procurarei demonstrar o contraste entre a persona doce e polida de De Havilland (que remete convencionalmente para uma certa passividade) e o seu ativismo político e o que, cinematograficamente falando, resultou a partir do famoso episódio político contra a *Warner Bros.* (a meu ver, aquela divergência parece estar espelhada nalguns dos filmes realizados após o final do contrato com o estúdio). É importante, aqui, frisar que o único trabalho acadêmico focado inteiramente em De Havilland de que tenho conhecimento é o artigo “*Hollywood legend Olivia de Havilland as the bad girl*” (2015), da já mencionada ensaísta Victoria Amador. Nesse artigo, ainda que fazendo uma breve apresentação sobre a imagem de De Havilland, e analisando alguns dos filmes em que a atriz faz de vilã ou personagem desagradável (quase todos eles realizados depois de finalizado o contrato com a *Warner Bros.*), Amador não desenvolve a hipótese de essas personagens mais inusuais poderem refletir o mencionado contraste entre a imagem da estrela e a sua personalidade corajosa (o seu trabalho é essencialmente demonstrativo da versatilidade de De Havilland enquanto atriz). Ainda assim, vale frisar que a investigadora aborda brevemente esta questão ao contrastar as personagens independentes e mais seguras de *Espelhos D’Alma* (*The Dark Mirror*, no original; *O Espelho da Alma*, em português lusitano, 1946), de Robert Siodmak, com as suas personagens médicas interpretadas nos filmes da *Warner Bros.*

A metodologia utilizada para concretizar esse meu objetivo é de caráter qualitativo e consistiu na leitura de publicações acadêmicas focadas na área dos estudos fílmicos (com destaque para o livro *Stars*, anteriormente mencionado), as quais serviram de alicerce para a minha própria análise. Devo ainda acrescentar que este trabalho é, assim como o de Dyer, de cariz sociológico e semiótico. O uso da sociologia está patenteado no estudo sobre a relação entre a imagem de De Havilland e o seu contexto histórico (como, por exemplo, a relação, explicada mais adiante, entre a Grande Depressão e a imagem de donzela cândida da atriz). Já ao focar-me no estudo de De Havilland enquanto elemento presente num filme (analisando a personalidade das suas personagens e o seu papel na narrativa), estou a fazer uso de uma análise de cariz essencialmente semiótico.

## 2. De Havilland e Flynn: a princesa e o herói

É pouco arriscado dizer que, logo a seguir a Ginger Rogers e Fred Astaire, De Havilland e Errol Flynn formaram a dupla cinematográfica mais popular dos anos 30 e início dos anos 40 nos Estados Unidos da América (EUA). Juntos protagonizaram oito filmes de sucesso comercial e, à exceção de *Meu Reino por um Amor* (*The Lives of Elizabeth and the Essex*, no original; *Isabel de Inglaterra*, em português lusitano, 1939), de Michael Curtiz, fizeram sempre de par romântica. Também apenas uma das suas películas, *Quatro são demais...* (*Four's a Crowd*, 1938), de Michael Curtiz, não é um filme de época. Por fim, também somente o último dos seus filmes, *O Intrépido General Custer* (*They Died with Their Boots On*, no original; *Todos Morreram Calçados*, em português lusitano, 1941), não foi realizado por Michael Curtiz, mas sim por Raoul Walsh. Sem dúvida que, de um ponto de vista ortodoxo, trata-se de uma dupla de caráter extremamente heterossexual: Flynn retrata convincentemente o herói bravo, inteligente, enérgico e, segundo os padrões de beleza convencional, claramente bonito. De Havilland, por sua vez, dá constantemente vida a uma jovem de boa e recatada aparência, de personalidade polida e geralmente gentil, que espera, em alguns filmes, ser salva ou apoiada emocionalmente pelo infalível Flynn. Como exemplo, posso citar algumas cenas em que ele a resgata e protege, como na inundação em *A Carga da Brigada Ligeira* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), ou no momento em que ela espera, literalmente, que o seu amado a resgate da masmorra em *As Aventuras de Robin dos Bosques*. Repare-se, também, que o próprio guarda-roupa de De Havilland é, não raras vezes, de cor branca, o que, por motivos convencionais, acentua o aspeto virginal e recatado das suas personagens.



Imagem 1: Still de *O Capitão Blood*. Fonte: Imagem retirada de [https://imgc.artprintimages.com/img/print/captain-blood-errol-flynn-olivia-de-havilland-1935\\_u-l-ph5f720.jpg?h=550&w=550](https://imgc.artprintimages.com/img/print/captain-blood-errol-flynn-olivia-de-havilland-1935_u-l-ph5f720.jpg?h=550&w=550).

No seu livro *Great Depression: People and Perspectives* (2009), o investigador Hamilton Cravens considera que os “filmes de capa e espada” da dupla refletem a época da Grande Depressão vivida pelos EUA e o desejo de que a crise seja vencida. Por exemplo, em filmes como *O Capitão Blood* (*Captain Blood*, 1935) e *As Aventuras de Robin dos Bosques*, deparamo-nos com um mundo de caos e injustiça, sendo que a figura do herói acentuadamente inteligente e viril (que, para o autor, é uma possível personificação do presidente Franklin Roosevelt) consegue pôr ordem nesse mesmo mundo (CRAVENS, 2009: 222). Cravens chama a atenção para o facto de se tratar de um herói e não de uma heroína. Embora não desenvolva a questão, é fácil perceber que isso se deva à cultura patriarcal que tem dominado constantemente a maioria das sociedades (o homem é o responsável por atuar no espaço público, sendo a mulher relegada ao espaço privado). Com esta conclusão, percebe-se como *De Havilland* era, provavelmente, a encarnação mais próxima da mulher passiva e que depende da valentia de um homem para atingir a segurança e a felicidade. O que aqui digo serve certamente de exemplo para a tese de Laura Mulvey presente no icónico ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (publicado originalmente em 1975), no qual defende que é o protagonista masculino, e não o feminino, que suporta o desenrolar da ação, suscitando a identificação por parte do espectador (MULVEY, 2005: 63).

A questão histórica da Grande Depressão leva-me a ter em conta a ideia considerada por Dyer de que a estrela de cinema pode representar e, por conseguinte, reforçar determinado valor quando este, por qualquer circunstância, se encontra ameaçado (DYER, 2001: 43). Durante o período sombrio que os EUA viveram ao longo dos anos 30, quando mais parecia difícil ser-se otimista, Flynn, nos seus papéis de herói inabalável, encarnou a esperança, força e inteligência masculinas capazes de resolver uma crise. É plausível considerar assim que, nesses filmes da dupla, *De Havilland* reforçou o valor conservador e fragilizado da feminilidade tradicional: o da mulher dependente do homem, de aspeto virginal e de carácter passivo. As personagens de *De Havilland* mostram-se bastante passivas quando comparadas com as do herói (no sentido de desempenharem menores e menos vezes atos de bravura). Já a sua dependência é tanto de carácter emocional (é indispensável, para sua felicidade, a proteção e o amor de Flynn) como financeira (não raras vezes, as suas personagens são provenientes de famílias abastadas, vivendo confortavelmente graças à figura paternal: e, mesmo assim, é o herói pobre e não a donzela rica que consegue resolver a crise e o caos). Como é amplamente sabido, durante a Grande Depressão houve um desagrado geral face à tentativa por parte de várias mulheres de procurarem emprego (tornarem-se ativas no espaço público), sendo que o valor da feminilidade convencional estava em crise e precisava de ser “relembrado”. A atriz, incorporando, no cinema, qualidades como a aparência virginal e a dependência face ao homem, reforçou esse mesmo valor.

### 3. A princesinha sai da casca: Lei De Havilland

Em 1943, De Havilland encontrava-se saturada de interpretar constantemente a mesma personagem inofensiva nos *blockbusters* de Flynn. Aparentemente, a atriz não podia fazer muito para alterar essa situação. Afinal, De Havilland encontrava-se, como quase qualquer ator de Hollywood, integrada no chamado *studio system*, o que significa que era sua obrigação participar nos filmes que, no seu caso, a *Warner Bros.* desejasse. Na mesma linha que a sua amiga e colega Bette Davis, De Havilland começou, no princípio dos anos 40, a recusar papéis que lhe pareciam constantemente similares e desinteressantes por não lhe permitirem demonstrar o seu talento dramático. Esta sua atitude valeu-lhe uma suspensão de seis meses, além da proibição de trabalhar durante esse tempo para qualquer outro estúdio. Supostamente, o seu contrato de sete anos estaria cumprido depois desse tempo de suspensão. No entanto, De Havilland deparou-se com a notícia de que ainda teria de trabalhar para a *Warner Bros.* por seis meses de forma a compensar o tempo da sua suspensão. Considerando isto injusto, a atriz procurou forma de ultrapassar a questão. De Havilland tomara conhecimento de uma antiga lei do Código do Trabalho da Califórnia que diz “Um contrato para prestar serviço pessoal [...] não pode ser aplicado contra o empregado além de sete anos após o início desse serviço<sup>3</sup>” (SNAPE, 2017: 212, tradução nossa). Baseando-se nessa mesma lei, De Havilland abriu um processo contra o estúdio, acabando por sair vitoriosa (corria o ano de 1944). Com este feliz episódio, a citada lei começou a ser informalmente designada Lei De Havilland (*De Havilland law*). A partir daí, os atores passaram a conhecer uma maior liberdade profissional, levando ao enfraquecimento progressivo do *studio system* (HIGHAM, 1984: 125).

Tornando-se *freelancer*, De Havilland começou a poder escolher papéis que realmente lhe interessavam e que lhe podiam permitir ganhar reconhecimento enquanto atriz dramática (HIGHAM, 1984: 125). De facto, o processo contra a *Warner Bros.* revelou-se muito rentável a nível profissional, pois a atriz começou a receber vários convites para trabalhar, por parte de diversos estúdios. Com uma grande e variada oferta de trabalho, a oportunidade de ganhar um óscar aumentou exponencialmente, sendo que, de facto, essa chance foi concretizada em duplo: De Havilland conquistou dois óscares de melhor atriz principal com os seus desempenhos nos melodramas *Só Resta uma Lágrima* (*To Each His Own*, no original; *Lágrimas de Mãe*, em português lusitano, 1946), de Mitchell Leisen, e *Tarde demais* (*The Heiress*, no original; *A Herdeira*, em português lusitano, 1949), de William Wyler, sendo também nomeada para a mesma categoria com a sua

---

<sup>3</sup> No original: “A contract to render personal service [...] may not be enforced against the employee beyond seven years from the commencement of service under it.”

performance de paciente de hospital psiquiátrico no drama *A Cova da Serpente* (*The Snake Pit*, no original; *O Fosso das Víboras*, em português lusitano, 1948), de Anatole Litvak. Parafraseando Amador, De Havilland, ainda que tenha dado vida a Melanie Hamilton, revelou-se, fora da tela, mais como uma impetuosa Scarlett O'Hara, ao afirmar-se como uma mulher dotada de “coragem e determinação para lutar pelo seu ponto de vista independente<sup>4</sup>” (AMADOR, 2015: 26, tradução nossa).

É aqui que reside um contraste entre as suas personagens, caracterizadas, em traços gerais, pela doçura e passividade, e este seu ato de rebeldia e audácia. Infelizmente, não encontrei informação que me permitisse saber qual foi a opinião geral do público face a esse episódio político. De qualquer modo, é perfeitamente coerente considerar que tal circunstância tenha abalado a imagem de De Havilland, visto a sua imagem de estrela ser grandemente caracterizada, até aí, pela serenidade. Dada a sua rebeldia contra a *Warner Bros.*, faz sentido afirmar que a sua imagem passou a ser caracterizada não só por aquelas qualidades mas também por novas e mais “agressivas” como a impetuosidade e a firmeza. O que posso afirmar com maior precisão é que, hoje, o seu lado de mulher ativa e política é amplamente conhecido. Se se fizer uma investigação na internet, é difícil não encontrar uma página dedicada a De Havilland que não mencione a sua disputa contra a *Warner Bros.* (evidencia-se, aqui, a ideia considerada por Dyer de que, além dos filmes, as críticas e os comentários são um dos fatores que moldam a imagem de uma estrela).

É interessante aqui mencionar que a recente e mediática ação em tribunal que De Havilland colocou contra o canal FX e o produtor Ryan Murphy ajudou certamente a reforçar essa sua imagem política e audaz aos olhos do público, ainda que a atriz não tenha saído vencedora. Essa ação deveu-se ao uso não autorizado da sua identidade na série de sucesso *Feud* (Ryan Murphy, Jaffe Cohen e Michael Zam, 2017), que retrata a icónica rivalidade entre as atrizes Bette Davis e Joan Crawford. Segundo a jornalista Maria João Monteiro, De Havilland pediu uma ordem que proibisse a FX de voltar a utilizar o seu nome e identidade. Esta animosidade para com *Feud* deve-se ao modo como a série retrata a atriz. Contrariando a sua imagem de pessoa íntegra, *Feud* mostra De Havilland (interpretada por Catherine Zeta-Jones) como uma celebridade viperina e maldizente (MONTEIRO, 2017). Sem dúvida que o processo vitorioso de De Havilland se manifestou fervorosamente na indústria cinematográfica. De facto, Davis foi uma das muitas que expressou o seu agrado pela atitude desafiadora da atriz, dizendo que, ao abalar o studio system, qualquer ator “deve a Olivia de Havilland uma dívida de gratidão por nos livrar da escravidão”<sup>5</sup> (NEHME, 2016, tradução nossa).

Outro aspeto que posso afirmar veementemente é o de que a fama de De Havilland, que nunca foi uma das mais populares estrelas nem tampouco um “veneno de bilheteira”, não foi prejudicada devido à sua desavença com o referido

estúdio. Os filmes em que participou em 1943 e 1944 foram sucessos moderados (o que parece bastante satisfatório dada a sua qualidade mediana) e dois dos seus primeiros filmes realizados após o fim do seu contracto com a *Warner Bros.* (*Só Resta uma Lágrima* e *A cova da Serpente*) tiveram, de facto, bastante êxito em termos de bilheteira.

O melodrama *Só Resta uma Lágrima* foi o primeiro filme em que De Havilland participou logo depois de se ter tornado *freelancer*. Nesse filme, a sua personagem, ainda que repleta de qualidades, não é tão doce quanto as que a atriz encarnava antes do fim do seu contrato com a *Warner Bros.* Em *Tarde demais*, filme estreado três anos depois, dá igualmente a conhecer uma personagem mais complexa que as anteriores. Entre esses dois melodramas, De Havilland participa no menos conceituado *Espelhos D'Alma*, um *noir* no qual interpreta a sua primeira antagonista (é certo que, em *Meu Reino por um Amor*, a sua personagem é algo antipática, mas não chega a ser uma vilã, além de que, perto do final do filme, consegue redimir-se). De Havilland não volta a dar vida a uma personagem pérfida até mais tarde com *Com a Maldade na Alma* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964), de Robert Aldrich, o que faz da vilã de *Espelhos D'Alma* um caso isolado nesta fase da sua carreira. Independentemente do facto de, em *Só Resta uma Lágrima* e *Tarde demais*, as mulheres vividas por De Havilland não serem vilãs e a de *Espelhos D'Alma* ser apenas uma antagonista no meio de personagens virtuosas, considero que esses novos papéis parecem refletir a nova perspetiva geral que se passou a ter sobre a imagem da estrela: terna, educada, de estilo recatado mas também independente, audaz, dura e combativa. É como se os seus novos papéis resolvessem a diferença entre a sua imagem fomentada de “Melanie Hamilton” e a revelação pública do seu carácter político, na medida em que são caracterizados por vários daqueles atributos.

A questão da independência é particularmente interessante de ser tida em conta: era público o facto de a atriz ser solteira numa idade pouco habitual para a época (casou-se com 30 anos em 1946), além de que certamente também se sabia que era uma mulher autónoma a nível financeiro desde o ano em que começou a trabalhar como atriz (em 1935, com 19 anos de idade). Repare-se que estas suas características eram uma realidade no momento em que De Havilland processou a *Warner Bros.*, o que demonstra uma certa faceta feminista por parte dela. Ainda assim, como tenho referido, a sua imagem de estrela obedeceu grandemente aos princípios da feminilidade convencional. Foi, sim, só após processar o estúdio e ter-se tornado *freelancer*, revelando um espírito de independência considerável, que De Havilland começou a interpretar com maior regularidade personagens financeiramente independentes. No que toca ao campo amoroso, também é detetável uma certa diferença aquando do término do contrato da atriz com a *Warner Bros.*: embora continuem a viver aventuras amorosas, as personagens de De

Havilland passam a não ser tão focadas na questão do romance, do amor (este aspeto pode ser revelador dessa nova imagem da atriz pautada por novas características como a dureza). É certo que, como veremos mais adiante, esta questão da independência não se revela absoluta, mas, ainda assim, é suficientemente perceptível para ser tida em conta.

É importante salientar que De Havilland escolheu, por conta própria, esses novos papéis (não havia nenhum estúdio por trás a tentar delinear uma imagem da estrela). Porém, se tivermos em conta o facto de De Havilland ter sido sempre bastante cuidadosa com a sua imagem (como explica o biógrafo Charles Higham no seu livro *Olivia and Joan* (1984)), tentando que esta correspondesse àquilo que o público pensava de si, essa sua decisão em interpretar mulheres mais complexas, com carácter por vezes agressivo, pode ser reveladora de que havia passado a existir uma nova imagem da atriz (sendo que esta tinha noção dessa mesma mudança). Pretendo, seguidamente, analisar quatro das suas personagens imediatamente encarnadas após a vitória contra a *Warner Bros.* (presentes nos já mencionados *Só Resta uma Lágrima*, *Espelhos D'Alma* e *Tarde demais*), sugerindo que essas funcionam como uma espécie de espelho da nova imagem de estrela de De Havilland.

#### **4. De Havilland *freelancer*: novos filmes, novas personagens**

##### **4.1. *Só Resta uma Lágrima* e Jody Norris**

Em *Só Resta uma Lágrima*, De Havilland encarna uma mulher extremamente complexa e rica em nuances que, de tão magnificamente interpretada, lhe valeu o primeiro óscar de Melhor Atriz Principal. Esse melodrama conta a história de uma mulher, Jody Norris (De Havilland), que teve, no seu passado, um filho ilegítimo, não podendo, por isso, cuidar dele. Apenas quando este se converte em adulto é que descobre quem é a sua verdadeira mãe e os dois terminam próximos e amigos.

Um género de filme que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, sempre gerou bastante lucro, foi o melodrama maternal: *Madame X*, de Lionel Barrymore (1929) e de David Lowell Rich (1966), *Imitação da Vida* (*Imitation of Life*), de John M. Stahl (1934) e de Douglas Sirk (1959), *Stella Dallas*, *A Mãe Redentora* (*Stella Dallas*, no original; *O Pecado das Mães*, em português lusitano, 1937), de King Vidor, e *Alma em Súplicio* (*Mildred Pierce*, 1945), de Michael Curtiz, são ótimos exemplos. Em todos estes filmes (nuns mais acentuadamente que noutros), deparamo-nos com mães sofredoras, a maioria abnegada, e com relações difíceis com as suas filhas. Apenas no caso de *Madame X* e do filme em foco, *Só Resta uma Lágrima*, está-se perante a relação de uma mãe com um filho (e, tanto num filme como noutro, não se trata de uma relação complicada entre os dois mas sim de uma mãe que, por circunstâncias da vida, não pôde acompanhar o crescimento do filho

nem revelar perante ele a sua identidade maternal). Apesar de haver certa semelhança narrativa com *Madame X*, *Só Resta uma Lágrima*, uma das películas menos conhecidas no que diz respeito a esse tipo de melodrama, distancia-se de todos os exemplos dados por apresentar uma mãe de espírito mais prático e ligeiramente mais frio (não tão “melodramática” quanto as restantes). É certo que há vários momentos em que Jody está abatida. Porém, a performance de De Havilland, ajudada pelos diálogos de teor menos dramático, não a tornam tão frágil e abertamente desesperada quanto as protagonistas de *Stella Dallas* ou de *Madame X*. Mais interessante do que isto, é importante frisar que Jody chega, por vezes, a revelar-se bastante desagradável, “azeda” (por exemplo, logo no início do filme, antes do longo *flashback*) e mesmo cruel (quando chantageia os pais adoptivos do seu filho de modo a ficar com ele). Jody, uma personagem complexa, que tanto revela qualidades quanto defeitos, foi precisamente aquilo que captou o interesse de De Havilland para representar o papel. Se é verdade que a atriz conheceu um bom papel e soube tirar o máximo proveito dele, também me parece coerente dizer que Jody vai ao encontro da possível nova imagem que o público passou a ter de De Havilland. Afinal, Jody é terna, altruísta mas também dura, determinada (ao ponto de se tornar egoísta e intolerante). Assim como Jody, ciente do seu direito, lutou convictamente para ter o seu filho de volta, De Havilland processou um estúdio por acreditar estar a ser tratada injustamente. E tanto uma quanto a outra saíram vitoriosas da sua luta.

Sobre o paralelismo entre a atriz e a personagem, é interessante observar também que *Só Resta uma Lágrima* pode ser encarado como uma espécie de espelho da imagem de estrela de De Havilland antes e depois do momento em que processou a *Warner Bros*. Afinal, Jody, no início da história, revela-se recatada e algo doce, estando dominada por uma personagem masculina (o seu pai fictício que pode funcionar como uma metáfora das suas figuras paternas em filmes anteriores) para dar lugar a uma mulher mais agressiva, de carácter altamente perseverante e financeiramente independente (se antes trabalhava na drugstore do seu pai, Jody passa a ser uma mulher rica que vive honradamente do seu salário como administradora da sua empresa de cosméticos, a *Lady Vyvyan Cosmetics Company*).

Ao mostrar a transformação de uma jovem algo simplória numa mulher altamente independente e bem-sucedida, *Só Resta uma Lágrima* possui, a meu ver, uma certa faceta feminista. É importante reconhecer, todavia, que, ainda que dotada dessas características, Jody sofre uma espécie de “punição” por se ter envolvido com um homem sem estarem casados (na medida em que tem de suportar a morte dele e não pode estabelecer uma relação aberta e próxima com o seu filho). Assim como a nível financeiro, é uma mulher que, a nível do amor, não depende de nenhum homem (isto num sentido romântico e sexual). De facto, Jody encontra-se

bem na sua situação de solteira (e repare-se, a este respeito, que, no início do filme, não se mostra nada interessada em ter namorado, ignorando os seus pretendentes). Acontece que, emocionalmente, depende da possibilidade de que o seu filho a reconheça como mãe para ser feliz. Essa autonomia financeira e esta falta de total independência amorosa revelam, a meu ver, a complexidade presente na imagem de De Havilland (se a independência aponta para a impetuosidade, a autonomia ténue no campo do amor maternal remete para a doçura). Apesar de tudo, considero que *Só Resta uma Lágrima* é um filme bastante feminista, principalmente se for comparado a filmes anteriores de De Havilland: Jody possui um carácter forte, sendo uma mulher desenvolta, pragmática e decidida (repare-se que pretende lutar e sustentar o seu filho sem depender do apoio de nenhum homem).

#### 4.2. *Espelhos D'Alma* e as gémeas Terry e Ruth Collins

Enquanto que em *Só Resta uma Lágrima*, De Havilland brinda-nos com uma personagem rica em matizes, as gémeas de *Espelhos D'Alma* (um *noir* de teor psicológico), Terry e Ruth Collins (ambas protagonizadas pela atriz), são bastante mais planas e superficiais. As duas irmãs gémeas são suspeitas de homicídio, comprovando-se, no final do filme, que uma delas (Terry) cometeu, de facto, tal flagício. Embora a descoberta deste seu ato seja concretizada só quase no fim, o filme não causa grande surpresa pois Terry revela-se dura e sinistra durante quase toda a película. O nítido contraste entre a irmã de carácter inocente e vulnerável, Ruth (muito ao modo, como a própria Amador observou, de algumas das antigas personagens de De Havilland), e a impetuosa Terry parece refletir os dois lados que a atriz deu a conhecer publicamente (esta ideia torna-se mais interessante, ao pensar que se trata de duas gémeas): agradável, discreta, mas também conflituosa, combativa e inexorável.

É interessante mencionar que ambas as irmãs vivem sozinhas num apartamento modesto, sendo mulheres financeiramente independentes: ambas trabalham como empregadas de balcão numa loja de revistas, sem contarem com o apoio financeiro de nenhum homem para se sustentarem (assim como sucedia com Jody). Esta faceta de independência vivida pelas novas personagens de De Havilland conjuga-se harmoniosamente com a vida privada e pública da atriz e com a revelação do seu espírito impetuoso e desafiador face à ordem patriarcal. Amador menciona, a este propósito, o facto destas personagens espelharem, de facto, o próprio estado de independência de De Havilland, ao ser, no momento em que o filme foi realizado, uma atriz *freelancer* (AMADOR, 2015: 29).

Ainda assim, tal como sucedido com *Só Resta uma Lágrima*, as gémeas Collins não revelam total independência do ponto de vista amoroso: se é certo que são financeiramente independentes, além de que aparentam viver bem sem

namorado ou companheiro, também é verdade que Ruth necessita de se apaixonar por um homem, o psiquiatra Scott Elliot (Lew Ayres), o herói do filme, para que seja resgatada da manipulação de Terry (e, provavelmente, aquando do final feliz, passará a ser sustentada por ele).

Apesar de, sob o meu ponto de vista, *Espelhos D'Alma* revelar-se um *thriller* bastante agradável e revelador de uma *performance* satisfatória por parte de De Havilland, este recebeu opiniões mistas (AMADOR, 2015: 30). A própria atriz, citada por Amador, também se revelou recentemente pouco entusiasmada com este projeto, afirmando que Terry “era tão obscura e tão malvada que interpretá-la foi uma experiência extremamente dolorosa”<sup>6</sup> (AMADOR, 2015: 30, tradução nossa) que não quis jamais repetir. De facto, Terry, encarnando a pura maldade e manipulação, tem muito pouco de ambíguo (por oposição a Jody) e, se não se tiver em conta a irmã “boa”, Ruth, não há quase nada de semelhante entre a imagem de De Havilland e aquela.

#### 4.3. *Tarde demais* e Catherine Sloper

Analisarei, agora, *Tarde demais*, o mais interessante e conhecido filme de entre os protagonizados por De Havilland após se ter tornado *freelancer*. Neste melodrama, a atriz dá vida a uma personagem (Catherine Sloper) que, até certo ponto na narrativa, vai um pouco ao encontro das donzelas por ela interpretadas durante o seu contrato com a *Warner Bros*. Mais do que aquelas, Catherine é uma jovem terna (o facto do filme ser de época faz com que a semelhança seja ainda maior). No entanto, esta jovem, ao invés das donzelas de outrora, não resulta atraente para a maioria das personagens que a rodeiam. Catherine é extremamente tímida, sem qualquer capacidade para socializar, com uma beleza pouco ortodoxa (foram utilizados métodos de maquilhagem para tornarem De Havilland menos atraente) e sem nenhum talento que a faça destacar-se. O seu único dote parece ser mesmo a sua riqueza material. *Tarde Demais* conta a história de como essa jovem desinteressante começa a desenvolver uma relação amorosa com o sofisticado e sedutor Morris Tondseen (Montgomery Clift), que pode ou não ser um mero “caça-fortunas”. O filme nunca chega a esclarecer ao espectador quais são os verdadeiros propósitos de Morris ao tentar casar com Catherine (ao longo do filme, a audiência pergunta-se se ele está realmente apaixonado pela jovem ou se simplesmente quer ficar com a fortuna que ela herdará do seu pai, o *snob* doutor Mr. Sloper, interpretado por Ralph Richardson), mas revela qual é o desfecho da relação entre os dois. Numa das cenas mais emblemáticas da carreira de De Havilland, a sua

---

<sup>6</sup> No original: “Terry...was so dark and so evil that playing her was an extremely painful experience for me—one I would never, ever, want to repeat.”

personagem, desconfiada de Morris e já tendo sido, por ele, profundamente magoada, decide fazê-lo acreditar que o perdoou e que está disposta a dar-lhe uma segunda oportunidade, para, no final, ignorá-lo, trancando-lhe literalmente a porta e deixando-o “plantado” à entrada. Enquanto ele chama, em vão, o seu nome, Catherine, segurando uma lamparina como se fosse uma tocha, sobe triunfalmente a escadaria que dá acesso aos seus aposentos para nunca mais o voltar a ver. A par da lamparina, o vestido branco que Catherine usa parece ser, também, dotado de simbolismo, ao poder significar o seu “casamento” com o estado inalterável de solteira (MILLER, 2013: 276). O desfecho do filme, embora sendo o mais mordaz, não é o único a revelar que Catherine já não é a jovem inocente e simplória do início do filme. De facto, assim como em *Só Resta uma Lágrima*, a sua personalidade vai-se alterando ao longo da narrativa, dando lugar a uma mulher magoada, amargurada e rancorosa. E, ainda que o espectador seja levado a compreendê-la e a colocar-se, pelo menos quase sempre, do seu lado, Catherine revela-se, em certos momentos, claramente cruel (mais do que Jody), defeito com o qual ela própria se chega a definir (como quando, por exemplo, sabendo que o seu pai está a morrer, se recusa, calma e convictamente, a ir despedir-se dele). Catherine mostra-se bastante mais negativa que Jody e é dotada de uma amargura que não tem relação com a imagem de De Havilland. Porém, essa transformação por ela sofrida, essa forte atenuação de inocência e simplicidade vai, a meu ver, ao encontro da imagem que De Havilland adquiriu ao tornar-se *freelancer*. É interessante observar que, embora *Tarde demais* dê a conhecer uma personagem que traduza a imagem de estrela da atriz (gentil, amigável mas igualmente dura e impetuosa), a sua personalidade não se revela tão rica quanto a de Jody por apresentar os seus dois lados (agradável e obscuro) de um modo mais fragmentado.



Imagens 2 e 3: De uma jovem doce e inocente a uma mulher dura e sinistra. Fonte: Imagens retiradas de <https://www.imdb.com/title/tt0041452/mediaindex>.

Foi visto como, em *Só Resta uma Lágrima* e *Espelhos D'Alma*, De Havilland encarna mulheres financeiramente independentes, que não estão sob o domínio da autoridade masculina. *Tarde demais* obedece a este mesmo padrão, mas de um

modo diferente. Ao longo de grande parte do filme, Catherine é uma rapariga completamente dominada pelo seu pai, emocional e financeiramente (é certo que o mesmo acontece com Jody no início de *Só Resta uma Lágrima*, mas, enquanto esta ajuda ativamente o seu pai na *drugstore*, a herdeira é completamente passiva, sendo que a sua única atividade consiste em bordar em casa). Apesar da jovem acreditar que aquele nutre carinho por ela e do facto da protagonista ter uma necessidade quase doentia de chamar a sua atenção e de ter a sua aprovação para tudo, a verdade é que Mr. Sloper sente pena e vergonha da sua descendente. Para ele, Catherine não tem, ao invés da sua falecida mãe, beleza física, inteligência nem talento para coisa nenhuma. Quando descobre que Catherine está seriamente apaixonada por Morris, Mr. Sloper mostra-se descrente face às boas intenções do jovem e decide viajar até Paris com a sua filha para que ela se esqueça dele. Não surtindo efeito, e vendo que os dois estão a planear casar-se, Mr. Sloper decide deserdar Catherine. No calor de uma discussão, ele revela o desprezo e vergonha que sente pela sua filha, o que a deixa amargurada para sempre. Pouco tempo depois, Catherine descobre que o seu pai está doente e que não viverá muito mais tempo (este facto, como já disse, não leva a protagonista a resolver a briga com ele). A herdeira, após a morte de Mr. Sloper, torna-se imensamente rica (e, já fora da “sombra” do seu pai, financeiramente independente), mas igualmente amarga, cínica e solitária. Este breve resumo da história do filme faz-nos concluir que, ao contrário das personagens vividas no início da sua carreira, Catherine, ainda que inicialmente dominada por uma figura masculina, e encontrando-se perfeitamente confortável com a tradição patriarcal (MILLER, 2013: 267), acaba por deixar de viver a sua condição de subordinada (torna-se, no fim, a dona suprema da sua casa). Outra conclusão a ser retirada é o facto de que, diferentemente de Jody e das gémeas Terry e Ruth (mulheres trabalhadoras que ganhavam o seu dinheiro por meio de um emprego), a avultada quantia monetária de Catherine provém de uma figura masculina. É também possível concluir que, ao contrário das personagens anteriores, Catherine não manifesta a sua independência na esfera pública, não desafiando o poder masculino. Ela torna-se independente apenas na sua própria casa, fechando-se no seu pequeno espaço privado, sem relação com o mundo exterior (MILLER, 2013: 270).

Apesar do que aqui é considerado, devo frisar que é completamente notório o seu poder e sua postura autoritária após a morte do pai: as ordens que dá à sua empregada, Maria (Vanessa Brown), e a sua voz mais pausada e grave (que contrasta completamente com o tom trémulo do início) são denunciadores da sua nova frieza e distanciamento para com tudo e todos. Ainda que Catherine se torne independente e castigue Morris no final, é claro para o espectador que a herdeira não será uma mulher feliz. A sua felicidade não se concretiza pela sua independência financeira mas apenas através de uma companhia amorosa

masculina. Foi visto como *Só Resta uma Lágrima* e *Espelhos D'Alma* mostram uma ambiguidade em relação à independência amorosa da mulher (Ruth, ainda que vivesse bem sem estar enamorada por nenhum homem, termina o filme junto de um novo amor, e Jody, ainda que permaneça solteira, só atinge a felicidade suprema por iniciar uma relação saudável e próxima com o seu filho). *Tarde demais* não mostra qualquer ambiguidade em relação a isso, havendo uma carga negativa intensa proveniente do estado de solidão amorosa de uma mulher (devo frisar que, mesmo antes de conhecer Morris, o que a levará a viver um estado depressivo exponencialmente carregado, Catherine revela constantemente uma complacente tristeza em não conviver com ninguém, em não experimentar aventuras amorosas).

Relembremo-nos da ideia defendida por Mulvey de que a personagem feminina, no cinema, é alvo de impulsos sádicos por parte do homem (MULVEY, 2005: 65). Em *Tarde demais* é a personagem feminina e não a masculina que concede a derradeira punição. Todavia, como disse, não se trata de um castigo verdadeiramente compensatório, pois Catherine não irá viver feliz com o seu sadismo (sinceramente, é bastante perceptível que será ainda mais desafortunada que Morris).

Antes de expor as minhas conclusões, queria focar-me ainda na aparência de duas personagens aqui analisadas: Jody e Catherine. Para a encarnação destas duas personagens, o aspeto físico convencionalmente belo de De Havilland não só não é explorado como é manipulado de modo a diminuí-lo. Como já havia referido, em *Tarde demais*, por razões de caracterização e para desagrado de De Havilland, a atriz foi alvo de um processo para a tornar fisicamente mais feia (HIGHAM, 1984: 145). Em *Só Resta uma Lágrima*, ainda que possa ser uma opinião demasiado pessoal, De Havilland não está tão ortodoxamente atraente quanto nos seus filmes com Flynn. É certo que, devido ao argumento do próprio filme, a atriz tem de parecer mais velha do que realmente é. Não obstante, nas cenas iniciais, quando interpreta a ainda jovem Jody, o seu aspeto físico não é tão agradável quanto em *O Capitão Blood* ou *As Aventuras de Robin dos Bosques*. Se se tiver em conta *A Cova da Serpente*, o filme em que participou entre *Só Resta uma Lágrima* e *Tarde demais*, a sua beleza física é ainda mais reduzida. Esta questão do frágil aspeto físico leva-me a lembrar a tese de Mulvey de que a personagem feminina é passiva e explorada como um objeto erótico. Partindo deste princípio, notemos, então, que, quando De Havilland encarna personagens ativas como Catherine e Jody, a sua beleza tem de ser “sacrificada” em nome da independência das personagens. Isto aponta também para a ideia enraizada por Hollywood de que uma atriz, para ser considerada talentosa e desempenhar papéis de maior densidade dramática, não pode aparecer “demasiado” bonita (pois assim ninguém considerará que se trata de uma atriz verdadeiramente talentosa).

## 5. Conclusão

No decorrer deste ensaio, procurei, inicialmente, revelar o contraste existente entre a imagem de estrela de De Havilland construída pela *Warner Bros.* (mulher gentil) e a sua atitude politicamente ativa ao processar vitoriosamente aquele estúdio. Numa segunda parte, mostrei como os seus primeiros filmes realizados após findo o contrato com a *Warner Bros.* revelam a possível nova imagem da atriz aos olhos do público: gentil, educada mas também independente e determinada. Afinal, diferentemente das *damsels in distress* dos filmes com Flynn, De Havilland, aquando do seu estado de *freelancer*, passa a encarnar mulheres mais complexas, dotadas de dureza e independência.

Estou seguro de que o presente ensaio acrescenta conhecimento plenamente válido e útil à área dos *star studies*, campo académico que, infelizmente, depara-se, ainda, com a escassa informação focada numa estrela em concreto. De Havilland é, a meu ver, uma das mais ricas de ser analisada e, com este meu trabalho, acredito ter deixado esse facto claramente evidente.

Para finalizar, queria ainda dizer que creio que este meu trabalho contribuirá para uma crescente admiração e interesse gerais por esta atriz que, a meu ver, nos brindou com algumas das melhores interpretações dramáticas na história do cinema.

## Referências

AMADOR, Victoria. **Hollywood legend Olivia de Havilland as the bad girl.** *Eye Magazine*, vol. 25, n. 6, p. 24-67, 2015.

CRAVENS, Hamilton. **Great Depression: people and perspectives.** 1st ed. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, 2009.

DYER, Richard. **Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética.** Tradução: Anna Buyreu Pasarisa. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2001. Obra originalmente publicada em 1979.

ESPELHOS d'alma. Direção: Robert Siodmak. Produção: Nunnally Johnson. EUA: International Pictures, 1946.

HIGHAM, Charles. **Olivia and Joan: a biography of Olivia de Havilland and Joan Fontaine.** 1st ed. United Kingdom: New English Library Ltd, 1984.

MCLEAN, Adrienne L. **Being Rita Hayworth: labor, identity, and Hollywood stardom.** 2nd ed. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005.

MILLER, Gabriel. **William Wyler**: the life and films of Hollywood's most celebrated director. 1st ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2013.

MONTEIRO, Maria João. **Olivia de Havilland processa FX pela forma como foi retratada em Feud**. Público, 1 julho 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/07/01/culturaipsilon/noticia/olivia-de-havilland-processa-fx-pela-forma-como-foi-retratada-em-feud-1777627>. Acesso em: 10 maio 2018.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: THORNHAM, Sue. **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. p. 58-69. Obra originalmente publicada em 1999.

NEHME, Farran Smith. Silk and steel: the life of Olivia de Havilland. **Sight & Sound**, vol. 26, n. 7, 2016. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/silk-steel-life-olivia-de-havilland>. Acesso em: 10 maio 2018.

SNAPE, John. **California Labor Code 2017**. 1st ed. California: Snape Legal Publishing, 2017.

SHINGLER, Martin. **Star studies: a critical guide**. 1st ed. London: British Film Institute, 2012.

SÓ resta uma lágrima. Direção: Mitchell Leisen. Produção: Charles Brackett. EUA: Paramount Pictures, 1946.

TARDE demais. Direção e produção: William Wyler. EUA: Paramount Pictures, 1949.

Submetido em 11 de setembro de 2018 / Aceito em 09 de abril de 2019

**A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação  
cinematográfica de *Até o dia em que o cão morreu***

Lucas Furtado<sup>1</sup>  
Diego Grando<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. Mestre em Letras – Estudos de Literatura pela UFRGS, graduado em Realização Audiovisual pela Unisinos.

**e-mail: [lfurtado2@hotmail.com](mailto:lfurtado2@hotmail.com)**

<sup>2</sup> Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, bolsista de pós-doutorado (PNPD/Capes). Doutor em Letras – Estudos de Literatura pela UFRGS.

**e-mail: [grando.diego@gmail.com](mailto:grando.diego@gmail.com)**

### Resumo

O presente artigo busca discutir o uso das ferramentas de linguagem nos livros de Daniel Galera e sua importância para a adaptação de diversas de suas obras para o cinema. Através de uma escrita que intenciona levar o leitor a uma imersão no universo da narrativa, o escritor vale-se de construções detalhadas de imagens e de uma descrição que engloba a percepção sensorial da personagem, a fim de que tal imersão se concretize. Além disso, o artigo pretende estudar o processo de adaptação de *Até o dia em que o cão morreu* para o filme *Cão sem dono*, de Beto Brant, com o objetivo de mostrar como o diretor conseguiu transpor para a linguagem audiovisual essa escrita sensorial.

Palavras-chave: Daniel Galera; Beto Brant; literatura e cinema; adaptação.

### Abstract

This paper seeks to discuss the use of language tools in Daniel Galera's books and the importance of such tools for the film adaptation of several of his works. Through a writing that intends to immerse the reader in the narrative's universe, the writer uses detailed constructions of images and a description that encompasses the character's sensory perception, in order to achieve such an immersion. Moreover, this paper aims at studying the adaptation process of *Até o dia em que o cão morreu* into the movie *Cão sem dono*, by Beto Brant, in order to show how the director was able to transpose this sensory writing into the audiovisual language.

Keywords: animation; Super-8; Brazilian cinema.

## Introdução

Daniel Galera nasceu em São Paulo, em 1979, mas radicou-se em Porto Alegre ainda criança. Começou a publicar na internet no fim dos anos noventa, no zine CardosOnline. Foi sócio de uma editora independente, a Livros do Mal, pela qual publicou seus dois primeiros livros, *Dentes Guardados* (contos, 2001) e *Até o dia em que o cão morreu* (romance, 2003). Hoje, Galera publica pela editora Companhia das Letras, tendo lançado outros quatro romances. Depois de se destacar com *Mãos de cavalo* (2006), publicou *Cordilheira* (2008) e alcançou notoriedade nacional com *Barba ensopada de sangue* (2012), com o qual foi vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, em 2013. Seu livro mais recente é *Meia noite e vinte* (2016).

Em suas obras, Daniel Galera costuma tratar de temas como violência, relações amorosas conturbadas e crises de identidade. Com uma escrita visceral e preenchida, principalmente, por reflexões internas das personagens, a adaptação de seus livros para o cinema torna-se um desafio para qualquer diretor.

O presente artigo tem como objetivo analisar o processo de adaptação de uma das obras de Daniel Galera<sup>3</sup>, *Até o dia em que o cão morreu*, que deu origem ao filme *Cão sem dono* (Brasil, 2007), dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, como forma de exemplificar o processo de adaptação cinematográfica de um texto literário. Para fazer a análise, foram utilizados dois métodos: entrevista em profundidade<sup>4</sup> concedida pelo autor e pelo cineasta Beto Brant, e análise das alterações e anotações feitas pelo diretor no manuscrito do roteiro do filme<sup>5</sup>. Como se teve acesso ao roteiro de Beto Brant, foi possível compará-lo com o texto literário e aprofundar a investigação.

## A escrita imagética de Daniel Galera

Em uma palestra realizada em Porto Alegre em 2016<sup>6</sup>, Galera fez

---

3 Além de *Até o dia em que o cão morreu*, objeto desta análise, o romance *Mãos de cavalo* foi adaptado por Roberto Gervitz (roteiro e direção) para o filme *Prova de Coragem*, lançado em 2016. Já *Cordilheira* e *Barba ensopada de sangue* tiveram os direitos negociados para o cinema, este último com direção de Aly Muritiba e produção da RT Features, ambos ainda sem previsão de lançamento (PRÊMIO SÃO PAULO DE LITERATURA, 2016).

4 As entrevistas, realizadas com o escritor Daniel Galera, em Porto Alegre, em 3 de setembro de 2015, e com o cineasta Beto Brant, em São Paulo, em 11 de novembro de 2015, serviram de base para outra pesquisa referente à adaptação literária para o cinema. A transcrição integral está publicada em Esteves (2015), apêndices A e B.

5 O manuscrito do roteiro também foi disponibilizado por Beto Brant para o mesmo trabalho referido na nota anterior.

comentários sobre seu processo de escrita. Para ele, a descrição literária deve dar conta de contemplar todos os sentidos do ser humano, não se atendo unicamente à visão. Em sua fala, Galera relatou que começou a refletir sobre essa questão após a leitura de um livro do neurocientista Antônio Damásio, *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si* (2000). Damásio propõe, segundo Galera, a ideia de que a consciência está espalhada por todo o corpo, e não apenas no cérebro; assim, a relação que se tem com as experiências sensoriais contribuiria tanto para a construção da memória quanto para a formação da consciência. Galera afirma que, a partir dessa leitura, decidiu que iria lançar mão de todos os cinco sentidos na construção das descrições presentes em seus livros. No seu entender, isso ajudaria a produzir uma maior imersão no universo ficcional e, conseqüentemente, mais identificação dos leitores, já que estariam sendo exploradas diversas maneiras possíveis de experimentar o mundo.

Beatriz Resende define da seguinte maneira o estilo de Galera: “a concretude da linguagem de poucos adjetivos, a fisicalidade quase hiper-realista das descrições revelam de saída uma qualidade maior: o ineditismo da escrita de Galera” (RESENDE, 2008: 125). Numa linha parecida, Schøllhammer comenta o estilo de *Mãos de cavalo*:

Em alguns momentos, a objetividade dos detalhes apresenta semelhança com verbetes de dicionário ou instruções de manual de uso, como quando o narrador cede à tentação de entrar nos detalhes técnicos de uma corrida de bicicleta, de uma cesariana ou de uma escalada de montanhismo. Há um certo hiper-realismo nesse detalhismo, mas nada nesse procedimento o vincula às ilusões representativas do mero artifício descritivo. (SCHØLLHAMMER, 2009: 151)

Um exemplo de descrição trabalhada por Galera pode ser conferido no trecho a seguir, de *Barba ensopada de sangue*:

A praça em si desapareceu debaixo da multidão, do palco secundário, do palco principal, com seus canhões de luz verde, vermelha e azul e das dezenas de barraquinhas de artesanato, bebidas, pinhão, quentão, lanches, guloseimas e acepipes sem fim. O ar cheira a caramelo, vinho quente, tainha assada, fritura, cigarros, terra molhada, colônias mentoladas e grama pisoteada. A cidade inteira veio. As crianças menores trepam nas árvores e ficam sentadas nos troncos com as perninhas pendendo com os galhos apodrecidos para enxergar o

---

6 A referida palestra ocorreu dentro das atividades promovidas no curso .TXT – *Workshop de literatura contemporânea*, promovido na Perestroika, escola de cursos livres com sede em São Paulo e filial em Porto Alegre, em maio de 2016.

espetáculo por cima da massa de bandos de adolescentes, casais de mãos dadas e famílias avançando em formação compacta [...]. Ele caminha sozinho com um copo de quentão na mão. Bebe em goles curtos e rápidos, em parte por causa da ansiedade de estar no meio de um monte de gente conhecida que não poderá reconhecer pelo rosto e em parte porque o ar gelado da noite resfria em questão de minutos a mistura fumegante de vinho doce, açúcar, cachaça e cravo-da-índia. (GALERA, 2012: 184-185).

Nesse trecho, é possível perceber o cuidado com a descrição. Há um panorama geral da cena com características bastante específicas, que ajudam a ilustrar o todo. Os sentidos são realmente esmiuçados quando o narrador comenta não só o que é visto, mas o cheiro, a temperatura e o gosto da bebida. A verossimilhança da cena é consequência da acuidade imagético-sensorial com que é construída. Porém, é importante prestarmos atenção em que, até o momento em que a personagem começa a caminhar, não há nenhuma ação expressiva sendo narrada. Lemos sobre o cheiro, sobre a movimentação massiva da população, mas nada que possa ser caracterizado com uma ação narrativa relevante. E mesmo o movimento de caminhar segurando um copo não é uma ação de importância dramática. Desse modo, acuidade imagético-sensorial não significa potencialidade audiovisual.

Ao longo dos anos de produção literária de Galera, diversos diretores afirmaram que seus livros certamente dariam bons filmes, porém ele discorda: “Discurso interno é difícil de filmar. Certo tipo de descrição minuciosa que é muito literária também. Tudo é possível de filmar, mas o filme que resultaria de fazer uma adaptação um pouco direta do meu texto não é um filme que vai funcionar muito bem” (ESTEVES, 2015: 91).

Durante a entrevista, o autor afirma diversas vezes que acredita que seus livros não gerariam bons filmes, pois grande parte de suas narrativas se constrói a partir de discursos internos e longas descrições. O interessante é que justamente essas duas características dos livros de Galera, que tornam a escrita imagética e sensorial, é que fazem com que vários diretores acreditem que seus livros dariam bons filmes, ao contrário do que pensa o autor.

A seguir, analisaremos o caso da adaptação de *Até o dia em que o cão morreu*, para entendermos como o cineasta Beto Brant lidou com essas questões. Antes, no entanto, apresentaremos as características da obra.

### **A escrita de *Até o dia em que o cão morreu***

De forma bastante resumida, *Até o dia em que o cão morreu* narra, em

primeira pessoa, a história de Ciro, um rapaz recém-formado em Letras que trabalha com traduções, mas está desempregado. Em meio à solidão, residindo em um apartamento na avenida Borges de Medeiros, no centro de Porto Alegre, Ciro conhece Marcela e inicia com ela um relacionamento difícil e coberto de dúvidas.

Sobre o estilo do texto de *Até o dia em que o cão morreu*, podemos levantar diversas questões, começando por observar um exemplo retirado da obra:

Meu estômago doía pra cacete. Andava comendo pouco e tomando trago demais. Cheguei no prédio ao amanhecer, depois de atravessar quatro bairros a pé. Seu Elomar, com sua cara vermelha de shar-pei, cheia de gomos enrugados, estava sentado na cadeira de couro da portaria, a cabeça apoiada para baixo, mirando a imagem minúscula de um daqueles aparelhinhos compactos de rádio e tevê. A imagem era um borrão sem sentido, mas seu Elomar devia enxergar ali alguma coisa interessante, pois não tirava nunca os olhos do quadradinho iluminado. Entrei no elevador, desci no meu andar, abri a porta e corri pro banheiro a tempo de despejar dentro da pia uma quantidade insensata de uísque nacional. Passei uma água na cara e desabei sobre o colchão. Uma dor de estômago insuportável me despertou lá pelas onze da manhã. Vomitei de novo, e vi sangue ali no meio. Decidi dar um pulo na farmácia. Quando desci do elevador, acenei para seu Elomar. Senti uma tontura muito forte e fechei os olhos. (GALERA, 2007: 17).

Por esse trecho podemos perceber que, em relação a *Barba ensopada de sangue*, a narrativa de *Até o dia em que o cão morreu* é mais veloz: se já há, nessas poucas linhas, o cuidado com detalhes imagéticos e com o registro sensorial que caracteriza os romances posteriores, há também uma série de pequenas ações exteriores, encadeadas umas às outras, sendo narrada (“cheguei”, “entrei”, “desci”, “abri”, “corri”, “passei”, “desabei”, “vomitei”, “vi”, “desci”, “acenei”), o que confere agilidade à narrativa. Dessa forma, é possível identificar mais claramente cenas com potencial para se transformar em audiovisual.

*Até o dia em que o cão morreu* caracteriza-se, também, pela presença do discurso interno, como no trecho a seguir:

Não se falou sobre o acidente, era como se não tivesse existido, embora fosse ele o único motivo concreto pra estarmos os quatro reunidos, conversando sobre programas de televisão e esperando um molho ficar pronto no fogão. Eu devia estar impaciente, mas, contrariando minhas próprias expectativas, estava gostando daquilo. A janta foi servida. O molho de queijo até que era bom, apesar do sabor repelente de glutamato monossódico que impregna todo o tipo de comida pronta. (GALERA, 2007: 55).

Esse tipo de discurso, recurso bastante presente na obra de Galera, é muito utilizado nesse livro. Enquanto que, na literatura, esse artifício ocupa toda a atenção do leitor, já que o sintagma textual nos obriga a ler uma informação de cada vez, no audiovisual os elementos são sobrepostos. Ou seja, para preencher o espaço do discurso interno (que poderia ser apresentado com narrações em *off*, por exemplo) é necessário criar cenas com ações.

A seguir, comentaremos o processo de trabalho de Beto Brant, para compreender como ele realizou essa adaptação, quais decisões teve de tomar e o que elementos do livro escolheu sacrificar.

### O processo de trabalho de Beto Brant

Beto Brant é um cineasta paulista que já dirigiu doze filmes de longa-metragem. Desses, dez são adaptações de livros, realizados ao lado do roteirista e escritor Marçal Aquino. Já ganhou prêmios nos principais festivais do país e em festivais internacionais de peso, como o Sundance Film Festival. Sua visão sobre o roteiro de um filme pode parecer surpreendente:

O roteiro, ele é um, ele é uma carta de intenções que você dirige a equipe pra todo mundo meio que saber, correr atrás. Mas eu não gosto de ler roteiros, eu perco roteiros, chega uma hora que eu perco o roteiro porque eu já conheço muito ele. Então eu criei situações e eu quero tirar dos atores e aí chega um momento que eu penso “Opa, eu vou tirar dos atores”. Dentro do espírito do roteiro, vamos inventar algo incrível aqui, né. (ESTEVEES, 2015: 104).

Para Brant, o roteiro é apenas o começo de um longo processo que dará origem ao filme. Tendo adaptado diversos livros ao longo de sua carreira, Brant desenvolveu um método particular para conseguir imprimir sua visão das (e nas) histórias que adapta.

O primeiro passo do processo de Brant é a relação de leitura que ele estabelece com o livro a ser adaptado. Ao afirmar que chega uma hora em que larga o roteiro, pois já o conhece muito, ele parece estar sugerindo que, desde o início, sua relação com o texto é forte. Essa ideia também vale para a obra literária. O diretor consome o livro que irá adaptar, de forma a dominá-lo, até que julgue estar “fluente” no texto literário. Seu processo, que muitas vezes é conhecido como o de um cineasta de improvisos, é, na verdade, o de um cineasta que se imerge profundamente no universo da história que quer contar:

Sempre estou em contato com literatura por causa do Marçal Aquino. Tô sempre lendo livros. Acho que é como se fosse uma faísca muito forte e um fogo que me dá um norte, né? Não tenho essa capacidade de

fabulação que esses escritores têm. Eu prefiro pegar uma carona nessas e tentar buscar um caminho particular. (ESTEVEES, 2015: 101).

Para a realização de *Cão sem dono*, a imersão não foi apenas na narrativa do livro, mas também no universo de Daniel Galera. Brant, que sempre viveu em São Paulo, mudou-se para Porto Alegre com antecedência ao início das filmagens para começar a se familiarizar com o ambiente em que a narrativa iria acontecer.

Brant relata que jantava pelos arredores do Centro e da Cidade Baixa, principais bairros em que o protagonista Ciro circula no livro. Caminhava pela avenida Borges de Medeiros e refazia trajetos descritos na obra. Aos poucos, começou a incluir outros membros da equipe em seu processo. O ator principal, Julio Andrade, passou a morar no apartamento em que o filme seria rodado, nas mesmas condições em que o personagem vive na história. Além disso, referências literárias de Galera para escrever o livro foram lidas pela equipe do filme, como as obras *Contos completos*, de Sergio Faraco, e *O Erotismo*, de Georges Bataille.

Através dessa imersão, o processo de Brant começa a adentrar não apenas o livro em si, mas diversos outros elementos que o circundam. Esse tipo de apropriação proporcionou, por exemplo, que cenas que não existiam no livro fossem criadas:

Lá em Porto Alegre eu fui na Oficina das Massas e o lugar era cheio de quadros. E eu olhei aquilo, e eu porra, tem a ver com o Galera e tem a ver com o [Guilherme] Pila, que eu já conhecia nessa época e que pra mim era referência, porque os dois eram muitos ligados. Daí, quando eu vi aqueles quadros, eu pedi o contato do artista e chego na casa do Coelho. Ele é aposentado, trabalhou na Caixa Econômica, corre e faz as pinturas dele. Faz muitas colagens. Faz colagens incríveis que contam histórias épicas com recortes de jornal e pega ladrilhos de cacos na rua. Vai nas periferias de Porto Alegre, faz mosaicos nas paredes, nas praças, pede licença pra fazer um mosaico nas paredes de alguém. É um coroa lindo. Então ele era um personagem. Então eu penso: vou botar um ator, sendo que o cara existe de verdade? Com aquela pureza, com aquela coisa que ele tinha com o Lupicínio? Com sorvete de pera que ele aprendeu com a namorada. Coisa que não tá no livro. Então, se eu der pro Coelho um texto, ele vai falar com artificialidade, porque ele não é ator. Então eu dei o caminho pra ele e ele brotou. Então é tudo caco. Tem hora que é importante fazer esse pacto com os atores e tá todo mundo colocando junto. Todo mundo leu o livro, o roteiro. Tá todo mundo dentro da concentração do seu papel dentro do filme. (ESTEVEES, 2015: 104-105).

Nesse trecho da entrevista, é possível perceber o conhecimento que Brant tem do universo que envolve o próprio autor. A menção a Guilherme Pila, artista plástico e amigo pessoal de Galera, mas que não tem nenhuma relação direta com *Até o dia em que o cão morreu*, mostra como Brant realiza efetivamente um processo de imersão. Esse tipo de relação com a narrativa e com elementos periféricos a ela possibilita que ele recorra, por exemplo, a um não ator:

No set a gente tem sempre que deixar uma porta aberta e deixar os fantasmas aparecerem. E com o passar do tempo, ao longo da sua carreira, você fica mais seguro de que alguma coisa vai entrar na sua porta. E, se não entrar, então vá buscar mais tempo pra filmar. Eu acho que o que a gente conseguiu conciliar no filme, nesses personagens secundários, que é o motoboy, a mulher, o pintor e a família, né, são coisas que foram agregando. A gente usou um conto que é do Dentes guardados. Na hora que ele está na casa com a mulher, e o filho acorda. Aquilo é do Dentes guardados, talvez você não consiga ver, mas ali tem o Dentes guardados. Então eu fui buscar no próprio Galera alguma coisa pra construir melhor aquela reconstrução do Ciro. (ESTEVES, 2015: 105-106).

O Roberto começou a contar no almoço que ele viu uma locação pra um teatro dele, só que a locação era problemática. Tinha uns caras do crack e uns moleques dormiam ali. E eu parei e disse: Roberto, para de contar. Você conta pra ele [Julio Andrade] em cena. Então ele contou como se fosse um diálogo, entre pai e filho. Então você dá um relevo pra esses personagens secundários que tavam um pouco sumarizados. Porque o livro centra muito na perspectiva do Ciro. Então eu pensava: não é que os pais são desinteressantes, os pais são legais. O [Marcos] Contreras [ator do filme], por exemplo. Tem que tirar o chapéu pra um cara daqueles. Ele é um craque. Um cara genial. O personagem é muito daquela loucura dele. O lado brincalhão do Larcio tem muito caco do Contreras. A hora que vai na casa do Ciro, ele tira uma onda. Ele tá sempre tirando onda. (ESTEVES, 2015: 104).

Esses dois trechos são extremamente elucidativos para compreendermos a forma como Brant se relaciona com o universo que está sendo trabalhado e como essa relação não depende apenas dele. Os ensaios de *Cão sem dono* duraram alguns meses e, mesmo depois dos ensaios, os mencionados “cacos” seguiam surgindo ao longo da convivência de Brant com todos os outros envolvidos. Era importante almoçarem juntos, saírem juntos e se conhecerem mais profundamente, para que cada ator pudesse dar sua própria contribuição para a narrativa.

O exemplo dado por Brant do diálogo entre Ciro e seu pai, que entabulam uma conversa sobre drogas, é uma das situações que não estavam sequer previstas no roteiro. A cena dura seis minutos, é filmada em um único plano de câmera parada e tem um enorme peso dramático. Ciro quase não fala, e seu pai fala um grande texto explicando por que as drogas fizeram com que ele tenha se prejudicado na vida. É uma cena que envolve um grande domínio do improvisado, mas que vem de um longo trabalho de imersão em cada um dos personagens.

De posse dessas informações, é possível concluir que Beto Brant consegue realizar improvisações por imergir-se completamente no universo do autor, e não por tentar ser “fiel” ao texto de Galera. Eis mais um exemplo:

No filme, a relação do Ciro e da Marcela é mais central do que no livro. No texto do Galera tem alguns capítulos que ela nem aparece. Mas eu vejo que parece que no filme ele tá mais preocupado com ela do que no livro. Tem uma coisa que é um pacto com um lugar comum dele que se compõe no filme, que eu acho que no livro não tem, que é a coisa de tocar violão, que por sorte ele tocava violão. No meio dos ensaios, pra descansar, o Julinho [Andrade] pegava o violão e a Tainá [Müller] começava a cantar. E daí eu fiquei perplexo. É uma coisa que um está servindo ao outro, pelo menos ele tá servindo ela. Mas como ele é tão seco, é muito legal ele tocar pra ela. Essa coisa dela cantar de um jeito selvagem que é bacana. Aquele jeito cativante. (ESTEVEVES, 2015: 111).

Nesse trecho da entrevista, Brant comenta um dos principais pontos de diferença entre o livro e o filme. Para ele, a construção da relação de Ciro e Marcela, no filme, deveria caminhar em um sentido mais otimista. Portanto, não é a fidelidade ao imagético da narrativa do livro que garante a qualidade da adaptação cinematográfica.

Para visualizarmos melhor o processo de adaptação, analisaremos o segundo capítulo do livro e a segunda cena do filme, já que são sequências equivalentes. Para mostrarmos as transformações da narrativa, levaremos em consideração os seguintes elementos: o texto do segundo capítulo, o roteiro da primeira cena, as anotações de Beto Brant a respeito da filmagem da cena e, por fim, a cena que está no filme.

Os trechos selecionados do segundo capítulo são aqueles que têm semelhanças com o roteiro. Há, no capítulo, um longo fragmento em que Ciro descreve como encontrou seu cachorro pela primeira vez, situação que, no filme, não é sequer citada.

Vejamos, primeiro, este trecho do segundo capítulo de *Até o dia em que o cão morreu*:

Acordei com a Marcela me sacudindo. Tem um bicho arranhando a porta, falou. Não entendi no início. Levantei e fui até a sala. Som de unhas raspando a madeira. É o meu cachorro, resmunguei.

Tu tem um cachorro?

Tenho.

Virei a chave e abri a porta. O cachorro preto entrou, deu duas voltas ao meu redor, baixou um pouco a cabeça quando estiquei a mão para esfregar sua orelha. Depois foi até a Marcela e começou a cheirar as pernas dela.

Ele morde?

Não que eu saiba.

Qual o nome dele?

Não sei.

Tu não deu um nome pro cachorro?

Não. Pra quê?

Coitadinho, dá um nome pra ele.

Ele não entende, mesmo.

Cachorros precisam de um nome, ela disse, se abaixando para tocar o cão, cautelosa. Se tu não vai dar nome, eu dou.

Não faz isso.

Já sei. Argos!

Era o nome do cachorro de Ulisses. É um clichê.

Ah, é? Era o nome do diretor do meu colégio, também. Né, Argos? Vem cá, bichinho.

Não chama ele de Argos.

Dá outro nome então.

Tá bom, eu vou dar um nome, tá? Sossega.

Que nome?

Deixa eu pensar um tempo, te acalma.

Agora o cachorro gemia baixinho e me olhava. Na maioria dos dias, ele dava um jeito de comer algo na rua, mas algumas vezes me chegava com esse olhar pedinte, ganindo pra se fazer entender. Fui até a cozinha. Dentro do forno, dois hambúrgueres frios, esquecidos. Cheirei, não pareciam estragados. O cachorro espreitava pela porta. Coloquei os hambúrgueres no chão e observei o cão cheirar os acepipes, até se convencer de que mereciam ser mastigados. [...] Naquela manhã em que ela me encheu o saco pra eu dar um nome pro bicho, acabei chamando ele de Churras. Foi a única coisa que me ocorreu, pareceu



simpático.

Satisfeita por eu ter cedido às suas pressões pelo batismo do cão, a Marcela ficou tomada de uma alegria infantil, que me deixou constrangido. Eu me distraí por alguns instantes, e quando voltei a prestar atenção ela estava lavando a louça na minha pia, no meio de uma explanação sobre as brigas que andava tendo com uma tal de Cíntia, com quem dividia o apartamento. A gente se conhecia fazia menos de doze horas. Meu rosto estava marcado pelo tapão que ela me dera horas antes, na nossa primeira e pitoresca tentativa de fazer sexo. Deixei que ela lavasse a louça, prestando um mínimo de atenção no que dizia. Quando terminou, menti que tinha um compromisso dali a pouco. Ela pediu o meu telefone antes de ir embora. Chamei atenção pro fato de que eu não tinha telefone. Ela anotou o celular dela no verso de uma nota de compras, me entregou e perguntou se podia voltar pra me visitar uma hora dessas. Eu disse que não podia proibir ela de nada. Falei isso mesmo. Naquele momento, só queria que ela fosse embora. Fiquei em silêncio, nos beijamos, e deixei ela sumir pela porta. (GALERA, 2007: 10-16).

A seguir, as páginas do roteiro relativas à segunda cena do filme:



Figura 1 - Página 2 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 44).

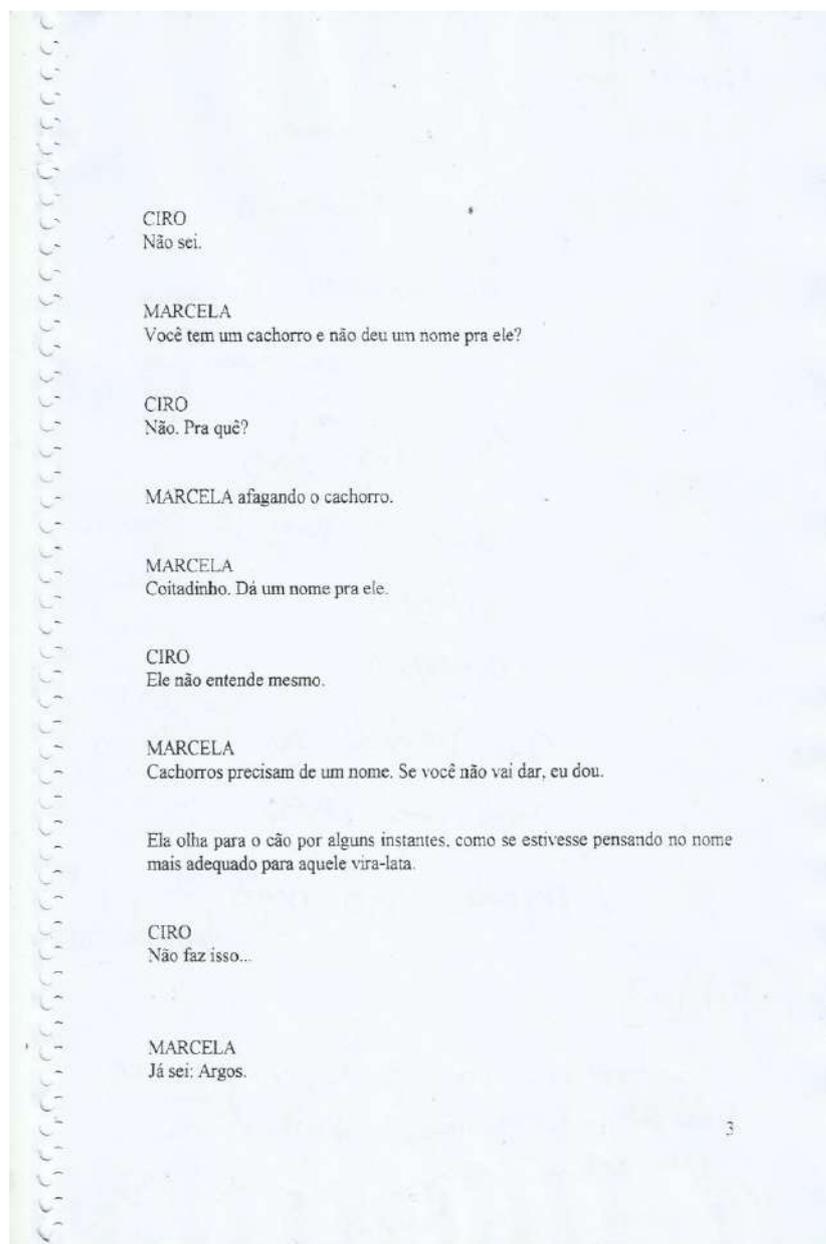


Figura 2 – Página 3 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 45).

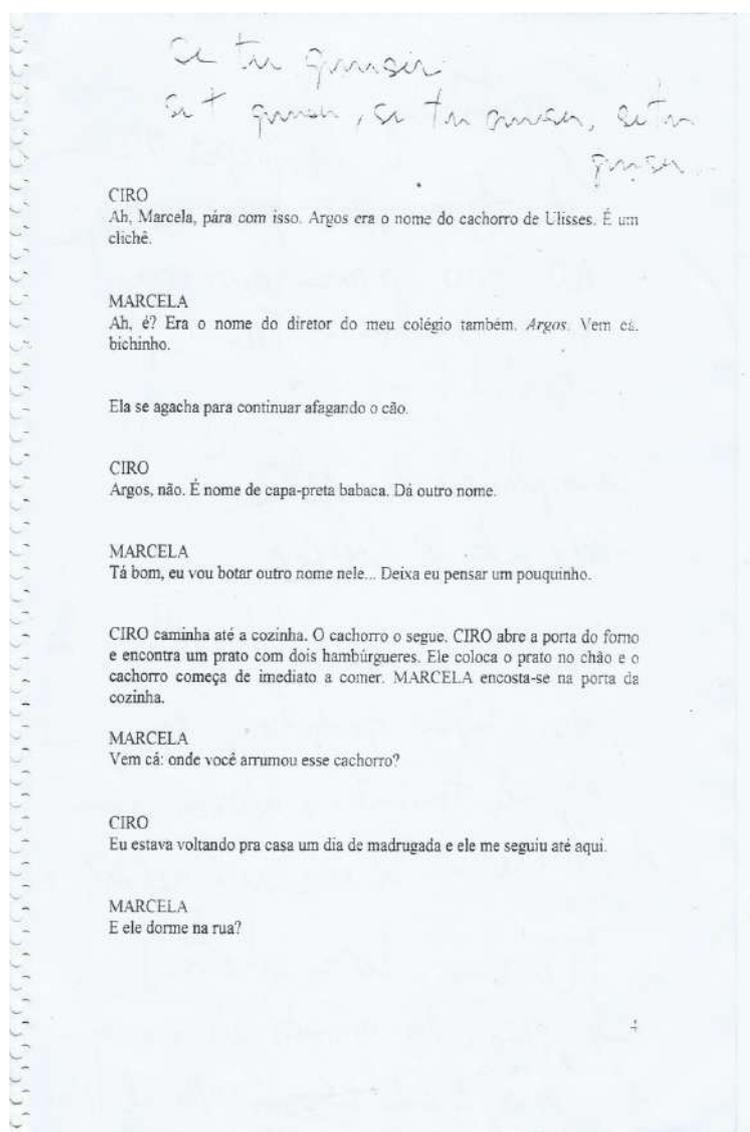


Figura 3 – Página 4 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 46).

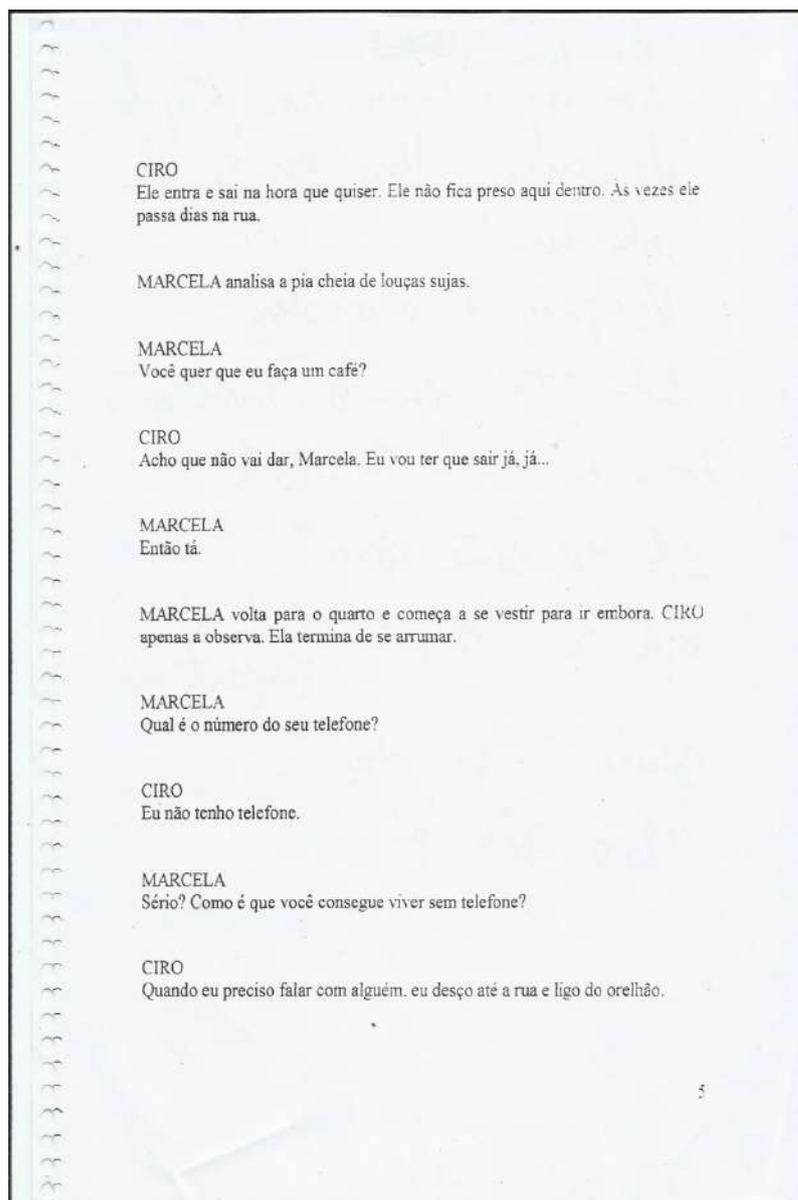


Figura 4 – Página 5 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 47).

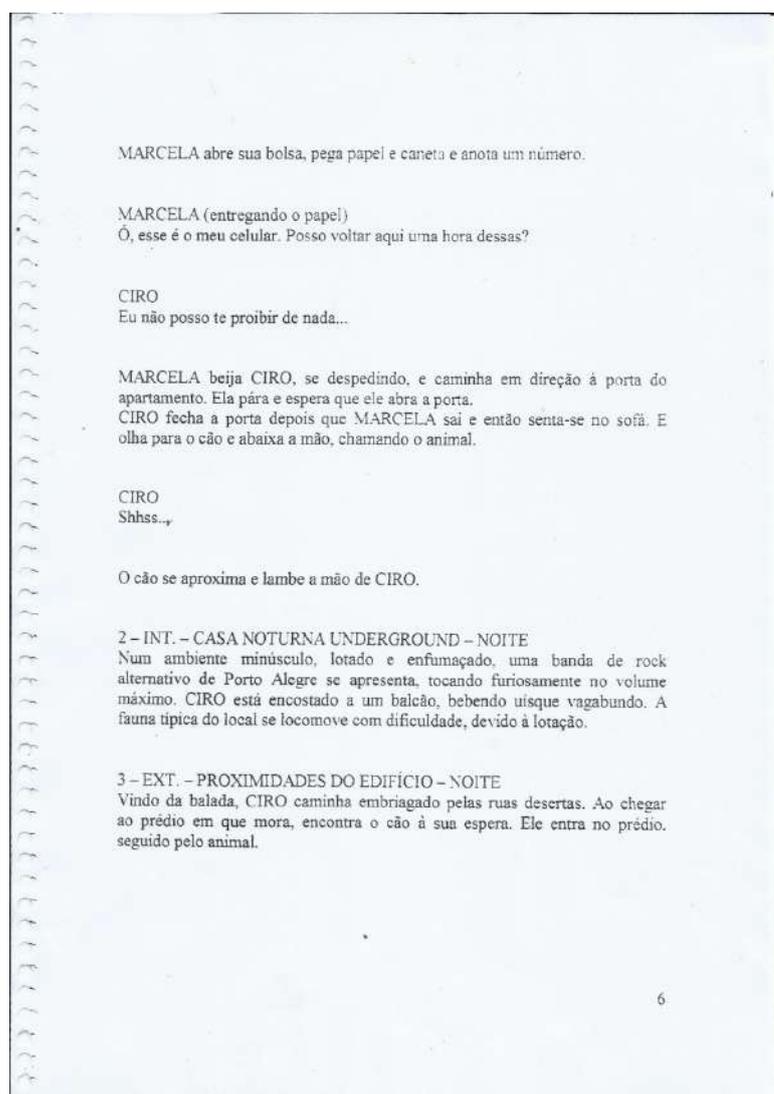


Figura 5 – Página 6 do roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 48).

O primeiro elemento a ser considerado é que a cena acima, inicialmente prevista para ser a primeira do filme, tornou-se a segunda. Na montagem final, o filme começa com uma cena criada posteriormente, ao longo dos ensaios, em que Ciro e Marcela fazem sexo na varanda da casa. É uma cena escura, filmada com câmera na mão, com planos bastante próximos do corpo das personagens, em que não conseguimos ver seus rostos muito claramente. Ela logo é interrompida por um corte brusco que nos leva, então, à primeira cena do roteiro. O surgimento da cena inicial é comentado por Brant:

Tinha no roteiro essa festa que eles (Ciro e Marcela) vão comer uns cogumelos que era a maneira como eles se

conheciam. Mas daí eu optei por uma boa cena que fosse já a tentativa de conexão. Botei o sexo na varanda. Começou um pouco antes a ação, porque quando se conhece a pessoa, de repente, numa noite, parece banal. O momento mais definidor vai ser aquele momento de se desconectar no dia seguinte. Começar assim eu achei que ia pegar mais do que dar essa volta de contar. Tinha isso no roteiro, a gente chegou a procurar locação. Mas quando nos ensaios começaram a aparecer coisas legais, eu disse: Tira fora. Não precisa contar isso. (ESTEVEES, 2015: 111).

No roteiro, a (agora) segunda cena inicia-se com o casal dormindo e sendo acordado pelo barulho do cachorro arranhando a porta. Dessa forma, a continuidade com a cena anterior (os dois transando na varanda) seria bastante clara. Porém, durante o processo de montagem, Brant decidiu eliminar a parte em que eles acordam, cortando do sexo para o diálogo que eles estão tendo na cozinha.

Trata-se de um início de filme bastante bruto e pouco explicativo. Um início que se assemelha ao ritmo do texto proposto por Galera para o livro. Não sabemos quem são as personagens, nem onde se conheceram ou se já se conheciam antes. Ao longo do diálogo, entendemos aos poucos que aquela foi a primeira noite deles, pois o clima é um tanto constrangedor, e Ciro não parece à vontade com a presença de Marcela. Dessa forma, por mais que aconteça de forma bruta, a cena já traça um perfil das personagens. Isso também fica muito claro no texto literário: ao longo da descrição, Ciro pensa, em discurso interno, que está desconfortável com a presença de Marcela.

Embora as falas do livro e do filme sejam muito semelhantes, assim como a situação em que as personagens estão envolvidas, a maior diferença do livro para o roteiro está nos pensamentos de Ciro, que, no filme, não existem. Apesar de ele ser um personagem reservado e pouco expressivo, o livro nos coloca em maior contato com seu íntimo, com detalhes pessoais a respeito do que ele já viveu e vive e com o que está pensando. Levando essa característica do filme em consideração, somado ao que já sabemos sobre o processo de trabalho de Beto Brant, é possível concluir que boa parte da intimidade da personagem é exposta pela atuação do ator principal, que se dá através de silêncios. A clareza do discurso interno não se manifesta, porém podemos supor o que ele sente, justamente por se manter quieto.

Sobre isso, diz Brant:

Eu queria entrar no interior do personagem, mas ao invés de eu ter um diálogo que estava até no roteiro, que é um diálogo que era fabuloso, de como ele via o planeta e ele se distanciando. Não sei se tu lembra. Ela começa: imagine você aqui, imagine aqui. Tinha uma coisa assim que

era uau. E eu falei: Como que eu vou fazer? Difícil de falar. Literariamente é lindo. Eu fui ensaiar e não dava. Então a gente vai buscando imagens pra compor e pra dar a dimensão do livro, né? Sem precisar dizer exatamente. Se você ficar apegado a frases bonitas que tem no livro, aí você faz um filme cheio de texto *off*, né? (ESTEVEVES, 2015: 108).

#### Já Galera tem outra opinião:

Eu acho que o filme trai um pouquinho algumas coisas do roteiro. Eu acho que ele é um filme muito solto. Ele tem um componente de improvisado que, embora tenha gerado algumas cenas legais com diálogo improvisado, em outras não funcionou. Ele é um filme que, na minha opinião, se baseou demais em improvisação, se arriscou demais com isso. Então ele ficou desigual. Tem cenas muito verdadeiras, muito legais e cenas que não funcionam, porque eles jogaram o roteiro no lixo na hora de filmar. Acho que o tom naturalista do filme é um acerto, muita coisa funciona. Ele é um filme bem autoral. Eles fizeram o filme como eles queriam. Fizeram um filme sem concessões como eles queriam fazer, e tem algo a se admirar nisso. Só que filmaram sem concessões, e fazer um filme autoral não é garantia de um filme que funcione totalmente, como bem sabemos. (ESTEVEVES, 2015: 98).

#### E Brant, novamente:

A gente chegou a filmar outras coisas do livro. Nós fomos filmar a cena do Ciro criança. O avô carneando carneiro, nós filmamos isso, mas eu não tinha como abrir esse *flashback*, tava tão o Ciro e a Marcela que não tinha como abrir. Funcionava muito bem, mas eu tava segurando a emoção nos dois. A mulher aos poucos se desconectando dele, indo embora. Eu acho que acabou vindo outras coisas no filme que eram mais importantes. (ESTEVEVES, 2015: 110).

Nos trechos acima, é visível que a opinião do diretor e do autor contrastam em certos aspectos do processo de criação. Para Galera, não há necessidade de o diretor se manter fiel ao livro, porém ele acredita que, dentro do próprio processo de Brant, o exercício de improvisação traz para o filme diferentes resultados, em termos de qualidade.

As anotações de Brant no roteiro, durante a filmagem, se referem tanto a falas que foram se modificando quanto a ações das personagens, além de outras observações. A cena analisada está dividida em três takes de anotações, conforme as imagens a seguir, posteriormente transcritas:



Figura 6 – Anotações de Beto Brant sobre a filmagem da cena no roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 49).

Transcrição das anotações referentes ao take 1 (conforme Figura 6):

- Tem gente batendo na porta.
- Que amor.
- Nunca vi um cachorro sem nome.
- Buscar bolsa.
- Cara de guaiepeca.
- Pegou ele na rua?
- Mau humor matinal.

Quer que eu faça um café?  
De repente me dá teu telefone?  
Quer me ligar pra fazer alguma coisa?  
Olhar a bunda.  
Eu posso ir aí...  
A gente combina.  
Eu estou acordando. Desculpe, eu sou assim.

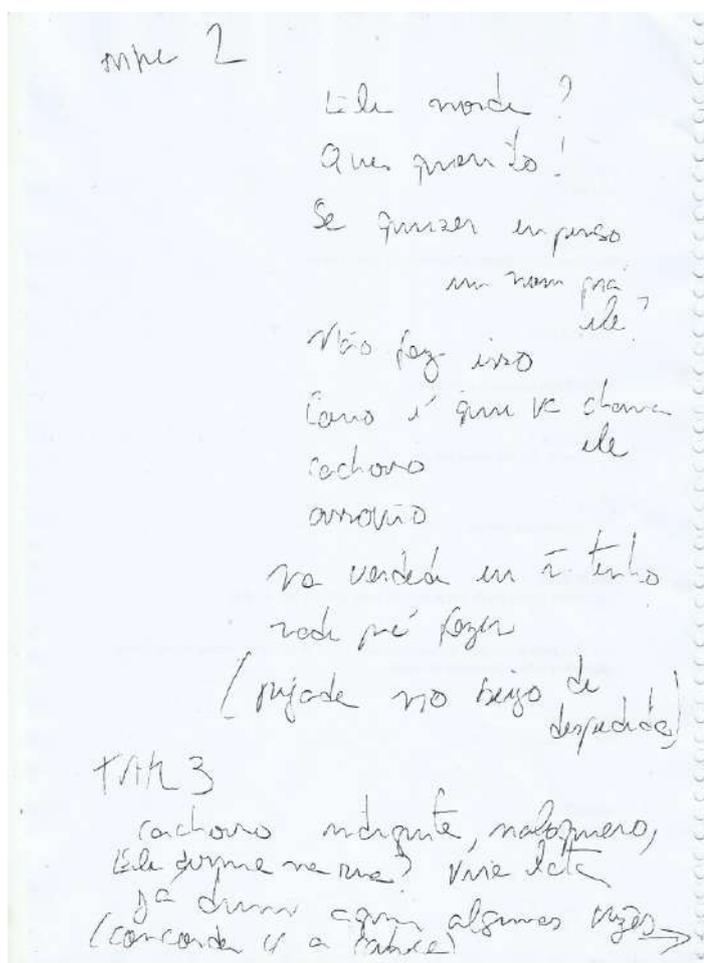


Figura 7 – Anotações de Beto Brant sobre a filmagem da cena no roteiro de *Cão sem dono*. Fonte: Esteves (2015: 50).

Transcrição das anotações referentes ao *take 2* (conforme Figura 7):

Ele morde?  
Que querido.  
Se quiser eu penso em um nome pra ele.  
Não faz isso.  
Como você chama ele?  
Cachorro.  
Assovio.  
Na verdade eu não tenho nada pra fazer.  
(...) no beijo de despedida.

Transcrição das anotações do *take* 3 (conforme Figura 7):

Cachorro, indigente, maloqueiro.  
Ele dorme na rua?  
Já dormiu aqui algumas vezes.

Primeiramente, é perceptível que boa parte das anotações diz respeito a falas muito semelhantes às do roteiro, mas que foram adequadas ao vocabulário coloquial dos atores. O diálogo é dividido em alguns tópicos, que foram se modificando aos poucos. Alguns se mantiveram, e outros foram sendo cortados. Além das falas, também há menções a ações ou gestos que Brant deseja que os atores realizem. Essas ideias foram surgindo ao longo dos ensaios e sendo incorporadas nos intervalos do diálogo. “Buscar bolsa”, “assovio” e “olhar a bunda” são algumas dessas ações que o diretor, em conjunto com os atores, julgou importantes para a dramaturgia.

Por fim, a cena que efetivamente está no filme possui elementos de quase todos os tópicos, mas de forma reduzida. O assunto envolvendo o nome do cachorro foi totalmente cortado, uma vez que, na cena, eles apenas fazem menção ao fato de ele ser vira-lata, usando os termos que Brant anotou. “Maloqueiro” é um deles. Como mencionado anteriormente, a cena inicia no meio do diálogo e tem muitos momentos de silêncio; esses momentos são a tentativa de Brant de adaptar para o audiovisual todos os pensamentos do personagem existentes no livro. Em seguida, Marcela faz algumas tentativas de se aproximar mais de Ciro, perguntando sobre seus planos para o dia e convidando-o a tomar um café, e Ciro dá respostas curtas, sem dar continuidade ao assunto. Entre uma tentativa e outra de Marcela, há momentos de total silêncio, em que o constrangimento ou a “desconexão” definida por Brant ficam claros. Ao final da cena, a tentativa de passar o telefone é mantida quase como no roteiro, porém não temos a fala em que Marcela pergunta se pode voltar quando quiser. A cena do beijo de despedida, prevista tanto no roteiro quanto nas anotações de Brant, também acabou sendo cortada. Os dois apenas se olham e se despedem, dizendo um distante “Falou”.

### Considerações finais

Através da análise do processo de trabalho de Beto Brant, assim como da forma que *Até o dia em que o cão morreu* foi escrito por Daniel Galera, podemos retornar às questões que foram propostas inicialmente. O texto de Galera é realmente bastante fundado em discursos internos e em descrições que não contemplam ações significativas. Porém, esse estilo de escrita, que é, segundo as considerações do autor, marcado pela ideia de explorar descrições mais detalhadas, que abarquem os cinco sentidos, é mais perceptível em seus livros mais recentes. Ao longo de sua carreira, ele aumentou o uso de longas descrições e distanciou-se da escrita mais ágil e crua que está presente em *Até o dia em que o cão morreu*. Resquícios disso ainda fazem parte de sua literatura, mas a consolidação de sua escrita em *Barba ensopada de sangue* levou essa ideia das descrições minuciosas mais a fundo. Nesse sentido, é possível pensar que *Até o dia em que o cão morreu* é o livro de Daniel Galera que melhor se adequa a uma adaptação para o cinema, pois contém uma escrita com mais ações e menos descrições detalhadas.

Com relação ao processo de trabalho de Beto Brant, fica claro, através da análise feita, que o cineasta se imerge no universo dos autores que irá adaptar. Há toda uma metodologia que contradiz as ideias mais superficiais de que ele se baseia apenas em improvisos. Porém, como alertado por Daniel Galera, esse tipo de processo tem o risco de não apresentar um resultado tão satisfatório, uma vez que recorre aos improvisos após a imersão na narrativa. É o tipo de realização audiovisual que se foca muito mais no fazer do que no produto final. O discurso interno, por exemplo, foi resolvido de uma forma bastante ousada: através de tempos mortos e silêncios do protagonista, o diretor buscou deixar sugerido que um mundo interno se manifestava dentro da personagem. Essa escolha gera riscos e talvez não seja compreendida por qualquer espectador. Levando isso em consideração, é possível afirmar que boa parte do que há de mais fiel entre livro e filme está na atmosfera, uma vez que, mantendo-se fiel ao universo do autor, Brant consegue encenar momentos que manifestam a solidão da personagem protagonista, que é o próprio motivo da obra de Galera.

Com a análise, foi possível compreender algumas das razões que levam Daniel Galera a ser adaptado para o cinema com frequência. Sua narrativa, repleta de descrições minuciosas, faz com que seus livros se tornem extremamente imagéticos. Isso, no entanto, não é suficiente para uma obra audiovisual, que precisa, principalmente, de ações. Talvez por ter escolhido a obra de maior potencialidade audiovisual, mas também devido ao seu processo particular, é que Beto Brant conseguiu imprimir uma visão autoral e bem-sucedida de um livro de Daniel Galera.

## Referências

CÃO sem dono. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Produção: Drama Filmes, 2007.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ESTEVES, Lucas Furtado. **Até o dia em que o cão ficou sem dono**: Uma análise comparativa entre o livro “Até o dia em que o cão morreu” e o filme “Cão sem dono”. 2015. 113 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Realização Audiovisual) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo/RS, 2015.

GALERA, Daniel. **Até o dia em que o cão morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALERA, Daniel. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRÊMIO SÃO PAULO DE LITERATURA. **Livros de Daniel Galera são adaptados para a sétima arte**. 2016. Disponível em: <https://premiosapaulodeliteratura.org.br/blog/livros-de-daniel-galera-no-cinema/>. Acesso em: 09 jul. 2018.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

Schøllhammer, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Submetido em 26 de julho de 2018 / Aceito em 15 de abril de 2019

## **Brasil em transe: O estado de exceção permanente em Glauber Rocha e Giorgio Agamben**

Vinícius Fernandes Silva<sup>1</sup>  
Marco Bettine<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Mudança Social e Participação Política. Bolsista Capes.

**e-mail: [vinicius.fernandes.silva@usp.br](mailto:vinicius.fernandes.silva@usp.br)**

<sup>2</sup> Professor Associado da Universidade de São Paulo - Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Pesquisador do Instituto de Estudos Avançados da USP. Professor do Programa de Pós-graduação em Mudança Social e Participação Política.

**e-mail: [marcobettine@usp.br](mailto:marcobettine@usp.br)**

#### Resumo

*Terra em transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha, mostra a realidade da política brasileira, “em transe” há 50 anos. Em ano de lembrança e de luta pelos 50 anos do AI-5, buscamos nesta pesquisa discutir o filme *Terra em transe*, obra central do período do Cinema Novo, que cumpriu e cumpre um papel revelador do período militar, caracterizado pelo estado de exceção e, principalmente, seguindo o pensamento de Giorgio Agamben, pela permanência do estado de exceção em meio ao estado democrático de direito.

Palavras-chave: *Terra em transe*; estado de exceção; Cinema Novo.

#### Abstract

*Entranced Earth* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967) shows the brazilians' politian reality “entranced” for 50 years. In a year of memory about 50 years of AI-5, we are looking for on this search discuss the film *Entranced Earth*, like the central work of the Cinema Novo, that plays an important revealing role of military period, characterized by state of exception and, mainly, following the thought of Giorgio Agamben, for the remain of the state of exception in between of democratic state of law.

Keywords: *Entranced Earth*; *Terra em transe*; Estate of exception; Cinema Novo.

## Cinema e Realidade

A relação entre cinema e realidade foi primeiramente observada por Siegfried Kracauer (1988), em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, no qual que analisou as produções do expressionismo alemão da década de 20, partindo do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (Alemanha, 1920), do cineasta Robert Wiene, repleto de figuras como monstros, vampiros, loucos, sonâmbulos e assassinos, que representavam o reflexo de uma sociedade que pedia pela tirania, pelo autoritarismo. Para o autor, o cinema pôde antever o nazismo em uma década. Hoje, há inúmeras pesquisas que tratam o cinema como arte de desvelar e revelar aspectos interessantes da realidade (DELEUZE, 2007; GOMES; CAMINHA, 2016; HAMBURGER, 2007; PINTO, 2006).

Kracauer (1988) analisa o cinema alemão dos anos 1920 até a ascensão do regime nazista, demonstrando que o cinema foi capaz de evidenciar o imaginário alemão, ou como a sociedade pensava e sentia após a derrota na Primeira Guerra Mundial. O expressionismo alemão era a demonstração do inconsciente de sua sociedade, produto da situação política vivida. No cinema, essa percepção pode ser amplamente divulgada.

No centro das características dos filmes expressionistas estão as frustrações e agressões, além de toda a atmosfera pessimista que procura por uma nova ordem e um líder forte. Kracauer utiliza os filmes do período para entender as tendências psicológicas predominantes na sociedade pré-nazismo, “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta” (KRACAUER, 1988: 17). Para o autor, o cinema é o espelho que mostra a realidade das camadas mais profundas da mentalidade coletiva, fora do alcance da consciência, e portanto, ao gravar o mundo “visível”, o cinema também grava todo o processo do inconsciente social, proporcionando a análise e entendimento das questões ocultas.

Os filmes da Alemanha pré-nazista revelam um sintoma social, um meio para tratar as derrotas do pós-guerra, do tratado de Versalhes que infligiu perdas econômicas e impossibilitou a retomada do crescimento, além de publicizar o imaginário inconsciente alemão da figura coletiva que se criava para a ascensão de um tirano, presente nos filmes, como Hitler.

Jean Patrick Lebel (1989), em *Cinema e Ideologia*, demonstra a influência da ideologia dominante na sociedade na produção de filmes, assemelhando-se ao pensamento de Kracauer. Contudo, Lebel coloca a importância da ideologia dos realizadores do filme, capaz de modificar a realidade descrita na câmera. Isso significa que não são importantes apenas as imagens captadas pela câmera, mas também a linguagem do filme, e os recursos estéticos são fundamentais para compreender a mensagem traduzida nos filmes.

Os pensamentos críticos de análise do cinema como objeto e método de pesquisa para a reflexão sobre questões sociais, políticas e econômicas, a partir da visão de Kracauer e Lebel, trazem elementos para a compreensão dos papéis problematizadores de um filme e serão essenciais para a discussão do filme brasileiro *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, dentro do contexto do Cinema Novo, evidenciando as origens do período militar que se seguiria e a perpetuação de um estado de exceção em meio ao estado democrático de direito.

No Brasil, o Cinema Novo, movimento cinematográfico inspirado na cultura brasileira e preocupado em problematizar questões sociais, iniciou o debate sobre a realidade social brasileira, pensando o contexto social e militando para modificá-lo.

O filme nacional tem outro efeito. Ele é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica etc. em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema). Em decorrência, o filme nacional tem sobre o público um poder de impacto que o estrangeiro não costuma ter. Há quase sempre num filme nacional, independentemente de sua qualidade, uma provocação que não pode deixar de exigir uma reação do público. (BERNARDET, 2007: 32)

O período marcou o papel do intelectual à frente do profissional do cinema, com engajamento ideológico e uma nova estética, rompendo a alienação e os padrões reproduzidos no mercado. Glauber Rocha, considerado o principal ícone do Cinema Novo, buscava a antítese do cinema industrial, contrariando esteticamente os filmes realizados no país, combatendo os filmes meramente de mercado. Assim, enriquecia o filme ao expor a realidade de miserabilidade crônica, chamando à atenção e conscientizando na busca de um cinema ideológico (CARVALHO, 2017; RAMOS, 2007; SENNA, 1979; SILVEIRA, 1998; SIMONARD, 2006; XAVIER, 1983, 2001). Jean-Claude Bernardet, teórico, crítico e cineasta brasileiro, sintetiza o cenário que os cinemanovistas encontraram no cinema nacional:

A situação brasileira, em relação a cinema, é um típico exemplo de alienação. A atividade cinematográfica no Brasil, no plano comercial e cultural, tem sido no sentido de afastar-se de nós próprios. A realidade brasileira só limitada e esporadicamente recebeu tratamento cinematográfico. O público não pôde entrar em contato com o cinema brasileiro, e só entrando em diálogo com o público e dando continuidade a seu trabalho os cineastas poderão construir uma cinematografia. (BERNARDET, 2007: 34)

O cinema, segundo Ismail Xavier (2003), tem a capacidade de tornar visível uma certa inquietação da sociedade, trazendo à tona histórias, contos e problemas

muitas vezes não perceptíveis, ou não expostos nas agendas governamentais. Essa também é a conclusão a que chegou Siegfried Kracauer que, analisando o expressionismo do cinema alemão dos anos 1920, afirmou que o cinema era provido da capacidade de desvendar um sintoma social. No caso dos filmes expressionistas produzidos na Alemanha dos anos 1920, o autor afirmou que havia neles uma clara previsão da ascensão ao poder de uma figura política e liderança social como Hitler.

Kracauer (1988) ressaltou a capacidade do cinema de transmitir experiências que evocam uma possibilidade de percepção concreta dos fatos vividos. Para o autor, ainda que o cinema não esteja necessariamente disposto às ideologias, pode-se considerá-lo um veículo importante para a compreensão da sociedade e da realidade exposta. Ainda para o autor, o cinema utiliza todos os recursos técnicos para passar para a tela a complexidade vivida em sociedade. Desse modo, Kracauer parece apontar que as obras audiovisuais, no caso o cinema, têm uma vocação revelatória, que lhes permitiria vislumbrar questões que ultrapassam a consciência imediata e certas dimensões da realidade, trazendo à tona e problematizando temas e questões que, muitas vezes, não são vistos, ou que são ignorados.

Segundo José Filipe Costa (2006) a partir do estudo de Kracauer, a câmera é capaz de capturar os mínimos detalhes muitas vezes não visíveis, e assim dá luz a temáticas de horror congeladas pelo olhar imperturbável da câmera. Nesta leitura, “o cinema é um observador consciente e sem inibições perante os horrores humanos ou a crueza de manifestações naturais, como inundações, incêndios, dores ou cenas sadomasoquistas que perturbam a sensibilidade” (COSTA, 2006: 220). Evidencia-se aí a capacidade do cinema de dialogar com a conjuntura social, política e econômica até em seus lados mais obscuros e difíceis de problematizar.

### **O estado de exceção**

O conceito de estado de exceção da filosofia política moderna tem no filósofo italiano Giorgio Agamben a base teórica capaz de traduzir a realidade brasileira. O pensamento de Agamben percorre os conceitos de Arendt, Foucault e Schmitt sobre a coerção do Estado e os mecanismos burocráticos para a perpetuação ideológica da classe dominante.

O estado de exceção contemporâneo é um instrumento biopolítico que demarca duas sociedades. Segundo Foucault (2015), a primeira parte detém direitos, pois é o corpo sadio do controle social, enquanto a parte “podre” pode ser eliminada. Pensando na realidade brasileira, podemos ver o aparato repressivo em favelas e comunidades carentes, nas quais ocorre o genocídio. Foucault destaca a existência do biopoder, que seria a apropriação do corpo pelo Estado no discurso de defesa da vida, como justificativa para controlar, normatizar, disciplinar e docilizar a vida em sociedade. Contudo, o conceito, que vem da biologia e teve origem nos estudos da

saúde pública, evidencia o viés negativo. Ao disciplinar o corpo como uma máquina-parte do Estado, regulando as populações a partir do cuidado biológico, inverte-se o conceito de Estado, pois coloca-se em primeiro plano a lógica biológica e não a jurídica.

Arendt (2004) parte do princípio de incerteza da ação humana como o fator que demarca o homem livre. A filósofa alemã entende que a liberdade de ação do ser humano é o que o possibilita viver na pluralidade. Contudo, o totalitarismo, a partir da imposição de normas e regras, liquida essa condição humana natural, principalmente a partir da banalização do terror.

Outro pilar do pensamento de Agamben é o conceito de soberania do jurista alemão Carl Schmitt. Para ele, o soberano é o ator capaz de decidir sobre uma situação de exceção, portanto, é a figura acima da norma jurídica que impõe sua vontade, criando um momento de suspensão em que a exceção ganha validade, já que é a situação resultante (SCHMITT, 1988).

Schmitt identifica que o decreto de exceção à regra ocorre em momentos de conflito, em situações-limite, de crise, porém, não se sabe ao certo o momento em que a regra deixa de existir para entrar a exceção. Portanto, essa indeterminação constante do processo decisório do soberano torna a exceção, a regra, e a regra, a exceção, pois é subjetivo qualificar o momento de decisão em uma situação-limite, denotando o poder de uso e abuso do soberano frente à norma estabelecida ao seu livre arbítrio.

Agamben aponta o estado de exceção permanente como a realidade biopolítica da atualidade, porém é importante ressaltar que o conceito, em sua origem, não é filosófico. O estado de exceção é um dispositivo criado pelo direito, especificamente, pela Assembleia Constituinte Francesa, em 1791, com a denominação de estado de sítio, para suspender a ordem vigente em casos de extrema necessidade. O termo técnico tem outras denominações em distintas democracias pelo mundo, como *martial law*, mas sempre com a finalidade de suspensão da ordem jurídica.

Agamben aponta o conceito como o atual paradigma de governo, em que ocorre uma indeterminação jurídica entre os regimes totalitário e democrático. Esta incerteza possibilita o surgimento de uma guerra civil legal, permitindo a morte de adversários políticos ou populações inteiras que, por qualquer motivo, não fazem parte do sistema político dominante.

A complexidade do tema está principalmente em como regular por lei algo que está acima da norma e coloca em questão a validade e a legitimidade do ordenamento jurídico, já que ele pode ser suspenso a qualquer momento.

A relação de causa e efeito para que um Estado atue fora dos mecanismos dispostos juridicamente, suspendendo o direito, está sempre ligada ao fator de segurança. Sempre em nome da paz, da ordem e do combate à violência, o governo é movido a agir fora da lei. Agamben entende a segurança como paradigma de

governo, em que exceção não é um acontecimento necessário para estabelecer a ordem, mas um mecanismo de controle para governar.

No estado de exceção, segundo Agamben, há um espaço de ausência total de direitos, uma anomia total. “O estado de exceção não é uma ditadura, mas um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas estão desativadas” (AGAMBEN, 2004: 84). O filósofo entende como estado de exceção a coexistência do estado de direito com o funcionamento de estruturas não formalizadas juridicamente. Este cenário evidencia espaços políticos de indeterminação, nos quais não se sabe quando funciona o direito e quando se está exposto à ausência dele.

Como apontado por Foucault, o Estado biopolítico tem poder arbitrário sobre a vida da população, cabendo ao soberano o monopólio da decisão a respeito da vida. O soberano é a figura que decide qual vida é descartada, é insignificante, qual vida não pode ter uma existência política, qual vida humana não é humana, pois é o chefe do comando de “paz”, o estabelecedor da “ordem”, e combate a violência em nome da democracia e liberdade.

Agamben constata que o poder estatal institucionalizado sempre decidiu sobre a vida, e, cada vez mais, o tema está no centro decisório do Estado.

O filósofo introduz a figura grega do *homo sacer*, não pelo seu significado no estudo do direito, que tem divergências, mas pela metáfora que carrega. O *homo sacer*, resumindo, é a vida descartável que excede o direito, ou seja, a vida insignificante que não carrega direitos, podendo ser morta sem que isso seja qualificado como homicídio.

O *homo sacer* é o ser humano excluído das relações políticas, excluído da comunidade política. Representa, hoje, o indivíduo à mercê do tráfico ou das milícias urbanas, o indivíduo encarcerado privado de qualquer humanidade, o indivíduo torturado em Guantánamo, os indivíduos em diversas outras situações que, por algum motivo, são qualificados como de segunda categoria, cidadãos abandonados de vida significativa. (AGAMBEN, 2012)

O conceito de “vida” para os gregos aponta para dois significados importantes no estudo de Agamben. Segundo Arendt, o primeiro é o *zoé*, entendido como o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos, demarcado por um começo, o nascimento, e por um fim, a morte. O segundo é o *bios*, definido como a forma politicamente ativa da vida humana, que ocupa os espaços públicos e interage.

Para Agamben, a dicotomia política de Carl Schmitt entre amigo/inimigo, na verdade, é entre *zoé/bios*. O filósofo entende a *zoé*, vida nua, como o núcleo originário do poder soberano, assim, toda vida nua é politizada por estar diretamente ligada à lógica biopolítica. Então *zoé/bios* é a vida nua/existência política, exclusão/inclusão, levando, na lógica do poder soberano, uma vida que pode ser excluída, eliminada. Portanto, a principal relação política está entre a vida

insignificante, irrelevante, e a vida politizada dotada de direitos. O *homo sacer* seria o zoé, a vida nua, exilada, irrelevante, banida, o que para Agamben ameaça toda a teoria de contrato social na fundação do Estado.

Agamben complementa o conceito de soberano como aquele acima de todos os outros humanos, que são potencialmente *homines sacri*. Portanto, o soberano tem o monopólio da decisão de decretar para quem o direito existe ou não, de dizer quem é cidadão e quem não é. Nos termos de Agamben, a vida nua que se tornará política e a vida nua que é descartável, criando uma cidadania de segunda classe.

O estado de exceção permanente, na prática, está no discurso militarizado em defesa da paz na guerra ao terror, categorizando as vidas dotadas de direito contra as vidas sem direito humano algum, expressas na figura do “terrorista”. Como na invasão norte americana ao Afeganistão, com o objetivo de matar o maior número possível de “terroristas” e restabelecer a “paz”. Agamben compara o espaço físico aos campos de concentração nazistas, em que a vida que habitava aquele espaço político vivia privada de qualquer humanidade, um vazio jurídico que encontramos no Afeganistão ou nas favelas brasileiras.

O estado de exceção, hoje, atingiu exatamente seu máximo desdobramento planetário. O aspecto normativo do direito pode ser, assim, impunemente eliminado e contestado por uma violência governamental que, ao ignorar no âmbito externo o direito internacional e produzir no âmbito interno um estado de exceção permanente, pretende, no entanto, ainda aplicar o direito. (...) o que está em questão agora são os próprios conceitos de “estado” e de “direito. (AGAMBEN, 2004:131)

A grande contribuição de Agamben aponta para o fracasso do modelo político moderno, a existência de um cidadão integrado à comunidade política, que detêm direitos, e do *homo sacer*, que é um ser humano desqualificado de direitos, retomando o pensamento de Hannah Arendt sobre a ilusão ou ineficácia da universalização dos direitos humanos, além de demonstrar que o processo ocorre em espaços físicos marcados pela anomia total de direitos.

O filósofo Slavoj Zizek compartilha de uma visão ainda mais pessimista, a partir do pensamento de Agamben, para o qual, segundo ele:

Não existe espaço para o projeto “democrático” de “renegociar” o limite que separa o cidadão de pleno direito do Homo Sacer ao permitir que, gradualmente, sua voz seja ouvida; (...) o próprio espaço público democrático é uma máscara que esconde o fato de, em última análise, sermos todos Homo sacer. (ZIZEK, 2003:120)

### Terra em transe

Considerando as reflexões postas por Agamben (2004) é possível afirmar que o estado de exceção não findou com a abertura democrática, mas permanece até os dias atuais. Poderíamos, então, olhar para *Terra em transe* e encontrar elementos “preditores” do futuro próximo - e distante - do lançamento e difusão da obra?

O cineasta e psicanalista Tales Ab'Saber (2010) observa que o filme tenta “esquadrinhar em profundidade os erros e ambivalências da esquerda derrotada”, como o governo de João Goulart, anti-imperialista com enorme respaldo social em suas reformas de base que nunca saíram do papel, pois sofreu o golpe militar antes de implementá-las. Ab'Saber entende que Glauber tenta desenhar no filme uma “tese sobre a forma do andamento da história em um país periférico”, como o Brasil, país de origem colonial, espoliado em seus recursos naturais, com desigualdade social e de renda e o último país americano a abolir a escravidão.

*Terra em transe* retrata a história de Paulo Martins, poeta, jornalista e conselheiro político que participou diretamente do conturbado cenário político da fictícia República de Eldorado.

A história começa no Palácio do Governo de Alecrim, província de Eldorado, em que Felipe Vieira é o governador prestes a tomar um golpe militar. Vieira diz: “O sangue do povo é sagrado”, negando o enfrentamento armado proposto por Paulo e por seu chefe das Forças Armadas. O trecho faz referência ao golpe militar sofrido pelo presidente brasileiro João Goulart, em primeiro de abril de 1964. Na ocasião, o líder popular foi deposto, e mesmo com o apelo de governistas e militares fiéis ao presidente, “Jango” não embarcou na luta armada, afirmando não querer derramar o sangue do povo brasileiro.

Após a rejeição de Vieira, Paulo decide seguir na luta armada, fugindo com Sara, assessora do político, mas logo é interceptado em uma barreira policial e é alvejado, o que inicia uma retrospectiva dos fatos até aquele momento.

A retrospectiva começa com a comemoração da eleição ao Senado de Porfírio Diaz, personagem de Paulo Autran, político conservador que tem como aliado o poeta Paulo Martins. Diaz pensa em promover seu amigo na política, mas Paulo, incomodado com o paternalismo da relação, decide seguir o próprio caminho e rompe com o senador.

Paulo trabalha como jornalista em um veículo de imprensa, e é procurado no local de trabalho por Sara, militante na campanha de Vieira para o governo de Alecrim. Sara e Paulo iniciam um romance enquanto trabalham pela eleição de Vieira, e ambos mantêm um pensamento crítico político que identifica a miséria da população como o maior problema da nação.

Vieira é eleito governador de Alecrim, mas com seu governo vem a decepção. O governador representa a crítica de Glauber à esquerda brasileira no poder, populista

e com a mensagem de representar o povo, porém uma grande farsa que continua a garantir interesses privados em vez dos direitos populares da campanha. Ele evidencia, assim, a relação espúria entre político candidato e político eleito.

Em Alecrim, surge uma disputa pela terra, os camponeses pedem ao governador o direito à moradia no local que habitam há mais de 20 anos, porém são reprimidos por Paulo. Posteriormente, enquanto Paulo e Vieira discutem a necessidade de uma ação, o governador toma partido dos ruralistas que financiaram a sua campanha, e o líder camponês é assassinado. O governador conclui com a “repressão policial” para a solução dos problemas.

O pensamento de Agamben pode ser observado nesse momento do governo de Vieira. O camponês é uma figura sem direito à moradia, privada de direitos humanos, o *homo sacer*, que acaba assassinado no campo, ambiente de anomia total da época. O soberano, Vieira, decide nesse momento entre *zoé/bios*, vida nua/existência política, qualificando os ruralistas financiadores de campanha como cidadãos portadores de direitos, enquanto os camponeses podem ser mortos e excluídos de qualquer humanidade.

A arbitrariedade da decisão do soberano em suspender o ordenamento jurídico com o uso do aparato da força do Estado, quando Vieira determina o uso da repressão policial para colocar em “ordem” Alecrim, demonstra a fragilidade das leis e normas da época, além da prevalência do político sobre jurídico.

Paulo rompe com o governo de Alecrim e retorna para a capital de Eldorado. Reencontra amigos, entre eles, Júlio Fuentes, o maior empresário do país, dono do jornal no qual trabalhava. Esse período demonstra a alienação de Paulo, causada pela frustração com a vida política. Contudo, Sara vai à sua procura com a intenção de reintegrá-lo no governo de Vieira.

Em nome do amor por Sara, Paulo retorna ao governo com uma missão peculiar. O poeta deverá trair seu ex-companheiro político, o senador Diaz, com a ajuda de Júlio Fuentes, no controle da imprensa nacional. O objetivo é atacar e difamar o senador, que se aproximou do presidente de Eldorado e poderá ser o próximo presidente.

O plano alcança seu objetivo e Paulo, com remorso, vai ao encontro de Diaz. A cena é marcada pelo desprezo do político aristocrata conservador com a população de Eldorado. Diaz esbraveja “lavei minhas mãos no sangue, mas nem tanto, fui humano (...) o sangue dos estudantes, camponeses, operários, [com] o sangue dos vermes, lavamos nossa alma, purificamos o mundo”, e Paulo responde, “você venderam tudo!”.

O discurso do senador, representante da classe elitista governante, é carregado do conceito de estado de exceção, que utiliza a biopolítica como regra do progresso. Este é o Estado burguês, que, segundo Arendt, retira direitos humanos caso sejam um empecilho para o seu avanço. Diaz também cita o *homo sacer*, que reaparece

categorizado, é o estudante, o camponês, o operário, que possuem a vida nua, sem direitos. Estes são alguns dos grupos mais reprimidos pela ditadura militar brasileira.

A cena seguinte, “Encontro de um líder com o povo”, é marcada pelos símbolos que representam toda a organização política do país do período militar até os dias de hoje. Vieira, Paulo, Sara e militantes estão em um comício de campanha para a disputa da presidência de Eldorado, e o candidato Vieira é rodeado pelo povo e acompanhado por um padre e uma figura com o estereótipo elitista, burguês, que realiza um discurso de Estado expansionista. Há, ainda, a apresentação de uma escola de samba, com todos no comício sambando. “Esse tableau desenvolve uma representação alegórica do populismo brasileiro como um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis” (XAVIER, 2012: 97).

Paulo, em tom pessimista com o caos da situação, diz “Vieira não pode falar, e por mais de um século, ninguém conseguirá”. Neste momento, um militante atira para cima, trazendo o silêncio total, e Sara chama o “representante do povo” para falar, “Jerônimo, você é o povo”. Jerônimo, líder sindical, realiza uma fala marcada pelo peleguismo em relação ao governo, o que irrita Paulo, que cala Jerônimo e lança a provocação: “Está vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”.

No ápice da cena, surge um homem em trapos, o *homo sacer*, o autêntico representante do povo. Reagindo à provocação, o homem pede a palavra, vai até Jerônimo, retira as mãos de Paulo de sua boca e diz: “Com a licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”. Rapidamente o *homo sacer* é taxado, aos berros, de extremista, sendo enforcado em praça pública e morto com um tiro na frente de todos, enquanto a figura do burguês nega a existência da fome e do analfabetismo no país, que seriam “propagandas extremistas”.

A cena descrita evidencia a Igreja, representada pelo padre, e o burguês como participantes centrais da política brasileira. O burguês, ao realizar mais de um discurso, demonstra a ideia de Estado expansionista vigente, passando, caso necessário, por cima dos direitos humanos, “propagandas extremistas”, exatamente o que Arendt demonstra em seu pensamento sobre o Estado moderno burguês.

A frase de Paulo, “Vieira não pode falar, e por mais de um século, ninguém conseguirá”, representa o momento político do país de censura aos políticos, fato homologado pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2). Em outra leitura, através do pensamento de Kracauer, a função revelatória do cinema pode ser vista nesta fala, que intui sobre o prolongamento da censura no país durante todo o período militar, lembrando que, no momento da realização do filme, no início do governo militar, ainda não se sabia que o regime ficaria no poder por 21 anos e que a censura

pioraria nos próximos anos.

(...) o homem que se destacou da multidão para desfazer o teatro é punido exemplarmente, morto no ato, com toda a carga simbólica dos xingamentos de subversivo e por meio de uma montagem cênica de 'teatro de agressão': um segurança o amarra e lhe enfia o revólver boca adentro, o padre cobre o seu rosto com o crucifixo enquanto ouvimos tiros de canhão. (XAVIER, 2012: 99)

No restante da cena, há a possibilidade de trazer a teoria de Agamben através da figura do *homo sacer*. O Estado soberano elege na dicotomia vida nua/existência política quem é o cidadão e quem não é, portanto, o homem desprovido de direitos, sem moradia, o *homo sacer*, não tem voz política. Ao se expressar, é taxado como "extremista", e então, em nome da ordem, é morto pelo representante do Estado em plena praça pública. A política acima do ordenamento jurídico, o estado de exceção em ação.

Para Ismail Xavier (2012), o desenvolvimento geral da cena demonstra a falsa democracia existente em Eldorado, com a inclusão ou exclusão política restrita aos "donos do poder", ou, se nos reportarmos ao proposto no pensamento de Agamben, o funcionamento do Estado biopolítico, uma vez que o Estado delimita quem é dotado de direitos e quem é o corpo matável, e a consequência é a morte do *homo sacer*.

Após o comício, Vieira muda seu caráter populista e passa a ter grandes chances eleitorais ao identificar a necessidade de mudanças reais na sociedade, mas Diaz, financiado por empresas estrangeiras e apoiado pela imprensa, dá um golpe de Estado.

O filme retorna à cena inicial no Palácio do Governo de Alecrim. Paulo foge acompanhado de Sara, é baleado e morre sozinho nas dunas, empunhando uma metralhadora, enquanto Diaz é literalmente coroado, fazendo o discurso de estado de exceção: "Aprenderão, dominarei esta terra, botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização".

O final de *Terra em transe* é repleto de simbologias, com a morte do intelectual Paulo Martins, corpo que cai infinitamente no nada, em um vazio que nunca acaba, e a ascensão do ditador Porfírio Diaz ao poder. Diaz é coroado em cena, mostrando a ideia conceitual por trás do líder de um estado totalitário, em que a lei é o rei, é o soberano atuando de forma arbitrária com total referência ao uso da força. A vitória do ditador e o discurso de uso da força para impor a "ordem" unem Kracauer e Agamben, previsão e estado de exceção, na conclusão da história.

Glauber transmitiu, na conclusão de sua obra, a ascensão e perpetuação de um

estado de exceção no país. Com a coroação do soberano, que utilizará a força, em nome da ordem, até chegar a uma “civilização”, esta civilização dos dias de hoje em que coexistem o estado democrático de direito e mecanismos de exceção não formalizados juridicamente, o objetivo de desenhar a consciência simbólica nacional é atingido, “(...) observá-la [a *Terra em transe*] hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica” (XAVIER, 2012: 125).

O processo de desenhar a consciência de uma sociedade através da força e da violência obteve sucesso com o projeto de aliança entre os militares e a elite rica. A configuração de uma sociedade autoritária e violenta tem marcas de violações dos direitos humanos forçadas ao esquecimento, e só poderia originar uma democracia tutelada pela violência de um Estado que abdicou da dignidade humana em sua consciência de formação de uma sociedade democrática. Mundo que começa a cair em um vazio que nunca acaba, Paulo Martins representa a queda no vazio da sociedade brasileira, em transe a partir do golpe militar até os dias atuais, no estado de direito repleto de práticas de exceção. Diaz cumpriu com o que disse.

#### Brasil em Transe

Para o psicanalista Tales Ab’Sáber, o fato de o Brasil ser o único dos países submetidos às ditaduras latino-americanas da segunda metade do século XX que não puniu nem deu transparência às ações hediondas de exceção cometidas pelos agentes públicos demonstra desmobilização com o tema, complacência e até um nível de sadismo. Ab’Sáber evidencia que essa política consciente poderia ser caracterizada também como “nossa simpatia prática para com ditaduras e torturadores” (AB’SÁBER, 2010:188).

A herança dessa política autoritária e antidemocrática só poderia ser expressa em índices sociais semelhantes aos de países africanos, na polícia brasileira, que é a que mais mata no mundo, no desrespeito aos direitos humanos nas delegacias e presídios, nos quais a tortura continua sendo uma prática cotidiana e na concentração de renda brasileira, que é uma das maiores do mundo. Enquanto isso, os assassinos e torturadores da ditadura militar não sofreram nenhum tipo de punição ou constrangimento público ou político, pelo contrário, estão aposentados e condecorados ou ainda exercendo função pública dentro do Estado. Ab’Sáber observa a vontade política contrária a tornar esses fatos plenamente conscientes, pois são fruto de um modelo de Estado baseado na desigualdade, no autoritarismo e no consumo.

Contudo, há na literatura da ciência política brasileira autores que defendem o modelo de transição conciliada da ditadura para a democracia, sem a revisão e a

elucidação da perversidade do regime militar, pois entendem que foi a melhor saída para a unificação da nação e a garantia de funcionamento das jovens instituições democráticas. Esses autores acreditam que retomar o assunto hoje também poderia causar danos às instituições democráticas após os mais de vinte anos da Nova República, porém o pensamento não procede, como demonstra estudo coordenado pela cientista política norte-americana Kathryn Sikkink (2007). O estudo, realizado em diversos países, inclusive o Brasil, demonstra que os países que deram visibilidade, julgaram e puniram os criminosos dos regimes autoritários sofrem menos abusos de direitos humanos em suas democracias, ou seja, o estudo evidencia a relação direta entre a impunidade da violência praticada pelo Estado no passado e a cultura de violência nos dias atuais, sendo um entrave para o avanço do estado de direito no Brasil.

A violência do estado brasileiro continua mesmo quando o comando do Executivo está nas mãos de antigos opositores do regime militar, que, de maneira controversa, recorrem ao uso do aparato militar contra os civis do país. Como no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, que em maio de 1995 enviou tropas do Exército para acabar com uma greve de petroleiros na Bahia, com a ordem de atirar para proteger o patrimônio da refinaria. Também durante o governo FHC, em outubro de 1996, mil homens do Exército desalojaram garimpeiros que ocupavam uma área que pertencia à União e que seria explorada pela Vale.

O presidente Lula também utilizou o Exército, em 2008, para proteger a construção de casas no morro da Providência, no Rio de Janeiro, a pedido do senador Marcelo Crivella, que concorria à prefeitura do Rio de Janeiro. E a presidenta Dilma utilizou o Exército na repressão às manifestações contra a realização da Copa do Mundo de futebol, em 2014.

O uso do Exército contra os cidadãos, a manutenção das prerrogativas constitucionais autoritárias e a ampliação do papel das Forças Armadas na democracia demonstram como os militares continuam controlando posições estratégicas no Estado brasileiro. Mesmo em governos de opositores ao regime, caso de FHC, Lula e Dilma, os militares aceitam a subordinação ao poder civil até o ponto em que seus interesses não são contrariados.

O poder militar persiste porque conta com o consentimento de segmentos civis nos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Zaverucha explica a não-superção desses enclaves autoritários pelo fator risco:

Em caso de baixo risco de ameaça aos interesses dos conservadores, estes apoiam o aprofundamento (consolidação) da democracia. Ou seja, medidas que levem os militares e policiais a obedecerem regularmente aos comandos civis. Em caso de médio risco de ameaça, se aceita uma democracia apenas eleitoral, sem que isso signifique a garantia de direitos civis. Alto risco de ameaça significa apoio à volta de um governo

semiautoritário, com pouca competição política, ou autoritário, sem nenhuma competição política. (ZAVERUCHA, 2010: 73)

Os setores conservadores, enxergando o compromisso apenas tático da esquerda com a democracia liberal, entendem que seus interesses, como a manutenção da propriedade privada, estão ameaçados, e necessitam do apoio militar para reprimir a ameaça. Por outro lado, quando os conservadores entendem que o risco é baixo, com uma esquerda previsível – que aceita a propriedade privada, então o cenário é favorável ao aprofundamento da democracia, e o apoio militar não é necessário, pois a esquerda deixa de ser uma ameaça.

Os conservadores sempre foram maioria no Congresso Nacional, por diversos fatores, como, por exemplo, o financiamento privado de campanha eleitoral – tema que não irei aprofundar neste trabalho, e possuem bandeiras claras pela propriedade privada e segurança. Estes políticos, atuando no Congresso, só concordam em aprofundar a democracia quando estiverem convencidos que há baixos riscos para seus interesses, como na ascensão do Partido dos Trabalhadores ao Poder, publicando a “Carta ao Povo Brasileiro”, que, resumidamente, foi uma declaração pela manutenção da propriedade privada e do Estado neoliberal no governo do presidente Lula.

Historicamente, a esquerda, outrora revolucionária no período militar, agora tem que provar, constantemente, que nada fará para ameaçar o poder do setor conservador – dado que a Guerra Fria foi vencida pelo sistema capitalista e, neste cenário de incertezas, a direita mantém a aliança com as instituições coercitivas.

Em um cenário de modelo capitalista de exaltação do consumo, do mercado e da vida privada, a desigualdade está no centro das relações de poder. A impunidade da elite rica, que criou raízes profundas e espúrias com o Estado, é normatizada em forma de tortura e desprezo aos direitos humanos, enquanto a violência sistemática com a população pobre e excluída é mantida. O próprio desenho de cidade é excludente, pautado pelo movimento especulativo, acumulativo e fetichista do capital, deixando em segundo plano as necessidades públicas e coletivas. Todo esse modelo vencedor, iniciado nas ditaduras capitalistas pelo mundo, encontra no Brasil um nível conservador considerável, evidenciado por uma cultura de não problematização, seja da herança da ditadura ou das questões atuais, rebaixada à ordem do consumo.

O estado de exceção permanente encontra o seu soberano no capital, representado pela elite conservadora aliada aos aparatos repressivos do Estado.

Pesquisadores do cenário atual da América Latina, como Juan Méndez, Guillermo O'Donnell e Paulo Sérgio Pinheiro, entendem que a relação nítida das Forças Armadas com a democracia e o histórico de violações dos direitos humanos pós-ditaduras caracterizam a vigência de um não-estado de direito, evidenciando a

anomalia criada. Contudo, Paulo Arantes diverge dessa colocação, pois o tratamento dado à elite oligárquica é repleto de direitos, portanto, o termo mais apropriado para a realidade seria o de um estado oligárquico de direito:

(...) um regime jurídico-político caracterizado pela ampla latitude liberal-constitucional em que se movem as classes confortáveis, por um lado, enquanto sua face voltada para a ralé, que o recuo da maré ditatorial deixou na praia da ordem econômica que ela destravou de vez, se distingue pela intensificação de um tratamento paternalista-punitivo.  
(ARANTES, 2010: 216)

O filósofo Vladimir Safatle destaca essa paralisia política brasileira, entre governos oligárquicos e populistas, mas mesmo em governos considerados populistas por alguns autores, como do presidente Lula, a supremacia do estado oligárquico de direito é reincidente.

Ab'Sáber (2010) completa a reflexão sobre a democracia brasileira como uma "terra em transe pacificada pelo mercado", e continua, "o que restou da ditadura militar foi simplesmente tudo (...) menos a própria ditadura". O Brasil segue sendo um país autoritário e extremamente excludente, que ainda não enfrentou toda a sua desigualdade social histórica. Este "Brasil em transe" continua arcaico e conservador: milhares de pessoas foram inseridas na sociedade pelo consumo, mas continuam distantes da real inserção política e social.

Observando a complexidade da cultura de violência contemporânea brasileira, pacificada pelo mercado e pelo consumo, percebe-se como a ditadura militar foi absolutamente vitoriosa em seu ideário de vida social. No contexto atual, os princípios de autoridade e violência regem a dinâmica da vida social, como regiam no Estado militar, com o mesmo objetivo de garantir a ordem capitalista e de legitimar a impunidade do Estado biopolítico brasileiro. A democracia atual é obra do regime militar, como profetizou Diaz em seu já citado discurso: "Aprenderão, dominarei esta terra, botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização".

O filme *Terra em transe* mostra a situação de transe daquele momento, em que o país girava em círculos repetitivos da história, e vai além, profetizando que o regime autoritário prestes a começar levaria a um segundo estágio de transe pela perpetuação do autoritarismo e da violência, sem a superação das desigualdades e a inserção social.

Não por acaso, é muito comum estarmos à volta com o significante *terra em transe*, para definirmos algo indefinível, fantástico, absurdo e terrível que por vezes se configura entre nós, algo que se abre e se apresenta como realidade concreta, de valor político e de expressão social real. Qual é a natureza desse transe, que é uma forma histórica e uma forma

de história, foi o grande problema do filme, que ao compreendê-lo profetiza mesmo que estaríamos instalados nesse tipo de mal, a partir do golpe militar por mais de cem anos. (AB' SÁBER, 2010: 197)

A população do “Brasil em transe” segue como Paulo Martins ao final do filme, como o corpo que cai no vazio, representando toda a negatividade da alienação do início de uma nova sociedade. Este “Brasil em transe” é o estado de exceção de Giorgio Agamben, lugar onde é difícil definir os limites entre a ação política e o ordenamento jurídico, lugar onde se encontra a exceção, exceção que é modo de agir do Estado na democracia.

A herança viva da ditadura na democracia brasileira surge na forma do estado de exceção, expondo uma indistinção entre o democrático e o autoritário no estado de direito. A violência originária de uma época sombria da história brasileira continua viva nas delegacias e prisões através da tortura, continua viva com a Lei da Anistia de 1979 que igualou vítimas a torturadores.

A Lei da Anistia configurou a anulação da possibilidade de justiça e, somada à “sala de tortura”, que não foi discutida nos debates de transição, sendo, portanto, um valor político herdado de forma objetiva e subjetiva na configuração da democracia brasileira, formam, segundo Teles (2007), a exceção política em que a “matabilidade da vida exposta ao terrorismo de Estado vem a ser incluída no ordenamento social e político”.

Ao final da ditadura, o capital encontrou campo livre para prosperar no Brasil, com a supremacia das necessidades do mercado sobre as despesas sociais, utilizando da força quando fosse necessário estabelecer a “ordem”. A democracia, que deveria ser o sistema político capaz de minimizar as diferenças entre os indivíduos, encontrou, no país, as disparidades na distribuição de renda e riqueza, além da assimetria no acesso à justiça, em que os incluídos contam com direitos e os excluídos, com a violência.

Impossível pensar na violência e tortura dos dias atuais sem lembrar da violência praticada pela ditadura. Uma nação democrática não pode ser formada através do silêncio e do esquecimento. Essa impunidade não pode sacrificar os direitos humanos cotidianamente, como o regime militar assim o fez. O Brasil continua em transe, eternizando violências em um aparente estado de direito.

## Referências

AB'SÁBER, Tales. Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação). In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ARANTES, Paulo. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 242 – 255, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.

COSTA, José Filipe. Uma teoria por um cinema da realidade: uma leitura de Theory of Film, the Redemption of Physical Reality, de Siegfried Kracauer. 2006. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/01/jose\\_filipe\\_costa\\_kracauer.pdf](http://www.doc.ubi.pt/01/jose_filipe_costa_kracauer.pdf). Acesso em: 10 dez. 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FARIA, Octávio de. **Cinema Novo**. Revista Brasileira de Cultura, n. 1, p. 49-60, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: vontade de saber. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 78, p. 113-128, 2007.

GOMES, Isabelle Sena; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. Os discursos de corpo bem dito, mal dito e não dito: uma análise a partir de filmes. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 4, n. 38, p. 414-421, 2016.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

LIMA, Marília Xavier; ALVARENGA, Nilson Assunção. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. **Esferas**, n. 1, p. 27-36, 2012.

PINTO, Leonor. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964-1988**. 2016. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/textos.asp>.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Glauber. **Estética da fome**. Disponível em: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html). Acesso em: 10 dez. 2015.

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos Avançados**, v. 21, n.59, p. 323-352, 2007.

SCHMITT, Carl. **Théologie politique**. Paris: Gallimard, 1988.

SENN, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**, v.73, n.3, p. 211-26, 1979.

SIKKINK, Kathryn; WALLING, Carrie Booth. The impact of human rights trials in Latin America. **Journal of Peace Research**, v. 44, n. 4, p. 427-445, 2007.

SILVEIRA, Renato. Glauber e a ira do orixá. **Revista USP**, n.39, p. 88-115, 1998.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

TELES, Edson. Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia. Memória política

em democracias com herança autoritária. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10102007-150946/pt-br.php>. Acesso em: 04 mar. 2016.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição brasileira de 1988. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

Submetido em 04 de janeiro de 2019 / Aceito em 01 de abril de 2019

***Matar ou Morrer e Matar ou correr: Uma análise de adaptações, cenários e figurinos no cinema de 1950***

Roberto Carlos Cavalcanti da Conceição<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Graduado em Design Gráfico pela Faculdade Estácio de Sá Juiz de Fora (2010). Especializado em TV, Cinema e Mídias Digitais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012). Mestre em comunicação pela Universidade Paulista (2019). Atualmente é professor conteudista do IFSULDEIMNAS e programador visual do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Design Gráfico, atuando principalmente nos seguintes temas: design gráfico, comunicação visual, mídias digitais e cinema.  
**e-mail: roberttocavalcantijf@gmail.com**

### Resumo

Este artigo faz uma comparação entre o clássico *western Matar ou morrer* (*High noon*, EUA, 1952) e a paródia chanchadesca *Matar ou correr* (Brasil, 1954), buscando em um primeiro momento apresentar as nuances e técnicas empregadas nos dois filmes, aprofundando a reflexão sobre os cenários e figurinos utilizados, e em um segundo momento cumprir uma análise crítica sobre adaptação e paródias à luz de Hutcheon e Propp, da cultura brasileira segundo Renato Ortiz e do conceito frankfurtiano de indústria cultural.

Palavras-Chave: cinema; paródia; indústria cultural; figurino.

### Abstract

This article makes a comparison between the classic Western *Kill or Die* and the chanchadesca parody *Kill or Run*, seeking at first to present the nuances and techniques employed in the two films, deepening the reflection on the scenarios and costumes used, and in a second moment to perform a critical analysis on adaptation and parodies in the light of Hutcheon and Propp, of the Brazilian culture according to Renato Ortiz and of the frankfurtiano concept of cultural industry.

Keywords: cinema; parody; cultural industry; costumes.

Na década de 1950, o cinema hollywoodiano era motivo de grande inspiração para o cinema brasileiro, que se encontrava em seu período de auge, um dos mais prolíferos no que diz respeito à industrialização, distribuição e exibição de filmes no mercado de cinema brasileiro (VIEIRA, 1987). As chanchadas parodiavam o cinema americano e satirizavam tanto a sociedade que o produzia quanto a sua hierarquia social (DIAS, 1993: 44-50), e o filme *Matar ou correr*, de Carlos Manga, que vamos analisar no decorrer desse artigo, é um claro exemplo dessa paródia. De acordo com Hutcheon (1985), a paródia é um processo de revisão/reexecução, inversão e “transcontextualização” – formas de reciclagem – de obras anteriores. O texto-alvo da paródia é sempre um texto ou outra forma de discurso codificado em uma transgressão autorizada.

Dentro da esfera popular, segundo a autora, a paródia é um eficiente acerto de contas e uma reação, que é crítica e criativa, em relação à sociedade e à cultura predominante, estabelecendo entre o artista e sua plateia um relacionamento dialógico, entre a identificação e a distância.

As paródias, no início do cinema nacional, eram conhecidas como “chanchadas”. Segundo Sérgio Augusto (1993), esse termo foi adotado pejorativamente pela imprensa e designa um tipo de comédia que surgiu também na Itália, na Argentina, no México, em Cuba e em Portugal: “Em sua infância etimológica, significou ‘porcaria, depois peça teatral sem valor, destinada apenas a produzir gargalhadas’, pondo assim em relevo sua proximidade com ‘chancho’, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos. Com seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante, a chanchada se impôs como um entretenimento de massa.” (AUGUSTO, 1993: 17). As chanchadas traziam personagens familiares, geralmente em tramas descomplicadas de troca de identidade, e a dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo eram o grande destaque da categoria que deixou marcas importantes em nossa cultura, como notam Silva e Ferreira:

Podemos perceber, a partir da análise de algumas produções, que as chanchadas materializam em sua linguagem os elementos que compõem a identidade e a memória da cultura popular brasileira, pela misancênie artística, por componentes estilísticos, repertório musical, situações, enredo e comicidade, que povoam nosso imaginário cultural. (SILVA; FERREIRA, 2010: 173)

Humor pastelão, perseguições esdrúxulas e romances ingênuos são elementos comuns a comédias e paródias que neste caso eram feitas baseadas nos filmes estadunidenses, trazendo consigo elementos paródicos próprios. Como descreve Propp, a paródia é considerada uma imitação das peculiaridades individuais, que se diferencia da caricatura porque, ao contrário desta, nem sempre

contém um exagero.

A paródia é uma forma de imitação das características exteriores daquilo a que se refere, ocultando ou negando o seu sentido inerente. Ao fazer isso, a paródia tende a esvaziar o sentido por trás das formas exteriores de uma manifestação, motivo pelo qual consiste em um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, tornando-se cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado (PROPP, 1992: 84-87)

O objetivo deste trabalho é fazer um “inventário” dos filmes, analisando figurinos, cenários, planos e fotografias sem, contudo, discutir a qualidade dos diálogos ou mesmo a coerência, originalidade ou beleza do roteiro, em busca de referências à paródia no filme *Matar ou correr*.

Importante notar que a forma como o diretor usa a câmera, as escolhas de planos e a fotografia, tem influência direta em nossa percepção, apreciação e conhecimento de cenários e figurinos em um filme, porque é exatamente a técnica empregada pelo diretor que delimita ao espectador, que contempla a grande tela, o que ver, o que não ver e o que quer ver de maneira pouco evidente no filme. (SILVA; MADIO, 2016: 975).

Outro fator relevante é o fato de que todo filme feito em preto e branco se funda em uma única base, o contraste entre claro e escuro, entre luz e sombra; não existem cores. Dessa forma, torna-se difícil medir esteticamente o valor dos figurinos com a mesma força e dimensão que se faz em uma película colorida, e isso é relevante em qualquer análise criteriosa. Por sorte, ambas as produções foram filmadas em preto e branco, o que compromete qualitativamente a avaliação, mas também, neste caso, as equipara.

Os filmes são dois objetos distintos, um é um drama e o outro, uma comédia. O primeiro centra-se basicamente em um ator, Gary Cooper, todos os outros são coadjuvantes, inclusive as personagens femininas: Grace Kelly, par romântico do protagonista, e Katy Jurado. No filme brasileiro, há várias personagens femininas, também coadjuvantes, entre muitos outros personagens masculinos; no entanto, a comédia é sustentada pelo humor dos comediantes Oscarito e Grande Otelo. O par romântico, vivido por John Herbert e pela recém-eleita Miss Cinelândia Inalda de Carvalho, fica em segundo plano.

Mais duas coisas distinguem de *High noon*: a presença de um terceiro protagonista (Ciscocada) e a transferência do conflito amoroso (que em *High noon* envolve Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado e Lloyd Bridges) para o quintal dos coadjuvantes, onde Bill (John Herbert) e Helen (Inalda de Carvalho) trocam chamegos irrelevantes. (AUGUSTO, 1993: 153).

A produção da versão brasileira é desenvolvida adequadamente, com cenários que remontam o ambiente do filme original, que tem cenários, figurinos e objetos baseados no Velho Oeste do século XIX, principalmente entre 1860 e 1890, período que marca a expansão estadunidense para o oeste, quando europeus, que viam oportunidade de riqueza, deslocaram de maneira conflituosa minorias étnicas como os ameríndios. Esses eventos históricos originaram um mito nacional nos Estados Unidos, que no cinema designou-se *western*, que significa "ocidental" e refere-se à fronteira oeste durante a colonização. Essa região era também chamada de *far west* (extremo oeste) e levou ao termo usado no Brasil e em Portugal, *far oeste*, estilo cujo início está atrelado aos cineastas John Ford e Howard Hawks.

Dessa forma, o filme *Matar ou morrer* se distancia da realidade da década de 1950, quando é exibido nos cinemas, por se tratar de um filme de época, e, por sua vez, a paródia brasileira *Matar ou correr*, baseada completamente na obra estadunidense, se afasta de comparações com a realidade brasileira:

No mesmo ano em que realizou *Nem Sansão nem Dalila*, Carlos Manga dirigiu outra comédia, *Matar ou Correr* (1954), desta vez parodiando o *western Matar ou Morrer* (*High noon*, direção de Fred Zinnemann, 1952). Porém ao contrário do primeiro filme, este *far oeste* tropical exhibe uma desconcertante ambiguidade com relação ao filme original, na medida em que respeitava muito mais a integridade do filme norte-americano, principalmente a nível da representação e como proposta estética. A competente cenografia da cidade do *far oeste* City Down, que na época e ainda hoje impressiona pela autenticidade, fez com que algumas pessoas acreditassem que pelo menos um trecho do filme da diligência, tivesse sido "roubado" de um filme norte-americano. (VIEIRA, 1987)

Kid Bolha é um protagonista engraçado, desajeitado e totalmente fora do padrão de um herói corajoso, o que contrasta perfeitamente com Will Kane, o típico xerife de uma pequena cidade, que é destemido, honrado e defende seus ideais em busca do bem coletivo. A referência é interessante pois retrata de um modo curioso as duas sociedades e, conseqüentemente, os valores vigentes em cada uma delas. As adaptações do filme *Matar ou morrer* feitas para a paródia *Matar ou correr* expressam uma realidade brasileira que vamos entender a partir de estudos de adaptações e paródias feitos por Hutcheon, da cultura brasileira feitos por Renato Ortiz e do conceito de indústria cultural cunhado pelos frankfurtianos Adorno e Horkheimer.

#### ***Matar ou morrer* (High noon, EUA, 1952)**

Dirigido por Fred Zinnemann, com Gary Cooper, Grace Kelly, Lee Van Cleef

e Thomas Mitchel no elenco, é um faroeste típico do período, que trata das virtudes de um homem, Will Kane (Gary Cooper), em oposição à covardia de toda uma pequena cidade, acuada pela ameaça de um criminoso. O filme contém forte carga dramática e tensão constante, e em seus últimos oito minutos – no desfecho central, o acerto de contas entre herói e vilão – dispensa os diálogos, com a música e a câmera revelando a ação, em um dos poucos momentos em que os planos se abrem.

Conhecido como um dos melhores *westerns* já produzidos, é um ícone do cinema pelas excelentes produção e direção, além da equipe técnica e artística que fez dele uma obra a ser analisada. O filme foi rodado em vinte e oito dias, sete deles dedicados aos ensaios do elenco. O cenário da cidade foi montado no Parque Estadual de Columbia. A igreja católica de Saint Joseph, na pequena cidade de Tuolumne, Califórnia. A estação de trem, em Jamestown, Califórnia. Columbia, Tuolumne e Jamestown estão todas na área de Sonora. Esse *western* foi visivelmente inspirado em *O matador (The gunfighter)*, de Henry King, realizado dois anos antes. *Matar ou morrer* custou modestos 750 mil dólares, 300 mil deles para pagar o salário de Gary Cooper.

O filme se inicia com o casamento de Will Kane e Amy Fowler (Grace Kelly). Assim que se casam, o protagonista, delegado da pequena cidade de Hadleyville, recebe a informação de que bandidos estão prestes a chegar na estação de trem, e entre eles está Frank Miller (Ian MacDonald), um antigo prisioneiro de Kane que retorna à cidade em busca de vingança.

Desse modo, Kane se vê em um embate entre fugir com a recém-esposa ou ficar para combater os pistoleiros. Mas, seguindo sua moral e indo contra os princípios religiosos de sua esposa, o delegado decide ficar para confrontar Miller e sua gangue.

A partir disso, o xerife Kane busca aliados para lutar contra Miller e, no entanto, não encontra ninguém que seja capaz de ajudá-lo. Em meio a uma sociedade covarde, a única ajuda vem de Helen Ramirez (Katy Jurado), uma ex-namorada do xerife que o ajuda convencendo sua esposa a apoiá-lo em sua trajetória. Com isso, desenvolve-se o drama do delegado em busca de outros aliados, sem sucesso. O filme tem seu final com a vitória de Will Kane sobre o criminoso Frank Miller.

Um ponto interessante é que o tempo cronológico do filme corresponde ao tempo real, ou seja, o tempo do enredo é o mesmo tempo que presenciamos em tela, sem elipses, *flashbacks* ou qualquer tipo de manipulação cronológica. Kane é avisado de que o trem vai chegar dentro de uma hora — quando o filme já está em 15 minutos — e é precisamente esse o tempo que ele terá para se preparar para a chegada dos bandidos, ficando os 10 minutos finais da projeção para o conflito e o clímax. Por isso, os 85 minutos do filme são expostos de maneira altamente tensa e

instigante, resultado de uma direção e edição excelentes. Com capacidade de prender a atenção do espectador durante todo filme, Zinnemann conseguiu trazer um *western* com indicações da política da época, além do drama e da angústia retratados pelo preto e branco das filmagens.

*Matar ou morrer* foi produzido por Stanley Kramer, que efetuou um trabalho criterioso ao recriar o ambiente do faroeste americano, e foi prestigiado com os Oscars de melhor ator para Gary Cooper e de melhor edição para Elmo Williams e Harry W. Gerstad e o Globo de Ouro de melhor atriz coadjuvante para Katy Jurado.

Renato Ortiz (2000), em seu livro *Mundialização e Cultura*, lançado em 1947, vê os filmes *western* produzidos fora do ambiente estadunidense, como os *spaghetti* italianos e os falsos faroestes produzidos no Brasil e na Austrália, como imitações baratas e produções oportunistas, visto que estes não têm raízes na história e no folclore americano e nem representam imagetivamente a geografia americana com as montanhas rochosas, os desertos do Arizona e as pradarias do Rio Grande, então não trazem a veracidade dos territórios que ontologicamente constituem a história que está sendo relatada. Dessa forma, a indústria cultural se apropria do formato imagético podendo reelaborá-lo segundo suas conveniências mercadológicas.

O filme, com sua curta duração de 1h05min, respondia a uma demanda de mercado dos anos 1950, servindo para as sessões duplas nas matinês. Era uma estratégia dos estúdios para atrair público, já que com um ingresso se assistia a dois filmes. É, assim, um típico produto de consumo da indústria cultural hollywoodiana: se faziam muitos filmes na época e tal estratégia era frequente.

Ao olharmos o filme original *Matar ou morrer* e sua paródia *Matar ou correr*, observamos que, embora sejam filmes diferentes, ambos têm em comum terem sido feitos para o gozo das massas, para serem consumidos. A despeito dessa particularidade, eles foram feitos em realidades muito distintas. O filme hollywoodiano é fruto de uma indústria no sentido literal, com estrutura e receita para fazer dezenas de filmes por ano. Essa infraestrutura existia somente lá, em nenhum outro lugar se encontravam recursos financeiros, técnicos e humanos como em Hollywood. As limitações de toda ordem encontradas no Brasil de 1954 eram patentes e conhecidas, desde a importação de filmes e câmeras, até de pessoal especializado para trabalhar com cinema. Não havia uma indústria. Havia iniciativas como a Atlântida e a Vera Cruz, mas não havia produtores, ou seja, gente com dinheiro para bancar produções sofisticadas e caras. As limitações eram claras a todos. (FERREIRA, 2003: 59-60). Dessa forma, o filme de Fred Zinnemann, quando comparado ao filme de Carlos Manga, deixa claro onde fica o terceiro mundo.

Se houvesse, na Atlântida, uma preocupação em se fazer um cinema brasileiro, segundo a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes e outros intelectuais e críticos brasileiros, poderíamos comparar os filmes de maneira mais igualitária

quanto a cenários e figurinos, mas ao buscar copiar modelos com roteiros parodiados, o que se revela é um filme que refletia a nossa cultura, simplório e sem grande significado, mas com grande apelo popular, como notam Adorno e Horkheimer:

Copiar é um meio de sucesso na indústria cultural, mas pensar é a única alternativa que temos para superar a contradição entre civilização e barbárie, pois o que nos distingue de todos os seres é saber, e não há saber sem pensamento crítico. (ADORNO; HORKHEIMER, 1979: 89)

No início de *O capital*, Karl Marx já havia descoberto, e dito, que toda mercadoria se reveste de um fetichismo irresistível para se fazer desejada e consumida. A indústria cultural, como pensada pela Escola de Frankfurt, define a cultura de massa no capitalismo como uma das mercadorias disponíveis, objetos de consumo como qualquer outro bem à venda no mercado. (MARX, 1982: 79). Uma indústria tem por definição a produção em massa de mercadorias, mesmo que esse bem se pretenda como arte. O cinema hollywoodiano e a chanchada eram por si mesmos apenas mercadorias a mais para consumo das pessoas, com o sério agravante de que enquanto em Hollywood se produzia de fato quantidades gigantescas de filmes de toda sorte e tema, no Brasil se produzia apenas o que se podia produzir, dada a limitação de capital. Porém, a ideia de algo vendável, e não necessariamente um bem cultural, era o fim.

Segundo Walter Benjamin, “A massa é matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade” (BENJAMIN, 1975: 25). O autor nos mostra que só a quantidade, com a pretensão de divertir e entreter, ordena hoje o fazer artístico, “penetrando em meio às massas” (BENJAMIN, 1975: 26). Essa cultura de massa, seja em Hollywood, seja nas chanchadas, é bem definida na reflexão de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (citando Hannah Arendt):

Se a cultura é o que escapa ao desgaste do tempo criando obras eternas, a cultura de massa não merece o nome de cultura: ela nada mais é que uma das peças no universo mercantil generalizando o transitório e o perecível, a facilidade e o imediatismo consumista. Incapaz de criar obras que resistam à prova do tempo, essa não cultura é uma anticultura. (LIPOVETSKY; SERROY, 2012: 72-73)

Para que possamos esclarecer melhor, o cinema é efetivamente um produtor cultural. Quando se observa Hollywood ou a chanchada no Brasil, vemos que ambas se assemelham por se definirem como uma indústria cultural; e o tipo de cultura que sai dessa indústria tem como objetivo a diversão e o entretenimento puro

e simples, sendo rentável o suficiente para que possa aferir bons lucros aos filmes. Se levarmos em conta a análise de Bucci e Venâncio (2014), ao falarem do gozo diante da imagem ou da arte de massa, ela continua, em si, algo empobrecido, que satisfaz no imediato, mas que, para além disso, não deixa nada. Como lembram os autores, apenas se alivia o sujeito de uma realidade dura.

As promessas das imagens que fazem circular as mercadorias (coisas corpóreas ou não) acionam o gatilho do consumo e se conectam diretamente ao desejo, apresentando-se como objeto(s) imaginário(s) que responde(m) ao desejo do sujeito. A coisa corpórea incluída na imagem da mercadoria funciona, portanto, como um device (um significante corpóreo) para a entrega do significado desejado. O valor de gozo não atende a uma necessidade –, diferentemente do valor de uso em Marx, que corresponde a uma necessidade humana – mas a um desejo [...] Na Indústria Cultural, muito mais do que a cultura virar uma mercadoria, a mercadoria vira cultura e nem uma nem outra são necessariamente vendidas ou compradas. (BUCCI; VENÂNCIO, 2014)

Dentre as muitas possibilidades postas em nossa comparação acima, uma primeira evidência é que tanto um drama como *Matar ou morrer* ou uma comédia que o parodia como *Matar ou correr*, quando lidas sob a ótica da indústria cultural, como notam Adorno e Horkheimer (1979), são pensados e feitos para serem vendidos, comercializados, ou seja, o fim não é a arte ou a essência do objeto artístico criado, a prioridade é entreter e obter lucro.

Esse aspecto, porém, não faz o filme ser desleixado com cenários ou figurinos e nem mesmo com o roteiro, que de certa forma é bem encadeado. Boa parte do filme se dá em *close-up*, ou seja, a câmera enquadra o rosto dos atores e fixa sobre eles. Com esse recurso usado tantas vezes, os cenários e os figurinos ficam em segundo plano, valendo mais a busca de emoções e sentimentos encontrados nos olhos e expressões dos atores.

A trilha sonora do filme foi composta por Dimitri Tiomkin, que conseguiu desenvolver uma função fundamental dentro do filme, pois suas canções interagem perfeitamente com as cenas e, assim, cria-se um clima ainda mais dramático, angustiante e emocionante à medida que a música tema, de maneira não diegética, ganha arranjos diferentes para cada momento do filme. O ator-cantor Tex Ritter anuncia, ao cantar os versos da *The ballad of High noon* (“Do not forsake me, oh, my darlin’...”), o que vai acontecer no decorrer do filme, e o persistente som de percussão batendo no ritmo do trotar de um cavalo cria uma preciosa tensão sonora.

Além disso, com o filme transcorrendo em tempo real, Tiomkin consegue desenvolver um efeito emocional excelente para a passagem do tempo, e assim a apreensão fica cada vez maior conforme os minutos passam, como na chegada dos bandidos na cidade. Enquanto eles se aproximam, a tensão aumenta com a música.

Ao analisarmos o cenário do filme, o que chama a atenção primeiramente é certa contradição. Quando se trata de um *western*, por definição pensamos em lugares rústicos, com casas de madeira e ruas poeirentas. No entanto, o que vemos são ruas extremamente limpas, até o estábulo é limpo, e as crianças e todo e qualquer figurante parecem ter acabado de sair do banho. Dessa forma, podemos perceber o nível de civilização do lugar. Em nada o cenário remete a um lugar distante no qual tudo é resolvido na bala, com desafios sangrentos no meio da rua. Tudo é limpo e longe de qualquer ideia de uma cidadezinha interiorana e de pobre infraestrutura. Os cenários de casas, quartos, da barbearia e mesmo dos locais públicos são perfeitos, não faltam detalhes. Nos quartos, detalhes de decoração e pequenos bibelôs não são esquecidos como motivo decorativo; nas salas e ambientes, papéis de parede com temas vitorianos, e nota-se um detalhe do cervo embalsamado, que inclusive é copiado na paródia brasileira. Na barbearia, detalhes como o das canecas para barbear são reproduzidos pela paródia *Matar ou correr* como apresenta a imagem abaixo:



Figura 1: Comparação da cena do barbeiro entre o original e a paródia. Fonte: *Frames* extraídos dos filmes *Matar ou morrer* (à esquerda) e *Matar ou correr* (à direita).

O principal objeto de cenografia são os relógios, de todos os tipos e tamanhos, espalhados pelas paredes de todas as edificações. Não há um único cenário, com exceção do estábulo, no qual o relógio não seja onipresente e filmado em *close-up* para servir de referência, pois as horas e minutos estão sendo contados para a chegada do criminoso que jurara o xerife de morte. Tudo se resume a closes em relógios, em fios de ouro sustentando relógios de bolso, e em personagens em estado de drama e em angústia constante.

Quando o juiz de paz se arruma para fugir da cidade e desmonta o cenário, se percebe a preocupação com detalhes. Ele retira a bandeira americana da parede, alguns livros, e olha para a cadeira que não pode levar. Outro detalhe que podemos perceber no filme hollywoodiano é um simples conjunto de chá, dividido entre um

casal, que é decorado como se fosse uma faiança inglesa vitoriana. Esse casal é formado por uma mexicana, única personagem fora do padrão estético, e um simples e covarde auxiliar de xerife, e mesmo que a cena não se abra, dá para inferir que eles estão em uma casa de classe média. Não existem casebres, só casas, e dentro delas, um ar vitoriano em todos os detalhes.

A cidade, como o grande cenário, parece ser enorme, por dois motivos. O primeiro é que ela não é mostrada em um plano geral, aberto, dessa forma não dá para vê-la como um todo; e o outro é que quando o xerife sai em busca de ajuda e apoio, ele vai de um lado a outro entrando em estabelecimentos, na igreja e nas casas de amigos, o que faz parecer haver muitas edificações e muitas ruas na cidade. Nas casas visitadas por ele, não se encontra nenhum defeito, como tábuas caídas ou móveis tortos ou um papel de parede lascado que seja.

Sobre o figurino, o próprio diretor foi quem escolheu pessoalmente todos eles, para que assim o trabalho de fotografia fosse valorizado. Assim, o xerife usa apenas roupas pretas e brancas com a intenção de destacar a figura do personagem durante as cenas. (ALUÍSIO, 2017). Com isso, o trabalho fotográfico de Floyd Crosby é valorizado e ganha destaque excepcional em conjunto com a escolha dos figurinos.

Porém, não é somente o xerife Kane que faz uso de roupas em preto e branco. Outros personagens também são desenvolvidos a partir do mesmo conceito. Isso acontece com o uso de roupas claras, como no caso de Amy, o que indica sua personalidade doce e gentil, ou então de roupas marcadamente escuras, como acontece com as vestes de Helen Ramirez, caracterizando-a como uma personagem forte no filme.

Em uma das primeiras cenas, temos um *close-up* de um cavalo selado, e nele se observam os adereços básicos de todo cavaleiro que vivia pelo oeste americano, ou seja, até com os cavalos houve o cuidado de se fazer isso, e o trabalho de câmera do diretor o valoriza.

Todos os vestidos femininos, inclusive o do casamento de Grace Kelly, têm algum detalhe, um corte que dá o merecido valor a tamanha beleza, o busto e o colo em destaque, e apesar da ausência de cores, as silhuetas femininas são sempre valorizadas. Nos planos fechados, o espectador pode perceber os detalhes do figurino. Com o uso do *close-up*, detalhes como um pequeno adereço na gravata do dono do *saloon*, combinando com a camisa e o colete, parecem se tornar relevantes. O figurino na igreja obedece ao mesmo critério. Nada está fora do lugar: as pessoas, mulheres, homens e crianças se vestem bem. As crianças, filmadas rapidamente em uma tomada mais aberta, estão impecáveis.

Podemos destacar também que no *western*, em todos eles, as armas – com nome, sobrenome e procedência<sup>2</sup> – são uma continuação da mão da personagem, um adereço que compõe todos os heróis. Elas se adequam a um filme

<sup>2</sup> Por exemplo, Colt Walker, Winchester 44, Sharps, Colt 45, Schofield 45.

em preto e branco, são sempre escuras e ficam à luz para garantir a visibilidade do armamento e a elegância em se carregar a arma no coldre, visto que são mostrados, em detalhes, armas e coldres apertados às personagens como extensões de seus corpos. Vale destacar também a paixão estadunidense pelo objeto, que transcende o cinema e o instala como objeto de desejo na sociedade. Se o figurino, na mulher, cumpre o papel de definir uma puritana ou uma mulher vulgar, nos homens, a arma é símbolo de poder, coragem e virilidade, como se pode ver em qualquer western hollywoodiano. Este adereço parece estar à frente de qualquer figurino masculino, visto que as personagens masculinas no sistema da moda no Velho Oeste parecem estar sempre com a mesma roupa, sem grandes variações ou mudanças do modelo que John Ford criou, ou seja, o estereótipo do homem conquistador do século XIX, mais conhecido como *cowboy*.

O vestuário, criado por Ford para os seus filmes desde os anos 1920, baseado no imaginário estadunidense de homens e mulheres corajosos, em meio ao desconhecido e cercados de inimigos selvagens, pode até ter um vínculo com a realidade histórica, mas, antes de tudo, é pensado para agradar e para cumprir mais uma função de enredo e roteiro do que para, de fato, ter um compromisso com a história.

### ***Matar ou correr* (1954)**

Filme de Carlos Manga com Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Wilson Grey, John Hebert, Inalda de Carvalho e Julie Bardot, é uma paródia de *Matar ou morrer* (1952), que analisamos acima, com adaptações ao gosto e ao imaginário brasileiro, e tem à frente do elenco os dois maiores e mais prestigiados comediantes brasileiros, Oscarito e Grande Otelo, cercados com o que havia de melhor na dramaturgia do país na época. Foi o último filme em que atuaram juntos.

Uma paródia tem como traço marcante o exagero, o superdimensionamento do seu original ou daquilo que se deseja retratar, como em uma comédia. A chanchada brasileira *Matar ou correr* se esforça, em seus cenários e figurinos, para se adequar ao original estadunidense *Matar ou morrer*, porém traz consigo o exagero nos personagens de Grande Otelo e Oscarito, que têm seus figurinos totalmente estereotipados, assim como no enredo com sátiras exageradas, como a escrita do testamento originalmente feita por Gary Cooper e parodiada por Oscarito com exacerbado uso de pantominas.

À paródia estão intimamente ligados os diversos procedimentos do exagero. Alguns teóricos conferem a esses procedimentos um significado excepcional e decisivo. “A questão do exagero cômico”, afirma Z. Podskálski, “é a questão-chave para caracterizar tanto as representações da imagem cômica quanto a

situação cômica“ (30, 19). I. Bórie expressa um pensamento semelhante: “Na sátira, o exagero e a ênfase constituem a manifestação de uma lei mais geral: a de formação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica” (12, 363). N. Hartmann afirma muito categoricamente: “A comicidade tem sempre a ver com o exagero” (16, 646). Essas definições são corretas, mas não suficientes. O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (PROPP, 1992: 88)

A comédia brasileira copia com certa fidelidade aquilo que é valorizado pela imagem e se enquadra na moda do *western*, porém ficam claras as limitações e a pobreza nos detalhes, que, como já notamos, são justificadas por estarmos falando de um filme feito em um país pobre, com poucos recursos para a indústria cinematográfica. Já na análise da narrativa, a trama sofre algumas alterações, adaptando-se à realidade brasileira.

As paródias brasileiras dos filmes americanos eram totalmente assumidas, como podemos ver em uma nota a respeito do filme *Matar ou morrer* feita ainda durante as gravações a fim de divulgá-lo.

Nesta película, o objetivo é percorrer, com sentido humorístico, os lugares-comuns dos *westerns* americanos, um gênero de violência e de ação em que os cineastas de Hollywood, seus criadores, tornam-se mestres inimitáveis. Não há, pois, imitação, mas sim paródia dos filmes de oeste, por isso, utilizamos o título de um dos mais conceituados *westerns*, *High Noon (Matar ou Morrer)*, para uma contrafação de humorismo. (DIAS, 1993: 18)

As adaptações de filmes ou livros são muito estudadas por diversos autores. Linda Hutcheon, professora de Literatura Comparada na Universidade de Toronto, é uma estudiosa da cultura pós-modernista que em seus livros analisa paródias e rearranjos feitos a partir de obras originais. No livro *Uma teoria da paródia*, ela analisa a paródia da seguinte forma:

(...) paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente

construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (...) entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985: 48)

Hutcheon (2006: 106) caracteriza o que ela chamou de “modos de engajamento”, três formas através das quais a obra analisada faz relação com o intérprete, que são: a) Contar; b) Mostrar; c) Interagir.

A noção de pensar nas artes com a intenção de avaliar o modo com que elas se relacionam com o intérprete é limitadora, porém abrange a diversidade de linguagens entre elas. Desse modo, a prática de “contar” interage com as várias linguagens artísticas da narrativa, com todo o artifício artístico da literatura; “mostrar” é quando ocorrem as interações imagéticas, muitas vezes visuais, como no cinema e nas pinturas; e “interagir” se refere aos processos que envolvem a arte e que dependem muito da opinião do intérprete, o que acontece no teatro e nos estudos culturais. Em cada um desses modos, o intérprete tem uma função importante, mas no último modo ele se torna ainda mais fundamental.

No decorrer do livro, a autora avalia a maneira como as diversas mídias interagem com fatores de tempo, metáfora, símbolos, ironia, etc. E também faz críticas a diversos preconceitos que provavelmente têm origem na arte ocidental, caracterizados pela iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e pela logofilia (a sacralização da palavra), em que ocorre a valorização dos postos mais altos, advindos da ideia pós-romântica de originalidade e genialidade. Com isso, a literatura estaria sempre no topo entre as artes, o que traz para o processo de adaptação o estereótipo de cópia, imitação e roubo de uma ideia.

Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2011: 24)

Outro ponto discorrido em seu livro é como as pessoas reagem às adaptações. E assim, nota-se que a adaptação é bem recebida se seu intérprete consegue ser inovador na nova versão, mas também fiel à obra original. Tal capacidade de leitura também é diferente de acordo com os conhecimentos de quem receberá a adaptação, o que faz as adaptações serem difundidas e

recepcionadas de maneiras diferentes em lugares diferentes, justamente porque as pessoas são diferentes (DIEGO, 2018).

A paródia é um relacionamento de textos distantes entre si (“transcontextuais”) ao mesmo tempo que uma função crítica da leitura. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige esta distância irônica e crítica. Se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra, no seu todo. A identidade estrutural do texto como paródia depende, portanto, da coincidência, ao nível de estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação. (HUTCHEON, 1985: 51)

No fim de sua análise, Linda Hutcheon enfoca os contextos em que as adaptações são inseridas. Logo, trata das maneiras que as adaptações transitam de uma cultura para a outra, e como o ambiente e o período retratados influenciam nas mudanças que o sentido da obra sofre.

Assim, os fatores sociais e culturais são repassados da obra original para sua releitura, o que interfere na reação de aprovação ou desaprovação à adaptação. Com isso, observa-se também que uma releitura nunca é impessoal, já que sofre influências do seu intérprete e também do tempo e local onde é realizada.

A paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em forma anamórfica. (Hutcheon, 1985: 109)

Sobre a impossibilidade de se fazer uma adaptação neutra, por todas as influências internas e externas, a autora destaca: “O contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando”. (Hutcheon, 2011: 147).

A paródia brasileira se passa em City Down, cidade da região oeste em que as pessoas vivem em estado de terror, comandadas pelo pistoleiro Jesse Gordon. O bandido, que detém o poder, causa uma grande disseminação da violência, pois odeia xerifes e também cantores de *saloon*.

No decorrer do filme, surgem o protagonista Kid Bolha e seu amigo Ciscocada que, ao passar pela cidade, acidentalmente, conseguem derrotar Jesse Gordon, que acaba na prisão. Com isso, os moradores decidem nomear Kid Bolha xerife da cidade, e, a partir daí, começam as aventuras do novo xerife.

O vilão consegue escapar da prisão e promete que retornará à cidade e se vingará assim que chegar de trem. Porém, o governo envia tropas e agentes para

auxiliar no conflito, incluindo John Herbert, o mocinho do filme, o que gera diversas brigas e desventuras.

O filme, claro, é falado em português, mas os letreiros do cenário estão em inglês, do óbvio *saloon* ao nome da cidade, City Down, que inclusive é satirizada pelos protagonistas ao confundirem-na com *sit down*, do verbo sentar.

O filme é em preto e branco, assim como o original parodiado, mas outra de suas características é evitar o *close-up*: os planos são abertos e o espectador observa a cena sem ter que encarar os atores como em um estado de confissão e cumplicidade. O filme foi feito para distrair as pessoas em meio a um dos momentos mais turbulentos da vida republicana brasileira, o suicídio de Getúlio Vargas, e não foge da lógica da indústria cultural do filme como produto para as massas.

O filme foi gravado no Rio de Janeiro, como descreve Sérgio Augusto no trecho abaixo:

Manga reviu cinco vezes o clássico *western* de Fred Zinnemann, originalmente intitulado *High noon* e exibido pela primeira vez no Brasil no ano anterior. Pretendia esmerar-se no arremedo para dar mais credibilidade à sua paródia: mandou construir em Jacarepaguá uma cidade do Velho Oeste americano, desenhada por Cajado Filho, improvisou uma diligência para a sequência de abertura e decupou a cena do duelo entre Oscarito e José Lewgoy tal e qual a do duelo de Matar ou morrer. (AUGUSTO, 1993: 135)

Diferente do filme original, o cenário em *Matar ou correr* se mostra mais verossímil para uma cidade interiorana no meio de lugar nenhum: nada é tão bem-arrumado, nada parece exageradamente civilizado como em *Matar ou morrer*. Em verdade, as limitações orçamentárias da Atlântida na época facilitaram, pois não há aparentemente nada fora do comum em uma cidade como a retratada. A vantagem do preto e branco é que não se percebe tons errados na composição de cores, e, em se tratando de mostrar estúbulos, cantos de ruas ou becos, nada está fora do normal para uma cidadezinha pobre e distante.

Se as casas em *Matar ou morrer* eram, por definição, espaços vitorianos com relógios, mesas, cadeiras, jogos de chá e papéis de parede, as cenas em ambiente fechado em *Matar ou correr* são mais empobrecidas, certamente devido à falta de recursos da produtora, embora haja uma intenção de se assemelhar ao máximo com o cenário do filme estadunidense. Como exemplo, há os papéis de parede dos ambientes e o detalhe do cervo embalsamado na parede como objeto de decoração, reproduzidos no filme brasileiro. Outro exemplo desta precariedade é a cena em que Oscarito e Grande Otelo se deparam com uma bomba dentro da delegacia e pretendem jogá-la pela janela, que por acaso não se vê e por certo nem existia no cenário.

Um dos objetos de cenografia mais importantes do original era o relógio, presente em dezenas de cenas, e isso é repetido em *Matar ou correr*, embora os modelos sejam mais simples e quase todos sejam iguais no formato. Também não há correntes de ouro indicando o relógio de bolso das pessoas. A presença dos relógios não está necessariamente ligada ao andamento do roteiro, e sim para remeter ao original, inclusive em forma de paródia, como destaca a cena em que Oscarito atrasa os ponteiros do relógio na intenção de adiar a chegada do criminoso na cidade.

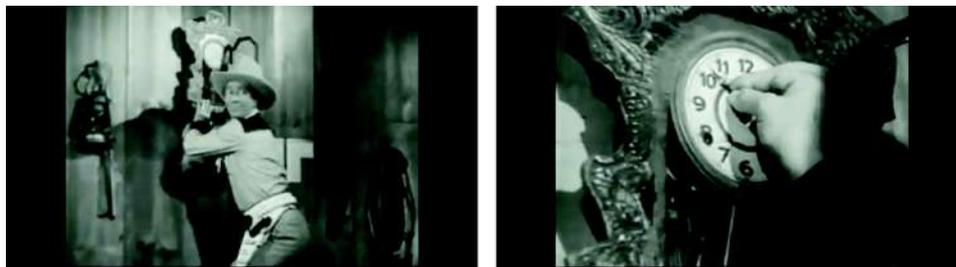


Figura 2: Sátira de Oscarito atrasando as horas. Fonte: *Frames* extraídos do filme *Matar ou correr*.

Se tomarmos como referência de figurino feminino o das atrizes Julie Bardot e Inalda de Carvalho, vemos que o corte e caimento dos longos vestidos é bonito e valoriza as duas atrizes. O figurino delas em nada compromete o enredo e o filme, são vestidos longos e comportados que lembram os usados por Grace Kelly, porém mais modestos.

Oscarito começa o filme de fraque, em meio a lugar nenhum, e termina com um figurino que poderia ser chamado de fantasia. Quando ele é promovido a xerife, seu figurino lembra o de um fanfarrão, com calças largas, colete em tons claros e a visível desconformidade do lenço usado no pescoço, com bolinhas sobre um fundo branco, bem diferente das roupas escuras utilizadas pelos xerifes e homens da lei em *Matar ou morrer*. Já o figurino de Grande Otelo, desbotado e rasgado no início do filme, é substituído por uma roupa de *cowboy* que parece propositadamente exagerada, com muitos detalhes no chapéu, na calça e no colete. Esses figurinos estão certamente fora de contexto, o que podemos encaixar no conceito de *kitsch* que, em aplicações gerais, é um termo de origem alemã utilizado para caracterizar objetos de valor estético distorcido e/ou exagerados, que são considerados inferiores à sua referência existente. (MOLES, 2001).

Outro figurino inadequado é do personagem mexicano, mais parece um clichê empobrecido, e o chapéu é bem destoante do sombreiro mexicano original. Já os coadjuvantes na chanchada têm um figurino muito modesto, sem nenhum adereço ou diferencial, com exceção do mocinho, que traz um figurino bonito e tão adequado quanto o das personagens femininas. Pode-se atrelar isso ao fato de a comicidade estar ligada mais às personagens principais, ficando a carga dramática

para os coadjuvantes, que dispensam qualquer pantomina, técnica que os humoristas traziam do circo e do teatro de revista. "Os únicos elementos realmente cômicos presentes na narrativa são as figuras de Oscarito e Grande Otelo, enquanto a galeria de tipos do gênero mantém-se intacta, levando todo o filme muito a sério" (VIEIRA, 1987).

No caso da paródia brasileira, a arma é um adereço entre outros no figurino, seja por ser uma situação cômica, seja porque entre nós a arma não é cultuada. Ela não tem nome nem sobrenome, muito menos procedência, pois não faz parte da cultura brasileira, assim como outros elementos e narrativas do contexto do filme original.

Para analisarmos melhor a cultura brasileira podemos trazer à luz os estudos de Renato Ortiz, já citado acima, pensador do ramo das ciências sociais que estudou e discerniu vários elementos que fazem parte da cultura brasileira. Em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, publicado no ano de 1985, Ortiz discute o motivo pelo qual foi tão difícil, para tantos autores de diversos períodos distintos, definir o brasileiro como um povo específico. Essa é uma discussão que ainda não teve conclusão, e permanece presente na tentativa de entender a constituição da nação, mas, mesmo assim, Ortiz conseguiu trazer seu ponto de vista sobre a identidade brasileira.

[...] a procura de uma "identidade brasileira" ou de uma "memória" brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema. [...] a pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, 1994: 139)

Com o intuito de conhecer as divergências que envolvem o assunto, Renato Ortiz tenta expor a falta de definição do brasileiro, alegando que isso ocorre pelo motivo de que, no Brasil, a formação simbólica da cultura é limitada às relações de poder. Mesmo com uma diversidade grande entre a população, o que é representado fica restrito à minoria que detém o poder.

Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença [...]. Porém a identidade possui uma outra dimensão, que é interna. Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos. (ORTIZ, 1994: 8-9)

Para o autor, embora a ideia de evolucionismo vigore na definição das sociedades, é necessário avaliar a diversidade da sociedade brasileira para assim criar uma noção da realidade da população.

Na tentativa de definir o povo brasileiro, nem as explicações de raça nem as

explicações de meio eram suficientes para fazer sentido. Ortiz traz em seu livro a ideia de que a mestiçagem ocorrida no Brasil foi fundamental para tornar a sociedade brasileira única, assim como sua cultura. Além disso, considera negativas as influências dos colonizadores na formação do caráter nacional.

O autor faz sua análise a partir de conhecimentos teóricos da área de Ciências Sociais e, assim, chega aos conceitos de sincretismo e memória coletiva. O que o autor afirma é que as ideias formadas pelos intelectuais interferem na escolha das teorias, entre elas, as que fazem referência à identidade nacional e à formação do povo brasileiro.

No período da ditadura militar, a cultura foi foco para um processo intenso de padronização, com a criação de órgãos do governo e planos para o desenvolvimento da cultura brasileira. E então, a questão da mestiçagem se depara com os conceitos de liberdade e democracia, com o intuito de gerar uma harmonia entre tantas culturas presentes no Brasil (ORTIZ, 2008).

O governo brasileiro foi um dos agentes mais eficazes na tentativa de formar a identidade nacional, porém é preciso a aceitação do povo para se enquadrar nesses padrões, já que é ele que constitui tal definição.

Visto isso, a paródia *Matar ou correr* demonstra um caráter nacional não definido, como Ortiz analisa, de acordo com seus estudos. Com isso, o protagonista e seu amigo engraçado, assim como o vilão malfeitor e outros personagens, caracterizam tipos de personalidades presentes em meio à população brasileira. Além disso, é notável a influência americana na definição de padrões éticos para a sociedade brasileira.

Pelas análises de Linda Hutcheon, a adaptação – no caso, a paródia baseada no filme *Matar ou morrer* – é um exemplo de como fazer uma produção a partir de um produto. A releitura do *western*, que foi transformado em uma comédia altamente irônica, mostra que uma obra pode ter diversas versões, de acordo com a interpretação que lhe é atribuída.

A chanchada, quando tomada pela perspectiva histórica, como fazemos aqui, mesmo com os problemas e críticas suscitados no momento da sua criação, faz parte de um desejo de se ter uma indústria cultural e de massa como havia em Hollywood, deixando um legado importante para a cultura brasileira.

### Considerações finais

No caso de adaptação de um filme estrangeiro, é interessante notar como os personagens se modificam para estar de acordo com a nova interpretação. E também é perceptível como os tipos sociais se manifestam diante de uma interpretação proveniente de uma base estrangeira, com ambiente, figurinos e narrativas reconfigurados. Desta forma, a paródia e a sátira tornam o conteúdo mais

próximo do leitor, distorcendo a obra de maneira que cause maior impacto em seu público.

### Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Conceito de Iluminismo**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1979.

ALUÍSIO, Pablo. 10 curiosidades: matar ou morrer. **Cine Western**. 1 jun. 2017. Disponível em: <http://cinema-western-filmes-faroeste.blogspot.com/2017/06/10-curiosidades-matar-ou-morrer.html>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ALVARENGA, Marcio. Matar ou morrer (1952). **Rádio Cinemúsica**, 10 fev. 2017. Disponível em: <http://www.radiocinemusica.com.br/node/189>. Acesso em: 21 nov. 2017.

ANDRADE, Iara. Algumas reflexões sobre o conceito de identidade nacional. In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO. Anais[...]. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010. Disponível em: [http://encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1271958796\\_ARQUIVO\\_IdentidadeNacional.pdf](http://encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1271958796_ARQUIVO_IdentidadeNacional.pdf). Acesso em: 21 nov. 2017.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Ironia e literatura: interseções. In: SILEL - Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística. **Anais[...]**, vol. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_1467.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1467.pdf). Acesso em: 21 nov. 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Coleção Os Pensadores, v. XLVIII (pp. 9-34). São Paulo: Abril, 1975.

BUCCI, Eugênio; VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. O valor de gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário. **Matrizes**, v. 8, n. 1, p. 141-158, 24 jun. 2014.

CORSI, Cicero Manzan. A metaficção nos romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói. **RUS** (São Paulo), v. 3, n. 3, p. 70-84, 22 jun. 2014. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88703>. Acesso em: 21 nov. 2017.

DIAS, Rosângela de Oliveira. O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Editora Dumará, 1993.

DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. Adaptação como adaptação: A theory of adaptation, Linda Hutcheon. **Palimpsesto** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.], v. 8, n. 9, p. 1-7, jul. 2018. ISSN 1809-3507. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35143>. Acesso em: 21 nov. 2018.

DOS SANTOS JR, Ivanildo Pereira. Matar ou morrer (High noon, 1952). **Revista Moviement**, Especial Western, 06 ago. 2017. Disponível em: <https://revistamoviement.net/matar-ou-morrer-especial-western-7017ef5c924e>. Acesso em: 22 set. 2017.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo: Anablume; Belo Horizonte: PPG-UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. A economia da “resenha crítica”. [Entrevista cedida a] André Cechinel. **Sibila**, 12 abr. 2011. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/linda-hutcheon-a-economia-da-resenha-critica/4706>. Acesso em: 21 nov. 2017.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: respostas a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Difel, 1982, t. 1, v. 1. 8 ed.

MASIERO, Ellen Karin Dainese. Um balanço bibliográfico acerca do gênero cinematográfico chanchada. In: II Colóquio de Pós-Graduação em Letras, UNESP, mai. 2010.

MATAR ou correr. Direção de Carlos Manga. Produção de Guido Martinelli. Brasil: Atlântida Cinematográfica; UCB, 1954.

MATAR ou morrer. Direção: Fred Zinnemann. Produção: Stanley Kramer; Carl Foreman. EUA: Stanley Kramer Productions; United Artists, 1952. Título original: High noon.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ORTIZ, Renato. Políticas Culturais em Revista. **Cultura e Desenvolvimento**, v.1, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br/>. Acesso em: 21 nov. 2017.

PACHECO, Marcus Vinícius R. Matar ou morrer (High noon, 1952): análise crítica. **Tudo sobre seu filme**, 2015. Disponível em: <http://www.tudosobreseufilme.com.br/2015/01/matar-ou-morrer-high-noon-1952-analise.html?m=1>. Acesso em: 21 nov. 2017.

PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. **BAKHTINIANA**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2. sem. 2010.

SILVA, Luiz Antonio Santana; MADIO, Telma Campanha Carvalho. Linguagem cinematográfica e documentos audiovisuais: compreendendo seus elementos. In: VI SECIN - Seminário em Ciência da Informação, Londrina, 2016. **Anais eletrônicos** [...]. Londrina: UEL, 2016. Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2016/secin2016/paper/viewFile/273/190>.

VAZ, Sergio. Matar ou morrer/High noon. **50 anos de filmes**, 14 ago. 2009. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2009/matar-ou-morrer-high-noon/>. Acesso em: 22 set. 2017.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

Submetido em 18 de setembro de 2018 / Aceito em 07 de maio de 2019

## Uma pausa para o cigarro: as interações com o cigarro no *spaghetti western* de Sergio Leone

Delson de Matos Gomes<sup>1</sup>  
Luiz Antonio Vadico<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Licenciado e Bacharelado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1993), mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Atualmente é professor titular da Universidade Anhembí Morumbi. Supervisor do Centro de Estudos do Audiovisual (UAM). Professor de Comunicação, Estética e Cultura de Massa no curso de Extensão em TV para a Televisão Pública de Angola (TPA), em Luanda, Angola. Membro do Conselho Editorial da Revista Interatividade. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Consultor e parecerista. Escritor e poeta.  
**e-mail: vadico@gmail.com**

<sup>2</sup> Mestre e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembí-Morumbi (São Paulo, SP), leciona nos cursos (graduação) de Cinema, Publicidade e Design da Unimonte (Santos, SP). Sua dissertação foi sobre o Silêncio nos Westerns dos diretores Sergio Leone e Clint Eastwood e atualmente estuda o Cinema Catástrofe no doutorado.  
**e-mail: delsonrf31@hotmail.com**

### Resumo

O silêncio no cinema possui diferentes nuances e peculiaridades, o que o torna uma estrutura de difícil padronização. Seus potenciais semântico e dramático, entre outras características, permitem que a imagem seja reforçada e elementos como o cigarro – o qual interessa a esta pesquisa – sejam sublinhados na estrutura narrativa. Em sua história, o cinema apropriou-se da imagem do cigarro construída pelos meios de comunicação e utilizou-a para compor seus diferentes personagens. Sergio Leone, um dos precursores do *spaghetti western*, foi um dos diretores que construiu seu cinema utilizando as interações de seus personagens com o cigarro através do silêncio cinematográfico; entretanto, observa-se também a produção de subjetividades como resultado dessas interações. Nesse contexto, esta pesquisa busca discutir a interação com o cigarro (cigarrilha) dos personagens do diretor e identificar a produção de significados, sentimentos e sensações a partir das interações comentadas. Esta análise utiliza os filmes da Trilogia dos dólares de Leone: *Por um punhado de dólares* (1964), *Por uns dólares a mais* (1965) e *Três homens em conflito* (1966).

Palavras-chave: *spaghetti western*; Sergio Leone; silêncio; cigarro.

### Abstract

The silence in the movies has different and peculiar distinctions, which makes it into a structure that is hard to standardize. Its dramatic and semantic potential, among other features, allows that the image presence is strengthened and that certain elements, as the cigarette – which is the object of this research – becomes emphasized in the narrative structure. In its history, the movie industry took the cigarette's image, built by the means of communication and used it to construct its many characters. Sergio Leone, one of the vanguardists of the Spaghetti Western, was a director that made its movies using its characters interactions with the cigarette through cinematographic silence; however, it is also possible to observe the subjectivity as the result of those interactions. Following this context, this paper aims to discuss the presence of the cigarette (cigarillo) amid the director's characters and identify the production of meaning, feelings and the sensations starting in the commented interactions. This essay uses the Leone's Trilogy of Dollars: *A Fistful of Dollars* (1964), *For a Few Dollars More* (1965) and *The Good, the Bad and the Ugly* (1966).

Keywords: Cigarette. Sergio Leone. Silence. Spaghetti Western.

## Introdução

O *western* possui raízes na história norte-americana e transformou-se em um gênero produzido mundialmente e que sobrevive até a atualidade. Para compreender o gênero, é necessário retroceder a um importante período da história norte-americana – o *far-west* ou faroeste – que ocorre entre 1848 e 1890 e é marcado pela colonização do Oeste dos Estados Unidos pelo seu Leste. Esse período divide-se em dois momentos distintos: entre 1848 e 1860 ocorre a corrida pelo ouro rumo ao oeste; e entre 1860 e 1890 ocorre a construção de uma ferrovia transcontinental que permitiu a colonização e o avanço territorial das cidades. Esse último teve a maior concentração de experiências vividas e ficou marcado pela extrema violência e pela liberdade individual (FOHLEN, 1989). Essa violência estava na vida cotidiana das pessoas, que precisavam sobreviver em meio à brutalidade, porém o Oeste tornava-se mais civilizado à medida que a lei tornava-se presente. Portanto, o faroeste histórico foi marcado pela dualidade entre natureza e civilização e pela liberdade restringida pela violência.

O Oeste histórico possuía uma enorme riqueza de características, como a vastidão que marcaria a representação – quase obrigatória – do gênero no cinema por meio de elementos como: baixa densidade populacional, imensos horizontes com vegetação escassa e grandes variações de temperatura. Além disso, há outros elementos e personagens da história norte-americana que migraram para a narrativa cinematográfica do *western*: *cowboys*, pistoleiros, índios, prostitutas, mineiros, pioneiros, armas, cavalos. O cinema apropriou-se dos personagens e elementos presentes no Velho Oeste histórico, acrescentou certo romantismo e criou uma fórmula que atraía o público às salas de exibição.

Em 1903, o filme *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*), de Edwin S. Porter, o primeiro *western* do cinema, e algumas experimentações anteriores trouxeram os primeiros passos da narrativa do gênero e do *cowboy* como herói. No decorrer da história, os *westerns* inventaram e reinventaram o Velho Oeste e sobreviveram no cinema graças às atualizações que os diretores realizavam em suas produções, em seus personagens e em seu herói. Como resultado de sua difusão e aceitação, o gênero passa a ser produzido também por outros países e, em 1964, o diretor Sergio Leone surge na Itália como um de seus principais realizadores com o *spaghetti western* – uma versão italiana dos filmes norte-americanos. Leone atualizou características da narrativa e dos personagens do *western* clássico americano e estabeleceu práticas estilísticas que se tornaram características marcantes do diretor: o herói foi transformado em um anti-herói amoral, com vícios e maneirismos; os duelos tiveram seus tempos dilatados com excessos de *close-ups* e planos de detalhe; as motivações dos anti-heróis eram a vingança e o dinheiro e não mais uma causa ética e libertadora.

Os anti-heróis da *Trilogia dos dólares* do diretor carregam um elemento importante que influencia a dinâmica das cenas, as construções de significados e sensações e a composição dos personagens: o cigarro (cigarrilha<sup>3</sup>). Essas interações do cigarro com os personagens de Leone são constantemente acompanhadas da construção do silêncio cinematográfico, o qual está muito além das qualidades físicas do som, uma vez que apresenta grande riqueza semântica e potencial dramático a explorar.

No cinema, o silêncio como ausência absoluta do som poderia significar um defeito no filme ou em sua reprodução. Portanto, o silêncio precisa ser construído por meio do próprio som e da dinâmica entre seus elementos: diálogo, efeitos sonoros e música.

Chion (2003: 150-151) chama a atenção para o desenvolvimento tecnológico do sistema *Dolby*, que possibilitou gradativamente a distribuição e o controle mais preciso dos sons na banda sonora. Esse controle permitiu diversas experimentações e a construção de diferentes silêncios, os quais passaram a exercer maior influência estética e dramática nos filmes. Chion (2011: 50) também defende que o silêncio é produto do contraste entre a presença e a ausência de um som, porém observa-se certa dificuldade em categorizar os tipos de silêncio no cinema, pois isso depende do contexto da cena e da sua construção por meio da montagem. Diante da dificuldade de categorização, Théberge (2008: 51) se distancia de uma teoria absoluta sobre o silêncio, mas cita alguns exemplos: o silêncio pela simplificação dos sons da trilha sonora, os quais podem ter seus volumes diminuídos ou suplantados e abrir espaço para algum som único e específico; ou o silêncio pela música não diegética que domina a banda sonora e suplanta os diálogos.

Observa-se também a existência e a influência de diferentes silêncios entre as falas dos personagens. São pequenas ou longas pausas que podem construir momentos importantes e dramáticos ou características psicológicas dos personagens, como por exemplo a frieza, o controle ou a impotência gerada por algum horror.

Diante da complexidade de categorização e padronização dos diferentes silêncios, o objetivo deste artigo é discutir a figuração do uso do cigarro pelos personagens do diretor e identificar, através do silêncio cinematográfico, a produção de sentimentos e sensações nas interações dos personagens com o cigarro nos diferentes contextos. Para isso, são observados os filmes da *Trilogia dos dólares* do diretor Sergio Leone: *Por um punhado de dólares* (*A fistful of dollars*, 1964), *Por uns dólares a mais* (*For a few dollars more*, 1965) e *Três homens em conflito* (*The good, the bad and the ugly*, 1966).

---

<sup>3</sup> Cigarro enrolado na própria folha de tabaco.

### A ideia do cigarro e as personalidades dos personagens

O cinema *hollywoodiano*, fruto de uma indústria cinematográfica desenvolvida, exerce grande influência em nível mundial, transcendendo barreiras territoriais, e frequentemente difunde hábitos de consumo em diferentes culturas. Não é apenas o cinema norte-americano que é desenvolvido, mas sua economia e sua indústria de produtos, as quais também se tornaram influentes em outros países do mundo. Pode-se perceber esse alcance industrial, por exemplo, no cigarro. Seu consumo não é apenas símbolo da influência de *Hollywood* nos hábitos populares, mas também reflexo da interferência industrial norte-americana no consumo mundial.

O cigarro, antes produzido manualmente, tornou-se industrializado e fabricado em larga escala, e fumar, que era prática apenas dos homens, tornou-se também hábito de mulheres e jovens estimulados pelas propagandas. Os consumidores compravam o estelato e o *glamour* presentes na imagem construída do uso do cigarro e experimentavam sentir-se como seus ídolos que apareciam fumando elegantemente em *shows*, filmes e propagandas (BEAUMORD; BONA, 2010).

Marcas de cigarro surgiram com essa produção industrial, e suas propagandas buscavam criar uma imagem positiva do produto ao associá-lo a um estilo de vida moderno. *Hollywood* foi uma dessas marcas e construía sua imagem intensificando sua publicidade aliada ao cinema. Nos homens, o cigarro vinculou-se rapidamente à ideia de virilidade, masculinidade, liberdade e rebeldia, e, nas mulheres, à ideia de sedução e elegância. A indústria buscava cada vez mais a associação do produto com essas características subjetivas e, assim, o ato de fumar passou a ser hábito de pessoas interessantes (*sexy*, inteligentes, *glamourosas*, etc.).

A construção dessa imagem ocorreu no decorrer do século passado por intermédio de diferentes mídias – como televisão, cinema, mídia impressa (*outdoors*, cartazes) –, e uma marca em particular destacou-se com campanhas publicitárias que divulgavam sua imagem vinculada ao *cowboy*: a Marlboro. Fundada em 1847, a empresa era uma das mais antigas do ramo e aliou-se ao universo (ou gênero) *western* ao veicular uma das campanhas mais bem-sucedidas da história. Em 1955, a Marlboro criou o Marlboro man ou o homem da Marlboro (Figura 1): um cowboy que trazia a ideia do campo, da liberdade e da coragem e que foi construído para o público de homens modernos moradores de grandes metrópoles. A empresa percebeu que esses homens tinham uma característica em comum, que era a empatia pela vida no campo, e transformou o *cowboy* da Marlboro em seu promissor garoto-propaganda: um personagem solitário e corajoso que respirava e transpirava liberdade.

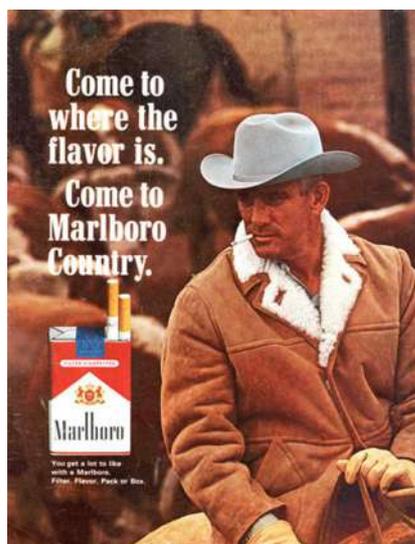


Figura 1: Um dos cartazes do *Marlboro man*. Fonte: Mad Men Art (2017)

Em 1964, ano da estreia de Sergio Leone no cinema *western*, a Marlboro (com seu *Marlboro man*) mostrava sua influência mundial com a nova campanha “*Come to where the flavor is. Come to Marlboro Country*” [“Venha para onde está o sabor. Venha para o país Marlboro”]. As pessoas queriam estar no mundo Marlboro, se sentir como o homem da Marlboro e usufruir das subjetividades que o cigarro vendia.

Não era apenas o homem de Marlboro que invadia o cotidiano dos norte-americanos; os heróis do cinema *western* e *spaghetti western* também atraíam o público aos cinemas do país. Para o espectador norte-americano, a imagem do cigarro incorporava valores aos personagens de Leone, por meio de um processo de construção de imagens e memória. Será feito adiante um paralelo entre o pensamento de Eisenstein no livro *O sentido do filme* (1990) e sua aplicabilidade no caso do cigarro.

Eisenstein (1990: 18-20) cita, com o exemplo de um relógio, o processo de encadeamento das representações de diferentes elementos que vão resultar em uma imagem, a qual não será apenas vista, mas também sentida. Quando se olha para um relógio, não se vê as figuras geométricas e os números que compõem o objeto separadamente, mas a imagem como um todo: a ideia de medidor de tempo. Quando se observa um determinado horário marcado no relógio, algumas associações também podem ser feitas – meio-dia como a hora do almoço ou cinco horas como a hora do café da tarde. As ideias de almoço ou de café da tarde não estão impressas no relógio, mas são evocadas quando o sistema de encadeamento de representações é acionado, ou seja, a memória é acionada.

Pelo hábito de se ver o relógio, toda a interpretação de suas partes separadas

(formas geométricas e números) é colocada em segundo plano e o reconhecimento do relógio como medidor do tempo assume o primeiro plano, ou seja, a identificação do relógio é instantânea.

Ao se aplicar essa ideia ao cigarro, percebe-se que o objeto também não é observado em seus elementos – forma e ingredientes – separadamente, mas como a imagem do elemento fálico que se esvai ao ser aceso, ou seja, sua identificação também é instantânea. O mesmo ocorre em relação a outros elementos da iconografia do gênero, como a bebida e as cartas de um jogo de pôquer. Essa parece ser uma ideia óbvia e simplória, porém necessária para se visualizar um processo mais complexo que virá a seguir.

Para se perceber a influência do cinema e audiovisual na construção das ideias – e imagens – que o relógio pode construir, Eiseinstein toma o exemplo da representação da meia-noite. Ao ouvir as doze badaladas do relógio no cinema, a imagem de uma sombria e tensa “hora do destino” é evocada e formada – muito mais do que a ideia do relógio medidor do tempo. A simbologia criada em torno das doze badaladas e o hábito do público em consumir produtos que constroem essa atmosfera criaram uma imagem (sombria) em torno de um elemento antigo (relógio).

Pode-se ainda utilizar o relógio para construir a ansiosa espera da mulher apaixonada por seu marido; ou o tempo que falta para uma explosão fatal; ou a espera impaciente de um compromisso. No cinema, o relógio pode construir as diferentes atmosferas e sensações buscadas pelo autor e não apenas representar um elemento cronológico.

Quando se aplica essa ideia ao cigarro, há a construção de características do personagem ao se colocar o elemento em sua boca. A imagem do homem que fuma – moderno, selvagem e livre – construída pelo próprio gênero e pelas propagandas de cigarro é, de certa forma, associada ao personagem, que passa a possuir um valor agregado às suas características psicológicas.

A imagem construída desse homem que fuma está na memória e é acionada quando há a exposição à imagem do cigarro na boca de um personagem, porém o cinema ainda tem a capacidade de suscitar sentimentos e sensações por meio da sua linguagem (e montagem), mantendo o valor material do objeto em segundo plano, mas transformando-o também em um gatilho de sensações e sentimentos. Portanto, a montagem cinematográfica pode criar diferentes atmosferas diante de um mesmo objeto – o cigarro – utilizando a relação entre som e imagem nos diferentes contextos.

O retorno a uma imagem passada também é discutido por Laura U. Marks em seu livro *The skin of the film* (2000). A autora afirma que os objetos carregam histórias e trajetórias e, com isso, possuem valores agregados que podem comunicar sobre o passado – mesmo sem serem decifrados completamente. Marks (2000) chama esse valor agregado de aura, a qual tem o poder de despertar as

memórias de um indivíduo, e certas imagens (objetos) podem produzir fetiches por meio desse poder de incorporar o passado.

A discussão empreendida pela autora ajuda a identificar o cigarro como um desses objetos (ou imagens) que têm a capacidade de evocar o passado – mesmo que não completamente – e produzir fetiches. Por exemplo, as ideias de liberdade e masculinidade – as quais foram difundidas incessantemente em propagandas – são agregadas às personalidades dos heróis fumantes dos *spaghetti westerns* de Leone.

Na *Trilogia dos dólares* de Sergio Leone, pode-se perceber a figuração da imagem do homem que fuma – selvagem, livre, másculo e rebelde – nos anti-heróis representados por Clint Eastwood: Joe, de *Por um punhado de dólares*, Monco de *Por uns dólares a mais* e Blondie de *Três homens em conflito*. Também se observam as mesmas características nos vilões representados por Gian Maria Volontè: Ramón Rojo de *Por um punhado de dólares* e El Índio de *Por uns dólares a mais*.

O cinema de Leone subverteu características do herói do *western* clássico e o transformou em um anti-herói violento e amoral. O diretor foi inicialmente criticado pelos *westerns* e pela violência, porém influenciou o cinema dos próprios norte-americanos – os criadores do gênero. Portanto, Leone invadiu o mercado de um cinema essencialmente americano com um protagonista americano, subverteu as características do herói clássico do gênero ao romper com a ética e os valores tradicionais do personagem e destacou-se dos demais produtores norte-americanos que passaram a copiar seu estilo. O diretor ainda se apropriou de um elemento símbolo da economia americana (o cigarro) e colocou-o na boca de seu violento, amoral e subvertido herói, que ironizava e interagiu constantemente com esse que era um elemento de cena quase obrigatório do personagem. Leone entrou na festa sem ser convidado e roubou o lugar do anfitrião. Uma crítica ao sistema capitalista e hegemônico americano? Afinal, haveria algo mais americano que um *western*?

### Uma pausa para o cigarro

O diretor apresenta as interações com o cigarro em diferentes contextos e utiliza o elemento como uma espécie de protagonista de diferentes intenções através do silêncio como matriz comum. Há diferentes formas de construções e manifestações do silêncio no cinema, ou seja, diferentes silêncios, porém esta análise irá tratar do silêncio pela suspensão de diálogos, o qual pode ou não vir acompanhado de sons diegéticos, música e sons não diegéticos. Esses silêncios podem ser pequenos silêncios, com função dramática e colocados entre uma fala e outra, ou longos silêncios, construídos pela dinâmica dos sons.

Pode-se observar um longo silêncio no duelo final de *Três homens em conflito*, no qual a expressão facial de Blondie (um dos anti-heróis) tem duas características: a escassez de movimentos da face e dos olhos, evidenciando sua concentração; e a

presença constante do cigarro no canto da boca do personagem. O diretor constrói a tensão entre os personagens por meio do silêncio, e o cigarro no anti-herói evidencia dois valores subjetivos, além da masculinidade e da virilidade: a tranquilidade e a segurança. Aproveitar o cigarro em um momento tenso pode trazer a ideia da experiência do anti-herói diante dos seus oponentes armados. Pode-se imaginar quantos outros o personagem já matou para permanecer tão seguro e controlado em um momento tão tenso.

Na cena, os personagens Blondie, Tuco e Olhos de Anjo duelam entre si em um tempo dilatado com constante troca de olhares. O personagem Blondie, na verdade, tem apenas um oponente com quem se preocupar, Olhos de Anjo, pois, anteriormente, havia sabotado Tuco ao descarregar sua arma. A segurança da personalidade do anti-herói é amplificada, pois ele sabe que está em vantagem e só há Olhos de Anjo com quem se preocupar. O silêncio do diálogo é prolongado pela dinâmica entre os sons diegéticos tênues da natureza – vento e corvos – e da música não diegética, até que o som do tiro quebra o silêncio e a tensão construída. A expectativa não está na próxima fala do anti-herói, mas no resultado do duelo. Muito mais do que a fala que virá, a atenção procura o som do tiro. A cena ocorre durante cinco minutos e trinta segundos com ausência de diálogo entre os personagens.

Como já discutido, o silêncio pode ocorrer na ausência de algum elemento significativo. Segundo Gil (2011: 179), o silêncio pode ser expresso pela ausência de ruído, diálogo, música ou som ambiente, mas também pode ser expresso pela própria imagem, a qual tem sua visibilidade reforçada pelo do silêncio. Frequentemente ouvem-se os sons do vento e dos corvos hipersensibilizados nas construções de Sergio Leone – o que ressalta as sensações de vazio e de silêncio nas vastidões do Velho Oeste construídas na imagem.

Os pequenos silêncios são conhecidos como pausas dramáticas e também são formas de construção do silêncio, uma vez que há o contraste entre a presença e ausência deste som que é extremamente significativo para o cinema: a voz. No universo cinematográfico, há uma tendência natural do público a direcionar a atenção para o discurso verbal dos personagens. Chion (2011: 13) discute os termos *verbocêntrico* e *vococêntrico* e afirma que, no cinema, o som é *vococêntrico*, pois privilegia a voz e destaca-a, em quase todos os casos, dos outros sons. Após a identificação da voz humana, o público concentra-se na mensagem e na expressão verbal emitida, ou seja, o som também é *verbocêntrico*. Mesmo em meio a outros sons e ruídos, a voz com discurso terá – em grande parte dos casos – a capacidade de prender a atenção do público.

Os pequenos silêncios em meio aos diálogos podem ser observados em interações dos personagens com o cigarro ou em pausas entre uma fala e outra que pontuam alguma informação importante para o contexto. Por exemplo, em *Por uns*

*dólares a mais*, El Índio conta aos capangas o plano de roubar o banco de El Paso e Monco ameaça ir embora. O vilão imediatamente questiona o destino de Monco, que retira calmamente o cigarro da boca, morde sua ponta, cospe-a no chão e, só então, responde à pergunta. Essa pausa constrói a calma e a segurança do personagem e gera expectativa, não apenas no vilão e em seus capangas, mas também no público, em relação à resposta do anti-herói.

Carreiro (2014: 196) relembra exemplos dados por Chion de ações corriqueiras como comer, dirigir, fumar um cigarro. Ele afirma que efetuar essas ações corriqueiras durante a emissão da fala não influencia a narrativa, ou seja, a mensagem é passada através do verbo e as ações corriqueiras apenas disfarçam o caráter verbocêntrico da cena e a tornam mais interessante e dinâmica.

As ações corriqueiras durante os diálogos conferem maior naturalidade e dinâmica às cenas, porém há outra característica à qual quer-se chamar a atenção neste trabalho. Nos momentos nos quais os discursos verbais e essas ações corriqueiras (no caso deste artigo, as interações com o cigarro) ocorrem, há períodos de silêncio – através da suspensão de diálogo – entre uma fala e outra que são capazes de produzir diferentes subjetividades com o cigarro, e não apenas disfarçar o verbocentrismo do cinema. Há mensagens não verbais ocorrendo quando Clint Eastwood interage com seu cigarro que podem acrescentar algo ao discurso verbal, ou seja, ter o mesmo valor de um discurso verbal.

O diretor italiano utiliza ainda ações corriqueiras em situações não tão corriqueiras, e isso confere ironia, humor e sadismo às cenas e pode produzir outros sentimentos e qualidades para o anti-herói, como a coragem e o controle. Por exemplo, em *Três homens em conflito*, Blondie entrega Tuco (Eli Wallach) ao xerife da cidade para receber a recompensa, e Tuco o insulta e grita com Blondie para que o liberte. Blondie, sem realizar fala alguma, responde às ofensas acendendo seu cigarro e jogando o fósforo no prisioneiro. Essa pode ser uma ação corriqueira, mas o contexto não é corriqueiro. Quando acende seu cigarro e joga o fósforo no homem que o insulta, Blondie está fazendo muito mais do que uma simples ação, é como se dissesse: “Tuco, eu não me importo com você! Eu desprezo você e tenho o controle!”. O diretor constrói esse discurso sem usar o discurso verbal, torna a cena mais dinâmica e interessante e constrói Blondie como sádico, irônico, dominante e corajoso.

Nos duelos, os personagens interpretados por Clint Eastwood geralmente fumam seus cigarros enquanto apostam suas vidas. Embora fumar seja uma ação corriqueira, fumar enquanto aposta sua vida não é uma situação normal. Com isso, observa-se que, pouco a pouco, o personagem é construído como corajoso, seguro e imbatível.

Vale lembrar que a interação com o cigarro já carrega consigo a masculinidade e a rebeldia herdadas das antigas propagandas, e, além disso, com o silêncio das

pausas, o diretor também produz os seguintes efeitos: a imagem é destacada; a fala e a ação que sucedem o fim da pausa são destacadas; a ação é prolongada; e o diretor produz expectativa no público (o que virá a seguir?). Nas pausas sem o discurso verbal (silêncio dos diálogos), há a diminuição da competição entre informações na banda sonora e, sem esse elemento significativo (o diálogo), a imagem e a ação são privilegiadas e sublinhadas. Com os silêncios entre os discursos verbais, os tempos das cenas são naturalmente prolongados e informações não verbalizadas são construídas. Com a ausência do diálogo, o público espera pelas vozes e discursos verbais ou pela informação por meio de gestos, ou seja, o diretor cria expectativa no público em relação à próxima ação ou fala que virá.

Há em *Três homens em conflito* uma longa e lenta interação com o cigarro que ocorre pouco antes do duelo final. Na cena, Blondie (Clint Eastwood) aproxima-se de Tuco (outro anti-herói), que cava a sepultura na qual deveria haver 200 mil dólares enterrados. Tuco nota a presença de Blondie pela sua sombra e por uma pá que invade o plano e, quando Tuco o olha, Blondie segura e observa seu cigarro até que emite uma fala e, só então, coloca o cigarro na boca.

O diretor constrói a tentativa de reação de Tuco na sequência utilizando *close-ups* e planos de detalhe. Tuco lentamente tenta pegar sua arma, e Blondie apenas levanta seu poncho<sup>4</sup> e deixa a dele à mostra. Então, Tuco desvia sua mão do caminho em direção à arma e dissimula, limpando a mão no casaco. Na sequência, o diretor utiliza (sem qualquer diálogo) *close-ups* nos rostos de ambos, e Blondie, com seu cigarro, dá um leve sorriso irônico. Quando Tuco se prepara para cavar, Olhos de Anjo (Lee Van Cleef) surpreende os dois, introduz outra pá à cena e manda que ambos cavem. Quando Olhos de Anjo pergunta se Blondie não irá cavar, ele calmamente retira o fósforo do bolso e acende um cigarro antes de responder. A ação calma de Blondie constrói a segurança do personagem e inverte os valores ao deixar o homem com a arma refém do homem com o cigarro. É como se o personagem verbalizasse: “Ei, vocês estão apressados. Eu tenho o controle aqui!”. Observa-se uma longa interação com o cigarro nessa cena. Os silêncios ocorrem com grandes dilatações temporais (pausas dramáticas) desde o momento em que o personagem pega o cigarro até o momento em que o coloca na boca, o acende e dá a primeira tragada. Essas pausas ocorrem através de sons diegéticos da natureza – o que ajuda a ressaltar o valor vazio, silencioso e assustador do cenário: um cemitério.

Em *Por uns dólares a mais*, Sergio Leone também utiliza o cigarro para compor o vilão – e não apenas o anti-herói. O diretor realiza, através do cigarro, a ligação entre o real e o imaginário (lembranças) do personagem, ao transformar o cigarro

---

<sup>4</sup> Vestimenta de lã grossa usada pelos personagens de Eastwood nos filmes de Leone.

em protagonista do alívio de sua paranoia em duas cenas, nas quais o vilão tem a lembrança de um acontecimento do passado por meio de fragmentos de analepses (*flashbacks*). Na primeira cena, após El Índio matar o homem que o colocou na prisão e a família dele, o vilão, em estado de paranoia, pede um cigarro para seu capanga. Ao colocar o cigarro na boca, El Índio consegue relaxar, e ocorre o primeiro fragmento de lembrança, com a incidência de música não diegética.

Na mesma cena, o diretor ainda mostra conhecer o valor dos gestos como substitutos do discurso verbalizado. O antagonista não diz: “Traga-me o cigarro”, mas sim: “Agora”, enquanto imita o gesto de colocar um cigarro na boca, com uma longa pausa. Leone novamente substitui um discurso verbalizado por um não verbalizado e torna a cena mais interessante pelo equilíbrio entre o diálogo e o silêncio.

Na primeira analepse, o diretor mostra que o cigarro é o elemento que acalma a paranoia do personagem, e, na segunda analepse, utiliza apenas um plano de detalhe do rosto do antagonista com o cigarro na boca – de onde parte a transição para o passado. É como se sua paranoia já tivesse ocorrido, e o diretor coloca o espectador direto em seu estado de alívio.

Há ainda uma metáfora através do cigarro em uma cena de *Por uns dólares a mais* na qual Monco liberta um dos capangas de El Índio e, ao ser indagado sobre essa atitude, interage com o cigarro antes de responder. Após a resposta, um dos capangas apaga o cigarro do anti-herói com um tiro, e Monco o reacende fulminando o atirador com seu olhar. Então, Monco aguarda receber a aceitação do vilão, que acaba acendendo seu cigarro no dele. Nesse momento, há um som não diegético de suspense na banda sonora que é suplantado quando há a aprovação do vilão. Os jogos com os cigarros nessa cena colocam a masculinidade e a confiança em pauta nas semânticas dos silêncios. Quando atira no cigarro de Monco, o capanga de Ramón tenta intimidar e ferir a masculinidade do anti-herói, que a reacende (assim como o cigarro). Mais tarde, Monco mata o personagem e mostra o quanto foi importante vingar o tiro em seu cigarro – ou em sua masculinidade. Ao acender seu cigarro no de Monco, o vilão compartilha sua coragem e masculinidade e firma uma parceria. O vilão aceita o homem que resgatou um de seus capangas e mostra para todos que o anti-herói é de sua confiança. Os jogos com os cigarros dessa cena constroem metáforas e evidenciam a importância que o diretor dava ao simbolismo do cigarro e ao que poderia construir a partir dele.

Embora um western seja caracterizado pela violência, o cigarro em Leone também pode construir a ideia de amizade e compaixão por meio do silêncio. Em *Três homens em conflito*, Blondie percebe que Tuco é um homem solitário ao partir com o personagem em busca dos dólares escondidos, porém Tuco tenta dissimular sua solidão descoberta, e, em um ato de amizade e compaixão, Blondie compartilha seu cigarro com Tuco. O silêncio do diálogo e a música não diegética emocionante

elevam a carga dramática da cena, e observa-se uma utilização diferente da interação dos personagens com o cigarro: a compaixão. Um sentimento até então não explorado pelo diretor, através do cigarro, em um *western* violento e com personagens amorais.

### Conclusão

A exposição às propagandas de cigarro da indústria norte-americana e aos meios de comunicação colaboraram com a construção da imagem do “homem que fuma” como alguém dotado de qualidades como modernidade, masculinidade, liberdade e rebeldia. Sergio Leone apropria-se dessas características subjetivas para compor seus personagens, mas também utiliza o cigarro para construir ironias, sadismo, tensões, compaixão, alívio, segurança, reflexões e metáforas criativas através do silêncio cinematográfico.

Esses silêncios manifestam-se como pausas dramáticas que substituem discursos verbalizados em contextos diferentes, ou seja, a ação obtém o valor de um discurso verbal. Para a construção dos diferentes silêncios, o diretor utiliza sons diegéticos, músicas e sons não diegéticos na banda sonora, e assim o silêncio é construído pelo próprio som.

Observa-se que as interações com o cigarro, que aparentemente são apenas ações corriqueiras, tornam-se elementos ricos em produção de significados e sensações e têm, no silêncio, a matriz para dar voz à imagem – sem que necessariamente ocorram diálogos.

### Referências

BEAUMORD, C.; BONA, J. R. O cigarro e o mito: um estudo sobre o merchandising da marca Marlboro. In: Congresso de Comunicação da Região Sul, 11., 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: Intercom, 2010. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0246-1.pdf>.

Acesso em: 21 out. 2018.

CARREIRO, R. **Era uma vez no spaghetti western**. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2014.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CHION, Michel. The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us. In: SIDER et al. (org.). **Soundscape** – The School of Sounds

Lectures 1998-2001. London: Wallflower, 2003. p. 150-154.

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

FOHLEN, Claude. **O faroeste**. São Paulo: Cia das Letras; Circuito do Livro, 1989.

GIL, I. O som do silêncio no cinema e na fotografia. **Babilônia**, Portugal, n. 10/11, p. 177-185, 2011. Edição especial. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/viewFile/2992/2252>. Acesso em: 21 out. 2018.

MAD MAN ART. Disponível em: <http://goo.gl/y139HE>. Acesso em: 21 out. 2018.

MARKS, L. U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.

POR um punhado de dólares. Direção: Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1964. 1 DVD.

POR uns dólares a mais. Direção de Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1965. 1 DVD.

THÉBERGE, P. Almost silent: the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television. In: BECK, J.; GRAJEDA, T (org.). **Lowering the boom**: critical studies in film sound. Illinois: University of Illinois Press, 2008.

TRÊS homens em conflito. Direção de Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1966. 1 DVD.

Submetido em 06 de novembro de 2018 / Aceito em 12 de abril de 2019

## A polifonia de efeitos sonoros no sound design de Alan Splet

Fabiano Pereira de Souza<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando (2017-2020) e Mestre em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais (2016) pela Universidade Anhembi Morumbi. Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Múltiplos Meios (2008), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2002) e graduação em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi. Integrante do grupo de pesquisa, inscrito no CNPq, Cinema expandido, da estereoscopia ao web footage: novos regimes de visualidade no século XXI. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo, em publicações de mídia impressa de larga circulação nacional e online.

e-mail: [fabian59@gmail.com](mailto:fabian59@gmail.com)

### Resumo

A obra do *sound designer* Alan Splet (1939-1994) indica como poucas a importância ainda a se reconhecer, acadêmica e criticamente, da edição de efeitos sonoros como um recurso de grande potencial expressivo no cinema. Este estudo aponta sua inovação em termos de linguagem cinematográfica, por meio de análise de seus filmes, comparação a obras anteriores com sobreposição de efeitos sonoros e referencial teórico do som. Ao explorar a detalhada e artesanal riqueza narrativa da polifonia de diferentes efeitos, Splet valorizou sonoridades abstratas, até em contraste às imagens quando em sua parceria com David Lynch. Conforme pesquisadores e colegas de trabalho lembram, suas ambiências sonoras absorvem a atenção pela diversidade de combinações de efeitos, bem como o eventual estranhamento do contraste entre elas e o que se vê na tela, tornando-se verdadeiros personagens das obras em que trabalhou.

Palavras-chave: cinema; *sound design*; Alan Splet; David Lynch.

### Abstract

Like few others, the work of the sound designer Alan Splet (1939-1994) indicates the importance yet to be recognized, academically and critically, of of sound effects editing as a resource of great expressive potential in cinema. This study indicates its innovation in terms of film language, through the analysis of his films, comparison to previous films with overlapping sound effects and film sound theoretical references. By exploring the detailed and artisanal narrative richness of the polyphony of different effects, Splet valued abstract sonorities, even in contrast to the images when in his partnership with David Lynch. As researchers and co-workers remember, his sonic ambiances absorb attention by the diversity of combinations of effects, as well as the eventual strangeness of the contrast between them and what is seen onscreen, becoming true characters of the films in which he worked.

Keywords: cinema; sound design; Alan Splet; David Lynch.

Nascido na véspera do Ano-Novo na Filadélfia, Pensilvânia, costa leste dos Estados Unidos, Alan Splet (1939-1994) tinha um caso bastante acentuado de miopia que desde a infância o levou a desenvolver atenção, sensibilidade e interesse pelo que sua audição podia lhe proporcionar. Pegou gosto pelo violoncelo. Era fã das composições de Johann Sebastian Bach e Dmitri Shostakovich. Ainda na adolescência, demonstrou habilidade ao gravar música ao vivo em alta fidelidade. Entretanto, a princípio, não fez de sua paixão uma profissão. Preferiu estudar engenharia elétrica no Drexel Institute of Technology, também na Filadélfia, e trabalhou por oito anos como contador, até que um amigo produtor de filmes institucionais para a indústria, Bob Collom, de uma produtora chamada Calvin-DeFrenes, o convenceu a trabalhar com o som dos filmes, em 1968. O salário era menos que a metade do que a contabilidade lhe pagava, conforme conta Ric Gentry (GENTRY, 1984: 62).

Por mais que o trabalho consistisse apenas em gravar sons e adicionar músicas de catálogo, e apesar da desaprovação de sua família e insegurança pessoal, o entusiasmo de Splet o fez prosseguir na nova carreira. Um ano e meio depois, um estudante de artes plásticas procurou a Calvin-DeFrenes em busca de efeitos sonoros para um filme de meia hora que ele havia realizado com o apoio do American Film Institute (AFI), instituição fundada em 1967 com função análoga à de uma cinemateca. O estudante se chamava David Lynch. O filme, *The grandmother* (EUA, 1970). Collom, com quem Lynch já havia trabalhado no curta-metragem *The alphabet* (EUA, 1968) e com quem pretendia trabalhar novamente, estava ocupado, mas disponibilizou seu assistente Splet para o projeto.

Ele primeiro sugeriu que checássemos a audioteca da Calvin, uma audioteca de efeitos sonoros patética. Começamos assim e fui ficando cada vez mais deprimido conforme ouvíamos aquilo. E ele disse: “veja, vamos começar a construir efeitos. E eu disse: “boa ideia”. (...) Quase não tínhamos qualquer equipamento. Eles não tinham uma unidade de reverberação, por exemplo. O Al tocava os sons pelos dutos de aquecimento e os regravava do outro lado e continuávamos a tocar de um lado para outro até que conseguíssemos a reverberação longa o suficiente, coisas assim. A gente ia por todos os lados do prédio, inseparáveis, conseguindo isso e aquilo, e 63 dias depois conseguimos quatro trilhas, trilhas editadas consistentes, consistentes, porque só tínhamos quatro dubladores, e foi uma das melhores experiências que eu já tive. O Alan e eu nos conectamos e ele é verdadeiramente um dos meus melhores amigos. (LYNCH, 1989)

A relação valia tanto para Lynch que ele ainda guarda parte das cinzas de Splet sob um console em seu escritório. O diretor admirava a competência técnica

do amigo com os equipamentos. A equipe de som, nas produções cinematográficas com estrutura de estúdio, costuma agregar algumas dezenas de profissionais, em tarefas bem compartimentadas. Há um time para gravar sons que serão usados como efeitos sonoros, editores de som, engenheiros de som, mixadores, *sound designers*, assistentes diversos. Além de ser competente em todas essas etapas do trabalho, com o tempo Splet viria a manter sua influência, se não a coordenação ou mesmo a atuação direta, em cada uma dessas funções, “sem dúvida por causa de sua preocupação abrangente com a aplicação mais detalhada de seus efeitos, além de suas origens como um homem de áudio para todos os fins em uma pequena empresa de cinema industrial”, lembra Gentry (GENTRY, 1984: 63-64).

*The grandmother* impressionou a direção do AFI e o trabalho de Splet representou parte considerável dessa satisfação. Tanto que ele foi convidado para assumir o cargo de chefe do departamento de som do instituto – sediado em Washington – na então nova filial da instituição, em Los Angeles, o que levou tanto Splet quanto Lynch, este na condição de congregado, à Califórnia. Splet envolveu-se em inúmeros projetos de jovens cineastas ligados à instituição, enquanto participava dos cinco anos da esporádica produção do primeiro longa-metragem de Lynch, o independente *Eraserhead* (EUA, 1977). Segundo Gentry, era o primeiro trabalho de Splet como profissional<sup>2</sup>. Na mesma reportagem sobre *Duna* (*Dune*, EUA, 1984) em que Gentry traçou, em linhas gerais, um perfil de Splet, há citações do próprio *sound designer* explicando um pouco de sua rotina de trabalho.

Tendo a amplificar o que você vê na tela, para aumentar a imagem, meio que interpretando o que há lá. O som pode ou não corresponder aos movimentos visíveis das coisas na tela. Em vez disso, ele meio que se soma a elas para criar um clima, uma atmosfera. (SPLET apud GENTRY, 1984: 62-63)

Antes da conclusão de *Eraserhead*, foi lançado o longa-metragem *Meanwhile, back at the ranch* (EUA, 1976), de Richard Patterson, em que Splet atuou como editor de efeitos sonoros, mas foi apenas depois de *Eraserhead* que ele migrou para as produções de longa-metragens realizados em estrutura de estúdio, com ampla distribuição no circuito exibidor internacional. Primeiro com *Cinzas no paraíso* (*Days of heaven*, EUA, 1978), de Terrence Malick, como assistente especial de áudio; depois com *O corcel negro* (*The black stallion*, EUA, 1979), de Carroll

---

<sup>2</sup> Nos Estados Unidos, isso costuma se referir ao registro de um profissional da indústria do cinema na associação de classe do seu campo de atuação, como o Directors Guild of America (para diretores), o Writers Guild of America (para escritores), o Actors Guild of America (para atores) ou o Motion Picture Editors Guild (para editores).

Ballard, filme que lhe valeu o Oscar de edição de som; e então com o primeiro filme de Lynch nesse tipo de estrutura, *O homem elefante* (*The elephant man*, EUA/Reino Unido, 1980).

A premiação por *O corcel negro* aconteceu no ano anterior ao do seu casamento com sua assistente Ann Kroeber, que Splet conheceu durante a produção do filme de Ballard, quando a contratou, e com quem já estava trabalhando também em *O homem elefante*. Kroeber vinha de experiências anteriores com gravação de sons para efeitos sonoros (inclusive para o departamento de filmes da ONU) e edição de sons para produções independentes. Os dois se tornariam parceiros na edição, mas especialmente na captação de sons para a produção de efeitos sonoros.

No mesmo ano de 1984 foi lançado *Duna*, terceiro longa-metragem da parceria de Lynch com Splet. Depois de *Veludo azul* (*Blue velvet*, EUA, 1986), último filme com a dupla, Splet ainda consolidaria mais duas parcerias profissionais de recorrência em longas-metragens. Uma foi com o próprio Ballard, com quem também fez *Os lobos nunca choram* (*Never cry wolf*, EUA, 1983) e *Wind* (EUA, 1992). Outra foi com o cineasta Philip Kaufman, com quem Splet trabalhou em *A insustentável leveza do ser* (*The unbearable lightness of being*, EUA, 1988), *Henry & June - Delírios eróticos* (*Henry & June*, EUA, 1990) e *Sol nascente* (*Rising sun*, EUA, 1993), seu último filme antes de falecer, em 1994. De todo modo, foi com Lynch que Splet produziu um *sound design* mais distante das práticas usuais na indústria cinematográfica e com maior potencial de interlocução com a base teórica dos estudos de som.

### A palavra dos colegas

Para alguém vindo da engenharia e da contabilidade, como Splet, ou das artes plásticas, como Lynch, é notável o empenho de ambos com o aspecto sonoro dos filmes. O treinamento musical erudito – frise-se que as referências musicais mais recorrentes na filmografia de Lynch costumam tender ao universo pop – e o ganho auditivo pela condição oftalmológica de Splet seriam providenciais para a comunicação entre os dois e os resultados que obtiveram. Ninguém melhor que o próprio Lynch para descrever como se constituiu essa afinidade complementar entre ambos. Mais importante ainda é como o cineasta distingue efeitos sonoros do que chama de efeitos abstratos, que, segundo ele, Splet entendeu tão bem.

Sons podem cobrir o vão entre efeitos sonoros e a música. Sons podem ser efeitos abstratos. E então eles abrem um mundo e dão um clima, assim como a música. Então existem efeitos definidos, efeitos abstratos e música. Os efeitos abstratos são realmente onde muito da mágica acontece. O AI entendeu isso 100% e a gente mergulhava no mundo do

som e encontrava aquelas coisas que davam suporte à imagem e a destacava. E a ideia completa é que o todo é maior que a soma das partes. (LYNCH, 1989).

Ainda que Lynch não conceitue o termo “efeitos abstratos”, toda sua fala e demais referências sobre seu trabalho indicam serem eles sons editados como efeitos sonoros – portanto, nem diálogos nem música – que não reiteram o caráter figurativo do que se vê nas imagens, caso dos efeitos que chama de “definidos”. Estão lá para criar ambiências, climas, dar suporte adicional à imagem, potencializá-la. Ballard destaca que Splet era incansável na busca de sons para gravar e construir suas ideias sonoras. Ele cita o exemplo do barco naufragando em *O corcel negro*. Na sala de edição usada na pós-produção, o barulho da descarga do vaso sanitário de um banheiro próximo incomodava a equipe constantemente, enquanto Splet e seu time buscavam um som para o naufrágio, até que o *sound designer* teve a ideia de usar o tal barulho. Depois de todo um tratamento de mixagem, ele colocou o efeito assustador resultante na trilha do filme, vencedor do óscar de edição de som.

O aspecto mais lembrado sobre o trabalho de som nesse filme são os microfones que Splet prendeu em diferentes pontos do corpo do próprio cavalo, de modo a registrar todas as reações sonoras possíveis, até a de uma membrana do estômago do animal que chacoalha e cria um som característico conforme ele corre. Ballard avalia que muita gente na indústria cinematográfica se preocupa com os aspectos técnicos em vez dos aspectos emocionais e estéticos do filme, ao passo que, para ele, Splet era completamente comprometido com essa qualidade e não se calava para proteger sua posição política. (BALLARD, 2018).

Kaufman considera Splet um poeta dos sons e diz que tinha a impressão de que o *sound designer* poderia criar toda uma partitura de cinema sem um compositor. O cineasta destaca a proximidade de Splet com os compositores de cada filme em que os dois trabalharam juntos. Em *A insustentável leveza do ser*, a música do compositor checo Leoš Janáček foi usada como um narrador substituto de Milan Kundera, autor do livro em que o filme se baseia (o pai de Kundera havia estudado com Janáček). Como Splet ficou responsável pela edição da música do filme, coube a ele articular música e efeitos sonoros. Em *Sol nascente*, a parceria foi com o compositor japonês Tôru Takemitsu, autor da trilha musical original. Kaufman ressalta que Splet também acreditava no silêncio como um elemento sonoro para algumas cenas, e que ele ajudava no desempenho dos atores (KAUFMAN, 2018).

O diretor australiano Peter Weir considera Splet um artesão perfeccionista que encontrava criatividade no som das coisas comuns para acrescentar dimensão e peso às cenas, no sentido de uma experiência mais absorvente, alguém que entendia que o som poderia acrescentar uma terceira dimensão à

bidimensionalidade do filme, em diferentes níveis (WEIR, 2018).

O trabalho do *sound designer* serve como exemplo de articulação da terceira escuta de Roland Barthes (BARTHES, 1982: 217)<sup>3</sup>, que complementa as duas anteriores, ainda que tal relação não tenha sido indicada por Splet. Não é o que foi dito ou emitido, mas quem ou o quê fala ou emite. Essa forma de escuta traz questões a partir de um interespaço que se desenvolve, onde o "estou ouvindo" também significa "escute-me". Para transformar e revitalizar esse jogo da transferência, há uma "significância" geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente (BARTHES, 1982: 217). Para Barthes, portanto, a escuta não se restringe a uma postura passiva de quem a pratica. Há uma série de repertórios pessoais acionados na escuta que contribuem para a formação de um sentido e de sensações a partir dos sons ouvidos. Quando os sons não são meros elementos descritivos da imagem, como Splet criou para Lynch, há uma deixa ainda mais ampla para o repertório individual do espectador cogitar possíveis leituras, abertura que pode atrair ou afligir, dependendo da disponibilidade de cada um para a dúvida racional e a fruição sensorial.

O *sound design* de Splet também incorreu algumas vezes na subversão da experiência – não do conceito – da compreensão do som, de que trata Pierre Schaeffer (SCHAEFFER, 1988: 67-69), pela maneira como ele explorou, para Lynch acima de todos os demais diretores, o som acusmático<sup>4</sup> em suas ambiências sonoras. Ao desvincular alguns de seus efeitos de uma clareza semântica para o espectador, Splet se aproxima da escuta reduzida que Schaeffer advoga. Kroeber também é testemunha de que, embora Splet não tivesse a tarefa nem a intenção de substituir a trilha musical dos filmes de que participava com tais sons, eles eram

---

<sup>3</sup> Em *L'obvie et l'obtus*, Barthes distingue o fenômeno fisiológico da audição do ato psicológico do ouvir. Para ele, a audição diz respeito às condições físicas de ouvir: anatomia, mecanismos, acústica. Já a escuta supera sua finalidade. Há tipos de escuta. A primeira delas é a percepção de um som. Na segunda, escuta-se como se lê, de acordo com determinados códigos.

<sup>4</sup> Em *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer diferencia os processos de escutar, ouvir, entender e compreender. O primeiro se refere à identificação instantânea do acontecimento sonoro e o reconhecimento de seu contexto causal, o que pode incorrer em equívoco. Ouvir implica em conseguir elaborar um esboço do objeto sonoro bruto, por conta da repetição do som. Entender é conseguir perceber aspectos particulares do som, num grau qualificado dessa percepção. Já compreender envolve a possibilidade de tratar aquele som como um signo que introduz o receptor a um sistema de valores e buscar um sentido para ele, uma escuta semântica, normalmente valores musicais que levam a um sentido musical (SCHAEFFER, 1988: 67-69). Schaeffer defende o que chama de escuta reduzida, um direcionamento para as funções ouvir e entender (REYNER, 2012: 100). Ele chama de acusmático o som que ouvimos sem reconhecer a fonte no que está ao alcance de nossos olhos.

trabalhados como se ele o tivesse feito, o que se aproxima da, se não a exemplifica, definição de música tanto de John Cage quanto de R. Murray Schafer<sup>5</sup> (SCHAFER, 1991: 34-35).

É tão sutil que as pessoas tomam como pressuposto. Todos pensam que é tudo por conta da música. (...) Ele sempre começava com sons naturais. E aí ele ia alterá-los, brincar com eles, sobrepô-los, mudar os sons, reduzir sua velocidade e acelerá-los. Ele sempre usava sons naturais, odiava sintetizadores, sons eletrônicos. Ele gostava de ter uma qualidade orgânica dos sons para começar. (KROEBER, 2016: 221-222)

Para Rob Fruchtman, editor de som de alguns filmes de Splet, a genialidade do colega estava em usar sons orgânicos para criar uma metáfora, um “contraponto” (conceito a ser discutido adiante neste artigo) à realidade, mas com sons da realidade que pareciam surreais (FRUCHTMAN, 2016: 255). Não raro, conseguir o efeito emotivo pretendido por Splet era um trabalho árduo. Editor de som premiado, o britânico Richard Hymns lembra de outro exemplo. Todas as explosões da (máquina) Fatboy em *A costa do mosquito* (*The mosquito coast*, EUA, 1986) foram provavelmente o maior pesadelo que ele já enfrentou. “O Alan me deu literalmente 250 explosões e queria que eu escutasse todas. E selecionar a melhor de menor alcance, a de médio e a de longo e colocar cada uma em cada explosão e editá-las todas em sincronia” (HYMNS, 2016: 362-363). Hymns calcula que havia 40 explosões na sequência do filme. “Isso era na época do filme magnético, quando você não tinha centenas de trilhas para desperdiçar” (HYMNS, 2016: 363). Depois de editadas, Splet pediu a Hymns que, a cada início de explosão, raspasse os últimos dois *frames* e meio para que se intensificasse o impacto sonoro do estrondo.

Os *sound designers* brasileiros Luiz Adelmo Manzano e Eduardo Santos Mendes reconhecem a importância do trabalho e do legado do americano. Manzano acredita que Splet representou para o cinema americano um impacto comparável ao trabalho de edição de som dos filmes de Jean-Luc Godard na *Nouvelle Vague*. “Vejo o Alan Splet um pouco como essa formação ou alguém que de repente consegue achar uma brecha, vamos dizer assim, na produção americana, e que começa a fazer esse tipo de articulação” (MANZANO, 2016: 193-194). Mendes elabora uma necessária comparação entre os contemporâneos Splet e Walter Murch, *sound designer* que cunhou esse termo, muito referenciado nos estudos de som cinematográfico, que o levou a produzir a tese *Walter Murch: a revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. É o poder de ser sensorial de fato, com sensações claras, físicas.

---

<sup>5</sup> Baseado em Cage, Schafer conclui que “música é uma organização de sons (ritmo, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida” (SCHAFER, 1991: 34-35).

E nisso o Splet é o aperfeiçoamento do Murch. Digamos assim. (...) É que o Murch também trabalha na mesma linha. *Apocalypse (Now)* é um festival disso, de sensorialidade, mas ele se prende o tempo todo à verossimilhança. Ele tem uma coisa com a verossimilhança que é muito engraçada, ele não consegue fugir. (...) Ele volta. Sempre volta, vai para lá. E quando ele delira, ele faz uns delírios lindos e maravilhosos, no final ele justifica. Ele tem que justificar de alguma forma, ele tem que deixar aquilo verossimilhante de alguma forma. E o Splet não. Já é a segunda geração. A segunda geração já aprendeu com a primeira e pode falar “tá, mas eu não preciso justificar”. (MENDES, 2016: 287-288)

Mendes reitera o conceito de efeito abstrato citado por Lynch, em que o timbre é elemento essencial, facilitado pela estereofonia a partir de *O homem elefante*, no caso de Lynch – *Eraserhead* havia sido originalmente produzido em mono. Schafer define timbre como a cor do som, estrutura dos harmônicos. Logo esclarece, ilustrando por meio de um exemplo prático o que é exatamente esse elemento da sonoridade: “se um trompete, uma clarineta e um violino tocarem a mesma nota, é o timbre que diferencia o som de cada um” (SCHAFER, 1991: 75). É a característica do som que o distingue de outros na mesma frequência e amplitude.

Outra característica marcante de Splet que Mendes destaca é a forma como ele trabalha com o ambiente, transformando-o num pulso vivo, num personagem. Mendes leva além a observação de Fruchtmann sobre o som de Splet como terceira dimensão do filme. “Você pode usar o ambiente para dar tridimensionalidade à imagem, é a função básica dele. Mas ele usa ambiente para contar história. A função do ambiente dele é narrativa, não para gerar verossimilhança” (MENDES, 2016). Para Mendes, mesmo nos momentos verossimilhantes do trabalho de Splet, a narrativa se mantém muito forte. Mesmo objetos e seres inanimados ou animados ganham personalidade, “passam a ser personagens, seres vivos, com raiva, com ódio, com violência” (MENDES, 2016: 292).

Ele ainda destaca como característica essencial do trabalho de Splet o som articulado com a narrativa do filme, que não precisa brilhar mais do que ele, construído de modo que toda a trilha sonora do filme funcione como uma grande partitura de duas horas. Esta deve ter dinâmica, respiros e elementos sonoros, sejam eles vozes, música ou efeitos sonoros. Algo que, além da definição de música de Cage e Schafer, faz as ambiências sonoras de seus filmes, em especial os que Lynch dirigiu, caberem no conceito de *mousiké* apresentado por Lia Tomás<sup>6</sup>, pela

---

<sup>6</sup> “A *mousiké* – com sua roupagem contemporânea – se reapresenta como processo integral dinâmico, no qual cantos, falas, danças, onomatopeias, expressões corporais, representações teatrais, incluindo-se ainda toda variedade de ruídos, silêncios e modos de reprodução ou feitura de

organização do pensamento que as criou. E que, quando fogem da verossimilhança, tornam seus sons acusmáticos ideais para a terceira escuta de Barthes.

Splet também usou o que nos estudos do audiovisual se convencionou chamar de “contraponto sonoro”, terminologia considerada conceitualmente problemática. Há alternância de momentos de sincronia e de diacronia entre som e imagem no seu *sound design* para Lynch. O mesmo procedimento mesclado já havia sido usado por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Aleksandrov nos anos 1930 (SOUZA, 2016: 73). O “contraponto” dos russos visava que sons não descritivos da imagem gerassem um sentido além daqueles isolados da imagem e do som, ao estilo do efeito Kulechov (imagem A + som B = sentido C).

O ponto de partida dos três cineastas russos foi um manifesto escrito pelo próprio trio em 1928, aurora do cinema sonoro, intitulado *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. Em vez de meramente ouvirmos o que a imagem já nos mostra, a proposta era investir na não sincronização entre som e imagem de modo a criar novas significações para cada associação, dando continuidade à proposta que Eisenstein já adotava em seus filmes de valorizar a montagem, sem obrigação para com a linearidade narrativa.

Apenas o uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento da montagem. O primeiro trabalho experimental com som deve ter como direção a linha de sua distinta não sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras. (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEKSANDROV, 2002: 226)

Para o também cineasta russo Dziga Vertov, sons e imagens poderiam ou não coincidir na montagem de um filme, ou misturar uma com a outra em várias combinações (FISCHER, 1985: 249). Mas nem mesmo esse caso configura um contraponto, no sentido de contraste entre imagens e sons, segundo autores que se baseiam na teoria musical. Guilherme Maia de Jesus lembra que a polifonia e o contraponto são técnicas em que vozes individuais se movimentam “em sentidos ora distintos ora não e que guardam entre si uma complexa e rígida relação governada por regras” (DE JESUS, 2007: 64). Uma dessas regras é a concordância de consonâncias em tempos fortes. Dessa forma, os dois conceitos dependem de sincronização rítmica e harmônica, “ao menos no que diz respeito ao valor semântico destes dois termos na música ocidental de concerto da Idade Média até o

---

sons (mecânicos, computadorizados, ampliados, entre outros) passam a ser considerados como potencialidades para a organização do som” (TOMÁS, 2002: 120-121).

início do século XX” (DE JESUS, 2007: 64). Perde-se assim o sentido de mero contraste de ambos os termos.

Michel Chion avalia que o chamado contraponto, que ele identifica como dissonância audiovisual, só pode ser notado numa “oposição entre som e imagem em um ponto preciso de significado” (CHION, 1994: 36). Para ele, essa noção postula uma interpretação linear do significado dos sons, reduzindo os elementos audiovisuais a “abstrações às custas de suas múltiplas particularidades concretas, muito mais ricas e ambíguas” (CHION, 1994: 38). O autor cita uma cena de *Carmen de Godard (Prénom Carmen*, França, 1983), em que sons de gaivotas são combinados à imagem do metrô. A leitura literal de tais sons é exemplo de significado estereotipado, que ignora a substância sônica em relação à cena específica e perde de vista suas propriedades timbrísticas e as outras relações, numa oposição entre redundância e contradição. Chion entende que a dissonância audiovisual só inverte a convenção e a homenageia numa lógica binária. Luíza Alvim lembra que o próprio Eisenstein usou os termos “contraponto” e “polifônico” em diferentes sentidos ao longo de sua produção escrita, em textos do final da década de 1930 e início da década de 1940.

Eisenstein compara, então, a montagem de seus filmes silenciosos com uma “partitura orquestral” e a chama de “montagem polifônica”, “na qual um plano é ligado ao outro [...] através de um avanço simultâneo de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência” (Eisenstein, 2002b, p. 55, grifo do autor). Vemos, aqui, que desaparece a ideia dos “conflitos”, sendo valorizados, por sua vez, os aspectos da multiplicidade de elementos, da sua simultaneidade, de sua independência e do sentido geral (“uma imagem única, unificadora, sonoro-visual”, Eisenstein, 2002b, p. 54). (ALVIM, 2017: 7-8)

Considerando como premissa a ineficácia de contraponto no sentido de mera oposição, há também variações de conceituação, abrangência e fontes sobre polifonia na teoria musical, segundo Wolf Frobenius. O termo é empregado para identificar a “música em mais que uma parte, música em muitas partes, e o estilo em que todas ou várias das peças musicais se movem em certa medida de forma independente” (FROBENIUS *et al*, 2001). As palavras *polyphōnos* (de vozes múltiplas) e *polyphonia* já existiam no grego antigo. Nas línguas modernas, designam fenômenos musicais ou não, como o canto dos pássaros, a fala humana e os ecos múltiplos.

O autor conta que desde o início do século XVII os termos “polifônica” e “polifonia” também vêm sendo usados em um sentido mais restrito para denotar composição musical para mais de quatro partes. “Não até Bellermand (1862), para

quem 'em muitas partes' (*vielstimmig*) era 'o significado real e natural' de 'polyphonus', o estilo 'homofônico' e 'polifônico' foi caracterizado pela relação rítmica das partes umas com as outras" (FROBENIUS et al, 2001: 1).

Desde *Musikalisches Lexikon*, de Koch (1802), o desenvolvimento integral das partes separadas - o investimento de várias partes com o caráter de uma voz principal e as reuniões de acompanhamento de vozes para o status de contra-vozes - tem sido considerado como uma característica definidora da polifonia. Mesmo os autores que de outra maneira distinguem entre a polifonia e homofonia, principalmente em razão da função de composição de harmonia, consideram este um critério válido para a definição "a composição polifônica mais genuína" ou "verdadeira polifonia". (FROBENIUS et al, 2001: 1)

Os termos "polifonia" e "homofonia", nas composições musicais, representam extremos com níveis intermediários. A redescoberta gradual da música medieval e renascentista para várias vozes, a partir do século XIX, fez com que a música polifônica passasse a ser definida como tal pela importância da harmonia subordinada nela, nota o autor. Arnold Schoenberg creditou o estilo polifônico à escrita com a capacidade de legitimar novas harmonias. As mais dissonantes foram descritas por outros como 'polifônicas'. Frobenius ressalta que a harmonia assumiu essa posição na polifonia de equilíbrio preciso entre as partes. Segundo ele, Schoenberg não concordava com a harmonia como princípio absoluto, e na composição polifônica atribuía a ela a função de "gosto controlador".

No início do século XX, a musicologia sistemática delimitou que a harmonia pura seria criada pelo movimento paralelo de partes em intervalo constante, e a polifonia pura, pelas diferenças melódicas entre essas partes. Os tipos de polifonia que se seguiram foram considerados "formas harmônicas-polifônicas". Carl Stumpf<sup>7</sup> considera polifonia a execução simultânea de várias melodias distintas, que às vezes se unem em intervalos consonantes ou em uníssono. Ele chama de "música harmônica" encontrar prazer ou desprazer estético na sonoridade simultânea de várias notas diferentes e a sucessão de tais complexos tonais (FROBENIUS et al, 2001).

Outra referência citada por Frobenius é Gustav Mahler, para quem a polifonia difere de "algo meramente escrito em muitas partes" ou "disfarçada homofonia". Mahler descreve a polifonia como vinda de lados muito diferentes, com temas que devem ser completamente distintos em seu caráter rítmico e melódico e exigem que o artista se organize e unifique o conjunto de modo congruente e harmonioso. Considera qualquer outra coisa apenas algo escrito em muitas partes, homofonia

---

<sup>7</sup> Frobenius cita a fonte: *Die Anfänge der Musik*, 1911, p. 99-100.

disfarçada.

Ponto importante a destacar no retrospecto histórico de Frobenius, a relação entre os termos polifonia e contraponto depende menos de definições que de classificações musicais tradicionais, e, segundo ele, os dois termos foram claramente diferenciados em poucas ocasiões. Mais comumente, polifonia tem sido usado como sinônimo de contraponto. Neste artigo, a dissonância audiovisual de Chion dará conta de identificar o que se convencionou chamar de contraponto sonoro<sup>8</sup>, enquanto a noção de polifonia destacará os elementos sonoros distintos que a compõem, montados em simultaneidade, tendo, portanto, a harmonia como premissa, mas não enfoque.

Mendes vê a discussão teórica sobre o “contraponto sonoro” – ainda não são habituais a terminologia dissonância audiovisual ou outra mais precisa – estagnada nos termos em que era ainda mantida dos anos 1960 para trás. Ele indica que no cinema contemporâneo, até nos *blockbusters* americanos de super-herói, já não é mais necessário justificar, na trama, uma distorção sonora. Por exemplo, o personagem não precisa estar bêbado – recurso que o cinema clássico adota desde o início – para que se deforme completamente a estrutura de som para a criação de efeito. “O cinema que você tem hoje pulsa entre verossimilhante e não verossimilhante, entre naturalismo e não naturalismo. Ele se modifica a cada cinco minutos” (MENDES, 2016: 301).

O som já é amplamente usado como representação da introspecção do personagem e para tentar fazer a representação desse mundo interior através do som, um caminho que se começou a trilhar com o surgimento do *sound design*. “Então eu acho que essa liberdade contrapontística, que esse pessoal dos anos 70 bate forte já foi assimilada pelo grande cinema, pelo cinemão. Pelo cinemão, pelo cineminha, pelo cinema de autor, todo mundo” (MENDES, 2016: 301). Especificamente sobre o estranhamento causado pela dissonância audiovisual no *sound design* de Splet para Lynch, Mendes ressalta que ele não tira o espectador da imersão na narrativa.

O que tem de diferente entre uma coisa e outra não é imersão ou não imersão (...). Não é que nem um filme do Godard ou do Fassbinder, em que ele me corta o áudio total, eu levo um susto e saio da narrativa, saio da história do filme. Porque é feito para eu cair fora, para eu voltar a assumir uma posição racional. Eu acho que nenhum dos dois tipos de cinema está propondo isso. Seja o tipo de cinema do Lynch, seja o tipo de cinema do Christopher Nolan, que usa muito esse recurso, mas para

---

<sup>8</sup> Em citações, será respeitada a expressão “contraponto sonoro” (ou derivações dela), ainda que teoricamente imprecisa no sentido de contraste, em referência ao uso comum nos estudos audiovisuais.

fazer um outro cinema. Eu acho que o que muda é uma questão de você criar algum tipo de agressividade, algum tipo de rejeição do seu espectador, rejeição, mas sem perder a ligação emocional, que é a essência do cinema americano. Não que você em momento nenhum racionalize que aquilo é um filme. (MENDES, 2016: 303)

O que Lynch e Splet criam juntos, para Mendes, é uma sensação desagradável, como repulsa e asco, mas sem a desconexão do espectador do que a cena apresenta, já que a sensação é alimentada e prossegue no filme. Tais construções sonoras querem o espectador imerso na história por chaves sensoriais, não racionais. O sensorial é mais importante que o racional e o verossímilante no trabalho de Splet para Lynch. Mas ele é tão narrativo quanto, ou talvez mais, em termos de contar uma história, avalia Mendes. O foco é contar uma história. Para Mendes, o som criado pela dupla não é externo, não é da imagem: o som interno é personagem da história.

### **O som no cinema de David Lynch**

Como catalisador e propulsor do talento e da sensibilidade de Splet, Lynch merece uma atenção mais aprofundada à sua obra. Ele se desobriga de um sentido claro ou único para a narrativa, caso haja algum em seus filmes. Para Martha P. Nochimson, em *The passion of David Lynch*, o uso do som pelo diretor preenche seus filmes com um prazer do que existe além das imagens miméticas ordinárias do real. “Para ele, o som de cinema não é a ilusão de uma mimese perfeita de efeitos sonoros; é outro reflexo da múltipla dimensionalidade do quadro de filme” (NOCHIMSON, 1997: 36). Não faltam, nas trilhas sonoras de Lynch, zumbidos, estrondos, palpitações, pulsações, além do recorrente som de ventos, efeitos sonoros típicos e trilha musical, que aprofundam a representação visual nas cenas (NOCHIMSON, 1997: 36).

Em seu livro *David Lynch*, Chion faz várias considerações sobre as construções sonoras nos filmes do cineasta. Para ele, a pulsação perpétua que anima o som interior, por meio do rumor de máquinas, nos insere num interior acolhedor constante, mas num *continuum* curiosamente repleto de descontinuidade, como é possível notar mais claramente em *The grandmother* e *Eraserhead*.

No caso de Lynch, a pulsação dos ambientes sonoros não é um fluxo contínuo que transborde os cortes. Ao contrário, está perpetuamente presa e retomada pelas tesouras separadoras-unificadoras em frequente sincronização com o corte visual. O autor a controla, como se fosse um fluxo que interrompe para distribuí-lo e regulá-lo aos borbotoes”. (CHION, 2003: 70)

Chion afirma que Lynch evita misturar as noções de criação e de sonho, já que sonhos não se controla, o que, para o autor, em essência, significa dizer que seu fluxo não pode ser pego e cortado. Considerando-se a base onírica da influência surrealista dos trabalhos de Lynch, o diretor cria um paradoxal estilo de montagem de som em que a continuidade se arquiteta por meio da interrupção (CHION, 2003: 70-71).

Rogério Ferraraz avalia que Lynch trabalha ora com fragmentos de narrativa, ora com fragmentos visuais ou sonoros, seja de maneira isolada ou simultaneamente (FERRARAZ, 2003: 76). O clima dos filmes se apoia nesse enigma, sendo que o “fundamental são as contradições e os paradoxos decorrentes do mistério” (FERRARAZ, 2003: 126). Quando surgem as estruturas clássicas de envolvimento emocional do espectador, elas são logo subvertidas para criar mais estranhamento, geralmente pelo exagero ou artificialidade dos detalhes, não raro, via contrastes entre som e imagem (FERRARAZ, 2003: 132).

“O som, nos filmes de Lynch, também é usado como um elemento fundamental para evidenciar as fissuras da identidade, refletindo-se no descolamento (e no deslocamento) entre o que vemos e o que ouvimos” (FERRARAZ, 2003: 160). Quando Splet cria cenas em que o som não encontra qualquer sinal claro de que parta dos elementos visuais que as compõem, mesmo no espaço extracampo, estabelece uma dissonância audiovisual, o que ocorre em momentos pontuais dos filmes, mantendo assim essa tensão e colaborando com uma camada adicional de estranhamento. Eis a assincronia de seu trabalho.

Exemplos sonoros disso estão nos humanos que emitem sons semelhantes a latidos em *The grandmother*, na ventania que se houve no quarto fechado de Henry em *Eraserhead*, nas imagens da mulher gritando sobrepostas às de elefantes enquanto se ouve bate-estacas de fundo em *O homem elefante*, nas distorções vocais bestiais sem qualquer mudança de fisionomia nas personagens de *Duna* e nas cenas íntimas de Jeffrey e Dorothy com chamas e explosão em *Veludo azul*.

Lynch prioriza a criação de atmosferas de dúvida em relação à fluidez e à clareza narrativa. São atmosferas inexplicáveis, com um nível considerável de pavor, de forças externas desconhecidas, embora mais desconfortantes que necessariamente empolgantes. Seu cinema se apoia muito no estranhamento, mas não em efeitos que causem surpresa e sustos na plateia. Isso mantém o cinema de Lynch no universo fantástico, por se apoiar na incerteza, na hesitação de quem só conhece as leis naturais, diante de uma ocorrência aparentemente sobrenatural, conforme Tzvetan Todorov (2007: 31) explica em sua teoria.

O sobrenatural também aparece em outros tipos de narrativa, sem causar estranhamento equivalente nem levar o leitor a questionar os motivos de sua presença, já que ele não entende literalmente o que é apresentado. É o caso, por exemplo, de animais que falam, aceitos pelo leitor num sentido alegórico, e da

poesia, de cujo texto, do “eu poético” que o narra, não se exige representatividade, são apenas palavras em sentido figurado. O acontecimento estranho não basta para o fantástico. O leitor, assim como o herói da trama, só experimenta hesitação se não ler esses eventos da história de forma poética nem alegórica (TODOROV, 2007: 38).

Um exemplo de criação de estranhamento sonoro pela chave poética – e cômica – é Jacques Tati, de quem Lynch é admirador confesso (LYNCH, 2011). “Tati, propositalmente, utiliza apenas sons pós-produzidos, o que lhe permite total liberdade para explorar a natureza arbitrária entre o que se vê e o que se escuta no filme”, explica Suzana R. Miranda (2008: 31). Outro elemento estrutural e recorrente na obra de Lynch é o duplo (*doppelgänger*), elemento também recorrente no universo do horror literário e, posteriormente, cinematográfico.

Em sua tese, Ferraraz vê um jogo ambíguo entre o som diegético e extradiegético em *Veludo azul*, em que um plano de detalhe de besouros num gramado traz tal amplificação do “ruído” que eles produzem que se tem a sensação de um som extradiegético (FERRARAZ, 2003: 51-52). A fragmentação, ele reitera, é um elemento essencial do cinema de Lynch, seja ela de narrativa, de imagem e som ou ambas (FERRARAZ, 2003: 76). Ele ainda vê nela e na junção de elementos distintos, não raro contraditórios, nos limites do sublime e do grotesco, um perfil surrealista que recupera o que André Breton chamou de beleza convulsiva (FERRARAZ, 2003: 80).

O som sem imagem correspondente – ou, conforme Chion, as imagens negativas (CHION, 2008: 150) – pode ou não vir de uma ação humana. Pode vir de uma ação desta esfera de existência ou de alguma forma de existência sobrenatural. Pode vir daquele tempo e espaço de ação ou de outros. Esse elemento de incerteza produzido pelo som extracampo é o principal ponto em comum e o elo entre o trabalho de som típico do gênero horror e o do *sound design* de Splet para Lynch. Esse aspecto misterioso proporcionado pela banda sonora ganharia um incentivo adicional – quase sempre desprezado, frise-se – quando o que era uma única banda de som passou a ser, com o sistema Dolby estéreo, décadas mais tarde, múltiplas bandas, propiciando uma maior sofisticação nas construções de áudio no cinema.

A dupla formada por Splet e Lynch se beneficiou da criatividade de duas pessoas sem formação acadêmica em cinema, o que os levava a buscar soluções por um viés não raro imprevisível pelos termos da estética clássica. Livres da obrigação da mera reiteração descritiva do que as imagens já mostravam, alinharam-se mais à proposta sonora de Dziga Vertov. Além de sua formação de violoncelista, Splet desenvolveu uma relação musical com sons tradicionalmente ignorados para essa função, como previam Cage e Schafer.

Diversos outros sons gravados das mais variadas origens por Splet eram montados em camadas (daí a noção de polifonia) de modo a intensificar as reações sensoriais no espectador e gerar emoções mais impactantes, procedimento de

sobreposição que é praxe na edição de som, mas que com Splet ganhou desde riqueza de detalhes, caso de Ballard, até o descolamento da verossimilhança, caso de Lynch. Estratégias surrealistas de não explicação, como o som que não informa, mas faz sentir, também servem para fazer duvidar dos fragmentos de explicação que Lynch parece entregar sobre suas tramas. Kroeber, como testemunha da construção da cena dos insetos na sequência de abertura de *Veludo azul*, atesta a artificialidade exposta dos efeitos sonoros.

Bem, na verdade, cerca de 14 sons de inseto foram colocados ali. Foi tudo feito em camadas. Gravamos em diferentes locais. Gravamos em laboratórios. Eu costumava ligar os microfones para gravar os sons deles, como quando mastigando madeira, coisas assim. Para que se pudesse conseguir aquela sensação mais acentuada dos insetos. (...) Não eram só os insetos. Também tinha um monte de outros sons ali naquela cena, quando a câmera vai ao subterrâneo. Acho que o “chichichi” que se ouve ali é do *sprinkler*. Não eram só os 14 insetos. Acho que havia também tons. Podia haver até umas cem camadas de som para uma cena. (KROEBER, 2016)

Tal hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados corrobora com o conceito de Todorov sobre o fantástico e também lembra o conceito de estranho, inquietante, de Sigmund Freud. Robert Spadoni (SPADONI, 2007: 4) ajuda a compreender que o som sem imagem correspondente é elemento estrutural do gênero do horror fílmico, efeito que em certo grau é assimilado por Splet em seu trabalho para Lynch. Porém, além de não visar causar sustos, no trabalho dessa dupla tais estratégias servem para alimentar o desconforto do estranhamento.

### Conclusão

Alan Splet participou com êxito de produções em que o valor narrativo da paisagem sonora foi determinante. O “oscarizado” *O corcel negro* é o exemplo mais lembrado, mas não o único. Discreto, concedeu raríssimas entrevistas, mais raras ainda aquelas nas quais ele fala de forma mais elaborada. Sua escuta, privilegiada, dada a limitação física da visão, contribuiu tanto no sentido de buscar sonoridades das mais específicas, que resultaram numa comentada audioteca, preservada por sua viúva Ann Kroeber, para a criação de efeitos sonoros bastante complexos, como também permitiu construir efeitos sutis, que nem sempre são percebidos ou absorvidos na sua completude.

Com uma filmografia curta, em virtude de sua morte prematura, Splet trabalhou pelo menos três vezes com três diretores: David Lynch, Carroll Ballard e Philip Kaufman, além de bisar parcerias com Peter Weir e Richard Patterson. De 25 filmes, 15 foram dirigidos por cineastas que escolheram trabalhar com Splet novamente. Portanto, ele costumava manter uma clientela fiel a seus serviços. Mas foi com Lynch que Splet pôde explorar tudo o que alcançou com os outros e ir muito mais longe, pela afinidade de ideias, o entrosamento, o afeto compartilhado e a abertura à experimentação que ambos nutriam e expressavam.

Com Splet, há momentos de evidente dissonância audiovisual. Camadas diversas de efeitos sonoros de fora da diegese se descolam da imagem e atuam de maneira mais autônoma, puxando a justificativa verossimilhante (que Walter Murch garantiria) ou não de imagens que se assemelhem a possíveis fontes dessas sonoridades. Não apenas para criar estranhamento, o que Jacques Tati já fazia com tanta propriedade, mas também para perturbar, deixar evidente que falta uma informação, um sentido, que não adianta tentar racionalizar, pois não haverá uma resposta coesa, una. Perturbação que, diferentemente da de Godard, não expelle o espectador da fruição narrativa, mas faz com que ele mergulhe ainda mais fundo nos pesadelos e perplexidade enfrentados pelos personagens.

Esse efeito que predomina em *The grandmother* se potencializa, fora o possível alento de uma câmera lenta, quando Lynch deixa os cenários fechados e estilizados de influência surrealista e expressionista. Em *O homem elefante*, filme de época, esses momentos ainda acontecem em cenários à parte, oníricos. Em *Duna* nem acontecem, afinal tudo ali é fantasia de ficção científica futurista, inclusive o rico trabalho de ambientes sonoros e as curiosas distorções vocais de algumas personagens. Em *Veludo azul*, o quarto de casa, a rua e o gramado de um quintal bastam como porta de entrada para um efeito de aprofundamento sensorial do qual o som é a chave, sem deixar claro se a realidade da ficção é a da normalidade sincrônica diegética que predomina ou se é a dessas rachaduras narrativas que revelam o que palavras e gestos nem sempre dão conta de revelar.

Considerando-se que Lynch divide todos os sons que não forem fala em efeitos definidos, efeitos abstratos e música, essa é a hora em que os abstratos se fazem notar, com seu valor tão somente enquanto timbre. A proposta “contrapontista” russa, além de teoricamente imprecisa, era muito metódica e restritiva, de modo a criar um efeito que, ainda que plural, tende ao específico, ao intelectual. A abstração também é um processo mental, mas sendo os efeitos de Splet selecionados e organizados para causar sensações, para conferir um caráter emocional às cenas, há mais precisão em identificá-los como efeitos sensoriais.

Como são vários e operam em sobreposição sem precisarem caminhar rumo a uma informação única ou um sentido pontual, por mais detalhada que seja tal composição, a polifonia que organiza essas harmonias consonantes ou

dissonantes também fica mais claramente identificada como uma arquitetura vertical em que tais efeitos potencializam a imagem, mesmo quando a reiteram. Não há indícios, nas declarações encontradas de Lynch ou de Splet, de que esse intuito fosse racionalizado, à maneira dos quatro cineastas russos e de Godard. Sem falar no caráter ideológico da obra desses cinco cineastas, que não existe na de Lynch.

Splet conseguiu alcançar, com seus efeitos sonoros para Lynch, a qualidade realmente polifônica de plasticidade plural e multissensorial. Pode-se reconhecer eventual dissonância audiovisual no trabalho do cineasta russo da teoria da montagem e do manifesto de 1928, mas, em seus momentos livres da verossimilhança, a chave sensorial da polifonia de Splet leva essa complexidade além entre os efeitos sonoros. Sua meta de instigar sentimento se baseava no timbre, na especificidade do som que não se converte necessariamente em identidade. Uma sensorialidade certamente polifônica, mas com substantivo e adjetivo na ordem de suas prioridades sonoras.

### Referências

ALVIM, Luiza. Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion. **Revista Famecos** (Online). Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio, jun., jul. e ago. 2017.

BALLARD, Carroll. Entrevista em vídeo. Disponível em: <http://soundmountain.com/about/>. Acesso em: 11 nov. 2018.

BARTHES, Roland. **L'obvie et l'obtus**: essais critiques III. Paris: Les Éditions du Seuil, 1982.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. **Audio-vision**. Nova York: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. **David Lynch**. Barcelona: Paidós, 2003.

DE JESUS, Guilherme Maia. **Elementos para uma poética da música do cinema**: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. Tese (Doutorado) – UFBA, 2007.

EISENSTEIN, Sergei M.; PUDOVKIN, Vsevolod I.; ALEXANDROV, Grigori V. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei M. **A forma**

**do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 225-227.

FERRARAZ, Rogério. **O cinema limítrofe de David Lynch.** Tese (Doutorado) – PUC-SP, São Paulo, 2003.

FISCHER, Lucy. Enthusiasm: from kino-eye to radio-eye. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). **Film sound: theory and practice.** Nova York: Columbia University Press. 1985. p. 247-264.

FROBENIUS, W.; COOKE, P., BITHELL, C.; ZEMTSOVSKY, I. Polyphony. **Grove Music Online**, 01 jan. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042927>. Acesso em: 18 mar. 2014.

FRUCHTMAN, Rob. Entrevista. In: SOUZA, Fabiano P. **Alan Splet: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. p. 253-271.

GENTRY, Ric. Alan Splet and sound effects for Dune. **American Cinematographer**, p. 62-72, dez. 1984.

HYMNS, Richard. Entrevista. In: SOUZA, Fabiano P. **Alan Splet: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. p. 352-372.

KAUFMAN, Philip. Entrevista. **About Sound Mountain Sound Effects Service.** Disponível em: <http://soundmountain.com/about/>. Acesso em: 11 nov. 2018.

KROEBER, Ann. Entrevista. In: SOUZA, Fabiano P. **Alan Splet: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. p. 212-252.

LYNCH, David. Entrevista. In: Alan Splet tribute. Direção: Sem autor. In: Sociedade dos poetas mortos. Direção: Peter Weir. [S.l.]: Buena Vista / Touchstone, 1989 [produção]. 1 DVD (129 min), NTSC, cor. Título original: Dead poets society.

LYNCH, David. Entrevista. In: Tati and Lynch on Mon Oncle. **Canal Alma MATter.** 19 fev. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGnyRPCjRfI>. Acesso em: 12 nov. 2018.

MANZANO, Luiz Adelmo. Do editor de som ao sound designer, os ecos de uma evolução. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: CTA/SAV/MinC, nº 58., p. 15-19, jan. fev. mar. 2013.

MANZANO, Luiz Adelmo. Entrevista. In: SOUZA, Fabiano P. **Alan Splet**: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros. Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. p. 191-211.

MENDES, Eduardo S. **Walter Murch**: a revolução no pensamento sonoro cinematográfico. Tese (Doutorado) – ECA-USP, São Paulo, 2000.

MENDES, Eduardo S. Entrevista. In: SOUZA, Fabiano P. **Alan Splet**: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros. Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. p. 272-310.

MIRANDA, Suzana R. Duas vozes para o som no cinema: Tati e Bresson. In: **O som no cinema** (livreto da exposição homônima). São Paulo: Caixa Cultural, 2008. p. 30-35.

NOCHIMSON, Martha P. **The passion of David Lynch**. Austin: University of Texas Press, 1997.

REYNER, Igor. A escuta em Pierre Schaeffer: uma perversão poética. **IV Seminário Ciência Música Tecnologia**: Fronteiras e Rupturas, n. 4, 2012, p. 95-101.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratados de los objetos musicales**. Madri: Alianza Editorial, 1988.

SCHAFER, Raymond M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SOUZA, Fabiano P. **Alan Splet**: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros. Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

SPADONI, Robert. **Uncanny bodies**: the coming of sound film and the origins of the horror genre. Oakland: University of California Press, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o logos**: música e filosofia. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

WEIR, Peter. Entrevista em vídeo. Disponível em: <http://soundmountain.com/about/>.  
Acesso em: 11 nov. 2018.

Submetido em 14 de novembro de 2018 / Aceito em 20 de abril de 2019

## Viabilidade econômico-financeira de filmes brasileiros

Liana Ribeiro dos Santos<sup>1</sup>  
Paulo Vitor Jordão da Gama Silva<sup>2</sup>  
Phillip Cattley<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em Administração - Finanças - IAG/PUC-Rio (2013). Mestre em Administração - Instituto Coppead de Administração / UFRJ (2008). Pós-Graduada em Ciências Contábeis - EPGE-FGV- RJ (1998). Bacharel em Matemática, modalidade Informática - UERJ (1985). Professora de Finanças do departamento de Administração (IAG) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio.

**e-mail: [liana.ribeiro@prof.iag.puc-rio.br](mailto:liana.ribeiro@prof.iag.puc-rio.br)**

<sup>2</sup> Graduado em Administração (PUC-RIO) e Contabilidade (UNESA), também possui mestrado em finanças pela PUC-RIO. Possui experiência profissional em empresas públicas, privadas e multinacionais, atuando em áreas como: planejamento e controle financeiro, controladoria, contabilidade e projetos financeiros. Atualmente é doutorando em finanças pela PUC-RIO, sócio-diretor da empresa Blockchain Finance (com foco em cursos de criptomoedas e projetos de consultoria) e membro do grupo de pesquisa CNPq de finanças comportamentais da PUC-RIO.

**e-mail: [rjdagama@hotmail.com](mailto:rjdagama@hotmail.com)**

<sup>3</sup> Graduado em Administração com ênfase em finanças pela PUC-RIO.

**e-mail: [cattley1@hotmail.com](mailto:cattley1@hotmail.com)**

### Resumo

Filmes sempre foram considerados não somente um meio de entretenimento popular, mas também, em alguns casos, ótimos meios de investimento. Não obstante o retorno invejável de certas produções, alguns investidores desconsideram filmes - quase que automaticamente - quando estão à procura de um bom e rentável investimento. Seriam filmes brasileiros investimentos arriscados, inacessíveis ou, por quaisquer razões, desinteressantes? Teriam os investidores as informações necessárias para alocar seus recursos em filmes brasileiros com confiança? Vale a pena investir na indústria cinematográfica nacional? Este estudo teve por objetivo responder a essas perguntas, bem como desmistificar o cinema no Brasil como forma de investimento ao analisar uma amostra de três filmes com orçamento limitado a UUS\$2.190.000 (considerando a média orçamentaria de filmes nacionais de R\$7.000.000). Foi possível observar que investir em filmes nacionais pode ser não somente viável, mas também rentável.

Palavras-chave: filmes brasileiros; investimento; rentabilidade; ANCINE.

### Abstract

Movies have always been regarded as not just a popular way of entertainment, but also, in some cases, great means of investment. Despite the enviable return of some productions, a number of investors seem to disregard movies almost automatically when they are looking for a good and profitable investment. Are Brazilian movies risky investments, inaccessible or, for any reason, uninteresting? Would investors have the information they needed to confidently allocate their resources in Brazilian movies? Is it worth investing in the national movie industry? This study aimed to answer these questions, as well as to demystify movies in Brazil as a form of investment when analyzing a sample of three movies with a budget limited to UUS\$ 2.190.000 (considering the average budget of national movies of R\$ 7.000.000). It was possible to observe that investing in national movies can be not only viable but also profitable.

Keywords: Brazilian Movies, Investment, Profitability, ANCINE, Incentives.

## 1. Introdução

O Brasil encontra-se em crise. Porém, nem todas as indústrias foram afetadas pela crise política e econômica do país. Tendo como exemplo a indústria do cinema, que, segundo o G1 (2017), bateu recordes com 143 filmes lançados e mais de 184 milhões de ingressos vendidos, em 2016, 188 salas de cinema foram construídas, somando-se às 3.168 salas já em funcionamento, marcando um forte contraste com a produção industrial do país, que teve queda de 6,6% no ano (HESSEL, 2017).

A título de exemplo, o filme brasileiro *Os dez mandamentos: o filme* (Alexandre Avancini, 2016) obteve o maior público do cinema nacional, com mais de 11 milhões de ingressos vendidos (MELO, 2016), enquanto *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), outra produção brasileira, de escala significativamente menor, concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes, dentre outros prêmios. Ressalta-se, por oportuno, que *Aquarius* foi orçado em R\$3.400.000,00 e, até o final de 2016, já havia retornado aos seus investidores todo o capital investido.

Por que, então, protegidos da crise, com indústria em crescimento e produções promissoras e rentáveis, filmes são descartados como forma de investimento? A verdade é que pouco é conhecido a respeito dos filmes como forma de investimento. Um investidor experiente poderia especular com certa confiança os principais custos de diversos empreendimentos, ou as margens de lucro de diversos setores, porém, entenderia ele os principais custos envolvidos em produções de filmes, ou saberia o retorno que pode esperar?

Tendo em vista responder aos questionamentos levantados, o objetivo deste estudo é verificar a viabilidade econômico-financeira de filmes brasileiros (o orçamento dos filmes pesquisados foi limitado a US\$2.190.000, entendendo que a média orçamentaria de filmes nacionais é de R\$7.000.000). Os investidores precisam de informações para comparar os filmes com outros meios de investimento e, com base nos dados, escolher como aplicar seu capital do melhor modo possível. As fontes de receita e os principais custos inerentes às produções cinematográficas serão abordados, visto que, com base nos custos, o investidor poderá comparar projetos, bem como identificar possíveis riscos na produção. Indicadores financeiros como VPL (Valor Presente Líquido), TIR (Taxa Interna de Retorno) e *payback* (tempo de retorno), usados para determinar a atratividade de investimentos, também serão estudados, permitindo assim um melhor entendimento da rentabilidade de filmes em relação a investimentos em projetos de outros setores. Os principais riscos relacionados a investimentos em filmes também serão avaliados, visto que são particulares ao meio e fundamentais para a tomada de decisão do investidor.

No que diz respeito à relevância acadêmica, demonstrar a viabilidade econômica de filmes brasileiros e divulgar os resultados poderá fomentar um maior

debate sobre o tema no ambiente acadêmico, trazendo mais informações de qualidade para alunos de administração e cinema, ou qualquer um que se interesse pelo tópico. Quanto ao investidor, o estudo visa informa-lo para que possa considerar filmes como forma de investimento e, conseqüentemente, aproveitar o crescimento de uma indústria em constante ascensão. Produtores de filmes nem sempre podem contar com apoio do governo para financiamento, contudo, se houver uma maior divulgação do seu índice de lucratividade, órgãos governamentais (e entes privados) terão maior interesse em investir no ramo, o que poderá resultar em um aumento do número de produções nacionais.

## 2. Referencial teórico

### 2.1 Etapas e custos da produção de filmes

Segundo Salles (2008), existem três etapas básicas no processo de produção de um filme, que são: pré-produção, produção e pós-produção. A primeira etapa inicia-se após a captação de recursos, e consiste em uma organização sistemática de como serão conduzidas as filmagens. A segunda etapa é aquela na qual o processo de filmagem começa e todas as pessoas envolvidas no projeto prestam apoio ao diretor. A terceira etapa consiste na desmontagem do set de filmagem e na finalização do filme.

Na primeira etapa, é necessário elaborar um cronograma para o projeto, bem como verificar a disponibilidade da equipe, atores, locações e quaisquer equipamentos, sejam eles técnicos ou artísticos, que precisarão ser usados ao longo da filmagem (COLLUSSO, 2009). A aquisição dos direitos de um argumento (roteiro) ou sua elaboração também precisam ser concluídas, e todas as permissões para o processo de filmagem devem ser obtidas. Em suma, é um processo de organização de grande importância, que precisa ser definido e gerenciado para evitar desperdício de tempo e capital ou problemas que podem ameaçar a continuidade do filme.

A segunda etapa, como dito anteriormente, é a de produção, na qual o processo de filmagem começa, e na qual todas as pessoas envolvidas no projeto, sejam atores, roteiristas, iluminadores, figurinistas, técnicos de som e imagem, filmadores, dentre inúmeras outras funções, prestam apoio ao diretor. Em outras palavras:

(...) cabe ao departamento de produção ter certeza de que cada membro da equipe, cada cenário, cada objeto de cena, cada equipamento, cada peça de vestuário está em seu devido lugar, a ser utilizado pelo diretor quando necessário em cada fase da produção, no contexto de prazos e orçamentos. (RODRIGUES, 2007: 68)

A terceira e última etapa da produção de um filme é a pós-produção, que

consiste em duas importantes etapas: a desmontagem do *set* de filmagem e a finalização do filme (SALLES, 2008). Para desmontar um *set*, todos os equipamentos eletrônicos, incluindo câmeras e microfones, precisam ser desinstalados e removidos. Roupas e *props* de filmagem devem ser retirados e, caso alugados, devolvidos. Construções de cenário devem ser desmontadas, e o que foi emprestado deve ser retornado ao seu devido lugar. Contratos firmados com atores e equipes também precisam ser encerrados e as respectivas partes, pagas (SALLES, 2008). Quanto à finalização do filme, o arranjo da música precisa ser inserido e as várias cenas, editadas, sendo os efeitos especiais inseridos. Após a etapa de pós-produção, um filme segue para distribuição em cinemas, festivais, serviços *on demand* (Net Now, AppleTV, Netflix, GooglePlay), DVDs e *Blu-Ray*, mediante contratos assinados com as partes. Custos de divulgação, campanhas publicitárias e eventos estarão presentes nessa etapa.

Dentro de uma estrutura de custo, notam-se os conceitos de custo fixo e custo variável. O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, SEBRAE, define custos fixos como sendo “gastos que permanecem constantes, independente de aumentos ou diminuições na quantidade produzida e vendida” (SEBRAE, 2016), enquanto custos variáveis são “aqueles que variam diretamente com a quantidade produzida ou vendida, na mesma proporção” (SEBRAE, 2016).

Uma estrutura de custo vai além de identificar os tipos de custos e a proporção entre fixos e variáveis presentes em um projeto. Uma estrutura pode ser examinada de forma mais específica, como por exemplo: custos por produto, por serviço, por cliente e por região geográfica, permitindo o escrutínio e análise de cada categoria e como esta impacta o negócio como um todo. Entender onde incidem os maiores gastos pode ser o primeiro passo para reduzi-los.

Os custos para pré-produção, produção e pós-produção de um filme podem ser consideráveis (ver Tabela 1). Esses custos incluem escritores, atores, diretores, produtores, compositores e músicos, efeitos visuais, cenários, dublês, aluguel de câmeras e microfones, construção de *set*, aluguel de vestuário, entre outros. O gasto total para cada um desses fatores irá variar em função do tamanho e do tipo de filme, bem como do lugar em que incidem os custos. Um investidor potencial pode se utilizar de comparações entre tipos de custos de diferentes filmes, identificando discrepâncias entre custos ou oportunidades. Abaixo segue uma tabela com os principais gastos de cada etapa da produção de um filme.

| Pré-produção                     | Produção                | Pós-produção       |
|----------------------------------|-------------------------|--------------------|
| Aquisição do roteiro             | Diretor                 | Edição do filme    |
| Pesquisa de locações             | Roteirista              | Trilha sonora      |
| <i>Design</i> de figurino        | Atores                  | Titulos e créditos |
| Seleção da equipe técnica        | Produtores              | Dublagens          |
| Seleção de elenco                | <i>Cameraman</i>        | Efeitos especiais  |
| <i>Design</i> do <i>set</i>      | Assistente de câmera    | Desmontagem do     |
| Desenvolvimento do <i>script</i> | Técnicos de som         | <i>set</i>         |
| Pesquisa                         | Técnicos de imagem      |                    |
| Seguros                          | Figurinista             |                    |
| Custos de viagem                 | Equipe de construção do |                    |
| Permissões de filmagem           | <i>set</i>              |                    |
| Pagamento de locações            | Gerente de produção     |                    |
|                                  | Equipamento de câmera   |                    |
|                                  | Equipamento de som      |                    |
|                                  | Equipamento de luz      |                    |
|                                  | Alimentação             |                    |

Tabela 1: Gastos em filmes, por etapa. Fonte: ANCINE (2017).

## 2.2 Fontes de financiamento e incentivos fiscais nacionais

Empresas podem utilizar capital próprio ou de terceiros para o financiamento de projetos. As fontes de financiamento variam, e incluem: aumento do capital social, empréstimos bancários, desinvestimento de ativos, crédito de fornecedores, aluguel de ativos, recursos do sistema financeiro, *leasing* de ativos, *venture capital*, programas de incentivo do governo, *crowdfunding*, entre demais alternativas.

Para um projeto de filme, os produtores podem pegar empréstimos bancários, *venture capital* ou usar capital próprio. Alternativamente, podem usufruir de programas de incentivo do governo como o PRODECINE (FSA, 2017), da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), bem como recorrer a incentivos fiscais, através da Lei do Audiovisual ou da Lei Rouanet, ou até mesmo utilizar métodos como *crowdfunding* e *product placement* para arrecadar recursos.

Por último, projetos cinematográficos bem-sucedidos estão aptos a serem qualificados para o PAR ou PAQ. O PAR, Prêmio Adicional de Renda, é um investimento direto realizado anualmente pela ANCINE com o objetivo de estimular um maior diálogo da cinematografia nacional com o seu público. Contempla empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras de filmes de longa-metragem. Através do incentivo, produtoras de filmes que obtiveram sucesso de bilheteria

recebem recursos adicionais para serem investidos exclusivamente no desenvolvimento de projetos, em complementação de recursos para filmagem ou na finalização. Os valores concedidos pelo prêmio variam de acordo com o número de ingressos vendidos.

O PAQ, ou Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro, é também um prêmio concedido a projetos cinematográficos de sucesso. Diferentemente do PAR, cujo critério de premiação é o sucesso na bilheteria, o PAQ busca incentivar projetos que obtiveram reconhecimento por suas qualidades técnicas e artísticas. A agência então premia projetos de acordo com o sucesso obtido através de honrarias e prêmios no circuito de festivais de cinema. Os valores concedidos em prêmios são fixados anualmente, sendo distribuídos de forma igualitária entre as empresas produtoras beneficiadas, e precisam necessariamente ser utilizados na produção de novos filmes.

Existem dois tipos de incentivos fiscais concedidos para filmes, o fomento direto e o fomento indireto. Fomento direto consiste em “apoio financeiro à produção com recursos orçamentários próprios, mediante seleção e concursos públicos elaborados com base na Lei de Licitações (8.666/93)” (FORNAZARI, 2006: 658). Já o fomento indireto consiste na “autorização e fiscalização dos projetos com recursos de renúncia fiscal, de acordo com as leis: Rouanet e Lei do Audiovisual” (FORNAZARI, 2006: 658).

A Lei Rouanet é um mecanismo de incentivo fiscal que permite que contribuintes possam abater até 4% de seu imposto de renda, no caso de pessoa jurídica, e 6%, no caso de pessoa física (QUERO INCENTIVAR, 2017a), para fins de doação ou para o patrocínio de projetos culturais.

No que diz respeito à Lei do Audiovisual, existe mais de uma possibilidade. Uma empresa produtora pode emitir certificados de investimento de até 80% dos fundos requeridos para financiar uma produção, desde que o valor emitido não ultrapasse a ordem de R\$3.000.000,00 (ZAVERRUCHA, 1996). Os certificados de investimento, por sua vez, permitem abater 100% dos recursos despendidos, limitados a 4% do IR (ZAVERRUCHA, 1996), na compra de papéis de investimento, que auferem ao comprador o direito de exibição de sua marca, podendo também oferecer direitos de comercialização de obras e de projetos de distribuição, exibição e infraestrutura (QUERO INCENTIVAR, 2017b).

### **2.3 Principais fontes de receita e riscos da indústria cinematográfica**

Existem várias fontes de receita disponíveis para filmes, sendo algumas dependentes do sucesso de outras. É importante que o investidor em filmes entenda o potencial dessas receitas quando contempla filmes como investimento. Pode-se citar a venda de ingressos de cinema como primeira fonte de receita de filmes.

Nessa fonte, existe um acordo entre os produtores de filme e as empresas de exibição ou cinemas.

O valor acordado é baseado na venda de ingressos, e pode partir de uma quantia fixa ou, alternativamente, de um percentual. No que se refere ao percentual, existe variação, visto que filmes com grande demanda têm maior poder de barganha em relação a produções menores. Uma regra de mercado contempla que o exibidor retenha 50% do lucro de bilheteria de um filme, com os outros 50% sendo repassados ao distribuidor e ao produtor nas proporções de 30% e 70%, respectivamente (STERNHEIM, 2013), auferindo ao último 37,5% dos lucros totais de bilheteria. Com termos acordados, o cinema ganha o direito de exibir um filme por um determinado período de tempo, sendo este, normalmente, de cinco anos.

Podem ser citadas também a venda de DVD/*Blu-rays*, bem como a venda dos direitos de exibição para *streaming*, como fontes de receita importantes para filmes. O mercado de DVDs no Brasil tem diminuído com o aumento de serviços *on demand*, sendo percebida uma retração de 22% no número de obras lançadas em DVD de 2015 para 2016 e um crescimento de 68% no número de serviços de vídeo por demanda entre os anos 2012 e 2016 (OCA, 2017). Não obstante a redução no número de DVDs vendidos e a clara preferência do brasileiro pelo mercado de *streaming* — a Netflix aumentou seu número de assinantes em mais de 87% de outubro de 2015 a setembro de 2016 (MEIO&MENSAGEM, 2016) —, DVDs de filmes brasileiros têm apresentado um crescimento de 74% em lançamentos (OCA, 2017), mostrando uma maior atuação de produções brasileiras no mercado audiovisual e trazendo oportunidades para potenciais investidores.

Os direitos autorais de um filme, incluindo sua trama, personagens e todo seu universo fictício, podem ser alugados ou vendidos em acordos de *merchandising*. Assim, empresas fabricantes de produtos como camisetas, brinquedos, cadernos, canetas e livros, dentre outros, podem usufruir de uma produção de sucesso para aumentar a divulgação e venda de seus produtos.

Também é importante citar como fonte de receita o *product placement*, que consiste “na inserção de uma marca ou produto dentro de um programa” (LAFUENTE; ZANONI; ALMEIDA, 2016), e visa um aumento da divulgação e da popularidade do produto, resultando em maiores vendas. É possível notar claros exemplos desta técnica em filmes que divulgam marcas de refrigerantes, restaurantes, carros e eletrônicos, dentre outros. O *product placement* no Brasil é normalmente responsável por 10 a 20% do orçamento de produções que trabalham com essa técnica. Nos Estados Unidos, o percentual é significativamente maior (ARBEX, 2007: 65).

Todo investimento tem riscos (FINRA, 2017), sendo estes ampliados pela falta de conhecimento do investidor (SNYDER, 2017). Entretanto, existem alguns riscos inerentes ao investimento em filmes que não estão necessariamente

presentes em outros projetos. É importante que o investidor considere todos eles antes de escolher onde alocar seus recursos.

Um filme pode ser composto de um grande elenco, com renomados atores, produtores, compositores e diretor, porém a participação destes em uma produção não é garantia de que a mesma terá sucesso de bilheteria (REILLY; CUNNINGHAM, 2015). A subjetividade da apreciação e a variabilidade de gostos também podem contribuir para o fracasso de uma produção, visto que tendências que antes faziam sucesso eventualmente não terão o mesmo apelo.

O tempo de produção de um filme varia de acordo com um grande número de fatores, incluindo o gênero e o tamanho do projeto. No processo de pré-produção, quando um cronograma é elaborado, produtores podem prever a maioria dos fatores e planejar contingências para evitar que problemas impeçam o processo de filmagem. Todavia, existem alguns fatores que não podem ser previstos com grande certeza, tornando o processo de filmagem potencialmente arriscado e mais custoso. O clima, inconsistente, pode fazer com que a filmagem seja suspensa enquanto as condições de tempo sejam adversas. Condições ruins de tempo também contribuem para que os salários de horistas aumentem, bem como os custos de locação, transporte, alimentação, dentre outros. Qualquer dano feito a equipamentos durante viagens também precisa ser considerado, visto que muitos filmes utilizam câmeras e microfones alugados de custo elevado.

Uma pesquisa realizada pela empresa de *software* Mark Monitor constatou que o Brasil é o quarto país que mais pirateia filmes na internet (OLHAR DIGITAL, 2014), prejudicando a indústria e tornando a viabilidade de projetos de filmes ainda mais incerta.

### 3. Metodologia e base de dados

O processo de investigação foi realizado em duas principais etapas: (I) coleta de dados do mercado audiovisual, incluindo mecanismos de incentivo e custos, além das práticas da indústria que determinam a divisão de lucro entre os sócios de um projeto cinematográfico; (II) análise de dados específicos de projetos, incluindo orçamentos, receitas de bilheteria, patrocínios, investimentos e impostos.

Na primeira etapa, a coleta de dados de mercado foi realizada na ANCINE com a ajuda da Coordenação de Análise de Direitos. Um roteiro de entrevista informal foi preparado, com perguntas abertas que visavam situar o autor na indústria de filmes brasileira. Uma segunda entrevista, de caráter informal e sem roteiro definido, foi realizada com um profissional da indústria, para melhor entender o papel dos incentivos fiscais no processo de financiamento de filmes, bem como a função da distribuidora na indústria de filmes brasileiros.

A segunda etapa foi principalmente realizada através de livros, artigos

acadêmicos e *websites*. A partir dos resultados, foi desenvolvido um estudo com indicadores financeiros para demonstrar a viabilidade dos projetos analisados de acordo com os critérios de VPL, TIR e payback (Equações 1, 2 e 3, respectivamente).

Equação 1:

$$VPL = \sum_{t=0}^n \frac{FC_t}{(1+i)^t}$$

Onde: **FC** é o fluxo de caixa do período em  $t$  anos ou meses;  $n$  é o tempo total do projeto (em anos ou meses);  $i$  será a taxa de atratividade que o investidor estará utilizando para participar do projeto. Um valor positivo significa que a soma dos fluxos, descontada a taxa, é maior do que o investimento inicial, portanto, o projeto apresenta viabilidade para o investidor.

Equação 2:

$$VPL = \sum_{j=1}^n \frac{FC_j}{(1+TIR)^n} = 0$$

Onde:  $FC$  são os fluxos de caixa de ordem  $j$ ;  $n$  é o período; o **VPL** é zero, pois a **TIR** demonstra a taxa de indiferença de investimento. Logo, se o investidor fizer uso de capital de terceiros, a taxa de custo de capital deve ser menor que a TIR, e se o investidor fizer uso de capital próprio, a TIR deve ser maior que a TMA (Taxa Mínima de Atratividade).

Equação 3:

$$\text{Payback Descontado} = P_{T-1} + \frac{\text{Fluxo de Caixa Acumulado Ajustado}_{T-1}}{\text{Fluxo de Caixa Ajustado}_T}$$

Onde: é o período imediatamente anterior àquele no qual houve o primeiro Fluxo de Caixa Acumulado Ajustado positivo; é o fluxo imediatamente anterior ao primeiro fluxo de caixa acumulado positivo em módulo; é o primeiro fluxo de caixa ajustado (atualizado pela taxa de desconto) positivo da série.

O estudo tem como foco três produções cinematográficas nacionais: *Aquarius*, *2 Coelhos* (Afonso Poyart, 2012) e *O shaolin do sertão* (Halder Gomes, 2016), de autores, produtores, diretores e elenco diferentes, escolhidas aleatoriamente, porém dentro de um padrão comum. O orçamento dos filmes

pesquisados foi limitado a US\$2.190.000,00, entendendo que a média orçamentaria de filmes nacionais é de R\$7.000.000,00. Estas produções apresentam diferentes estruturas de capital, que podem ser compostas de capital majoritariamente incentivado, privado ou misto. Para obter os números utilizados na construção do modelo CAPM (*Capital Asset Pricing Model*), utilizado para definir o custo de capital do projeto, os *websites* da NYU/Damodaran e MarketWatch foram consultados.

O *website* BoxOfficeMojo, subsidiário da IMDB/Amazon, foi particularmente importante para obter informações relacionadas à bilheteria de filmes. O livro *Film business: o negócio do cinema* também foi de grande importância para o desenvolvimento do estudo.

É de importância para o leitor mencionar que existe confidencialidade acerca dos dados financeiros de produções cinematográficas nacionais, tendo em vista seu valor estratégico para produtoras, distribuidoras e exibidoras. Informações como o mês de captação de recursos ou o percentual de lucro auferido ao produtor em suas negociações com o distribuidor e exibidor não puderam ser obtidas, portanto foram estimadas.

O mês de captação de recursos apresentado, necessário para cálculos financeiros, é o mês prévio ao começo das filmagens. Neste trabalho, é estimado que existe valor do dinheiro ao longo do tempo, e que investidores evitam deixar seu capital fora de aplicações rentáveis e preferem alocar seus recursos somente no momento necessário, para maximizar seu lucro.

Lucros obtidos pela venda de unidades de DVD/*Blu-Ray*, bem como lucros provenientes de contratos de exibição para TV e serviços *on demand* não foram incluídos no estudo por motivo de inacessibilidade dos dados. Não obstante, para o investidor, é importante entender que essas fontes de lucro, embora secundárias, aumentam o VPL/TIR dos projetos e diminuem o payback descontado, tornando-os mais atrativos.

Incentivos fiscais, culturais, etc. foram incluídos quando disponíveis. Percentuais e prazos negociados entre a produtora e financiadores através de certificados de investimento para o filme *O shaolin do sertão* não puderam ser obtidos, porém é importante lembrar que filmes que optam por captar financiamento na forma de certificados de investimento distribuem um percentual de seus lucros para investidores ao longo de um prazo negociado. Por esse motivo, o VPL e o TIR desses projetos podem sofrer alterações (BANESTES, 2015).

A taxa de desconto dos projetos, baseada na CAPM, foi convertida de anual para mensal com a finalidade de oferecer um resultado mais preciso da rentabilidade dos projetos em questão. Os valores dos orçamentos, receitas e patrocínios foram calculados a partir das taxas de câmbio dos respectivos períodos. Finalmente, 5% de ISS (Imposto Sobre Serviços) foram calculados para cada projeto estudado (BARBOSA, 2017: 173).

#### 4. Resultados

Os três projetos estudados, embora de tamanhos semelhantes, apresentaram resultados distintos em função de particularidades de investimento e incentivo. Dessa forma, optou-se por apresentar e discutir os resultados separadamente para facilitar o entendimento e ampliar a análise individual de cada produção, com o intuito de esclarecer da melhor maneira possível como a viabilidade de cada um impacta na decisão de fazer o investimento (nacional ou internacional).

##### 4.1 Filme: *Aquarius*

O premiado filme *Aquarius* teve o menor orçamento dos projetos estudados (ver Tabela 2). No que se diz respeito à composição do orçamento, pode-se dizer que o filme foi inteiramente financiado por capital incentivado, via Lei do Audiovisual, e por patrocínio cultural, via BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento). Os produtores/investidores, no caso, obtiveram estimados 37,5% da receita de bilheteria do filme, além das participações negociadas para DVD/*Blu-ray*. O filme obteve um fluxo descontado de bilheteria de US\$1.887.991,76, com impostos de 5% descontados no cálculo.

Apresentou um VPL positivo, de US\$672.597,06. Por ser um projeto de financiamento patrocinado, não apresentou uma taxa interna de retorno, e o período de *payback* descontado pode ser considerado zero. Porém, uma simulação foi feita com investimento simbólico, gerando um valor expressivo de TIR.

| <b>DADOS DO PROJETO</b>                   |                  |
|---|------------------|
| FILME                                     | <i>Aquarius</i>  |
| Ano de Lançamento                         | 2016             |
| ORÇAMENTO EM US\$                         | US\$1.011.194,76 |
| Ano/Mês de Captação de Recursos           | jul/15           |
| <b>INCENTIVOS</b>                         |                  |
| Lei do Audiovisual                        | US\$580.357,14   |
| Patrocínio Cultural BNDES                 | US\$431.547,62   |
| TOTAL                                     | US\$1.011.904,76 |
| <b>PRODUTOR/INVESTIDOR</b>                |                  |
| Investimento                              | US\$0,00         |
| Participação Estimada da Produção         | 37,50%           |
| Participação Produtor/Investidor          | US\$672.597,06   |
| <b>DADOS CAPM</b>                         |                  |
| RF (10 Year T-Bill)                       | 2,39%            |
| <i>Emerging Market Entertainment Beta</i> | 1,12             |
| <i>Equity Risk Premium Brazil</i>         | 9,64%            |
| <i>Country Risk Premium Brazil</i>        | 3,95%            |
| CAPM                                      | 17,14%           |
| Taxa Mensal                               | 1,33%            |
| <b>RESULTADOS</b>                         |                  |
| FLUXO DESCONTADO TOTAL                    | US\$1.887.991,76 |
| IMPOSTOS (ISS)                            | US\$94.399,59    |
| TOTAL                                     | US\$1.793.592,17 |
| VPL                                       | US\$672.597,06   |
| TIR                                       | N/A              |
| <i>Payback</i> descontado                 | 0                |

Tabela 2: Resultados do filme *Aquarius*. Fonte: Desenvolvida pelos autores.

*Aquarius* representa, provavelmente, um dos melhores cenários que um investidor/produtor de filmes pode esperar. Seu orçamento foi de menos da metade da média de filmes produzidos hoje (R\$3,4 milhões comparados a R\$7 milhões), e seu sucesso foi internacional, tendo conquistado 40 prêmios mundo afora. Exibido em 12 países, sua bilheteria teve um fluxo descontado total, após o pagamento de impostos, 87% superior a seu orçamento. Não obstante o sucesso acima relatado, que não inclui o cálculo das vendas de unidades de DVD/*Blu-ray*, da venda para serviços *on demand* ou os prêmios de incentivo concedidos pela ANCINE (PAR e PAQ), o maior atrativo para o possível investidor ou produtor é outro. O projeto foi feito exclusivamente com recursos incentivados.

Para o investidor, é importante obter “capital barato”, ou capital com juros baixos, para aumentar a rentabilidade do investimento. O capital incentivado, no entanto, diminui o risco consideravelmente, e pode, em alguns casos, anulá-lo. O

investidor/produtor, então, é alavancado e protegido de risco, sendo sua taxa interna de retorno aumentada consideravelmente. No exemplo de *Aquarius*, um valor simbólico de US\$1 investido obteve uma TIR de 7.842.612% e um VPL positivo de US\$672.597,06. Os produtores tiveram um período de *payback* descontado igual a zero, visto que nenhum recurso foi aplicado. Para investigar o impacto que a fonte de financiamento teve na rentabilidade de *Aquarius*, foi simulado um cenário no qual o orçamento incentivado foi substituído por capital próprio.

Os resultados apresentaram grande diferença de rentabilidade. O VPL, antes positivo, passou para -US\$339.307,70, enquanto a TIR, também negativa, ficou em -11,1%. Foi calculado que, caso o investidor quisesse obter um retorno igual ou superior à taxa de 17,14% (TMA do projeto), não poderia investir um valor superior a US\$709.000,00 (aproximadamente 70% do valor total de orçamento). Não obstante o segundo cenário, nota-se que o projeto original foi bem-sucedido, atendendo bem aos resultados de VPL, TIR e *payback* descontado.

#### 4.2 Filme: *2 Coelhos*

O filme de ação *2 Coelhos* teve orçamento de US\$1.966.292,13 (ver Tabela 3). O produtor teve dificuldade em arrecadar fundos em curto prazo, e, por isso, optou por investir 80% do capital requerido para o orçamento, recorrendo a leis de incentivo para arrecadar os 20% que faltavam. Os produtores/investidores obtiveram estimados 37,5% da receita de bilheteria do filme, além das participações negociadas para DVD/*Blu-ray*.

Esse projeto apresentou um fluxo de bilheteria descontado de US\$1.511.399,55, já descontados os impostos. O VPL apresentado foi surpreendentemente negativo, de -US\$1.034.597,62, e a TIR ficou em -24,33%. Visto que não ocorre recuperação do investimento, não existe *payback*. Porém, é importante lembrar que o estudo não compreende fontes adicionais de receita, e que é possível que o filme *2 Coelhos* tenha recuperado o capital investido através dessas fontes.

| <b>DADOS DO PROJETO</b>            |                         |
|------------------------------------|-------------------------|
| FILME                              | <i>2 Coelhos</i>        |
| Ano de Lançamento                  | 2012                    |
| ORÇAMENTO EM UUS\$                 | US\$1.966292,13         |
| Ano/Mês de Captação de Recursos    | set/09                  |
| <b>INCENTIVOS</b>                  | R\$393.258,43           |
| <b>PRODUTOR/INVESTIDOR</b>         |                         |
| Investimento                       | <b>US\$1.573.033,71</b> |
| Participação Estimada da Produção  | 37,50%                  |
| Participação Produtor/Investidor   | US\$538.436             |
| <b>DADOS CAPM</b>                  |                         |
| RF (10 Year T-Bill)                | 2,39%                   |
| Emerging Market Entertainment Beta | 1,12                    |
| Equity Risk Premium Brazil         | 9,64%                   |
| Country Risk Premium Brazil        | 3,95%                   |
| CAPM                               | 17,14%                  |
| Taxa Mensal                        | 1,33%                   |
| <b>RESULTADOS</b>                  |                         |
| FLUXO DESCONTADO TOTAL             | US\$1.511.399,55        |
| IMPOSTOS (ISS)                     | US\$75.569,90           |
| TOTAL                              | US\$1.435.829,57        |
| VPL                                | <b>US\$1.034.597,62</b> |
| TIR                                | -24,35%                 |
| Payback descontado                 | 2 anos e 4 meses        |

Tabela 3: Resultados do filme *2 Coelhos*. Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O filme recebeu excelentes críticas (DIDIMO, 2012) e foi bem recebido pelo público brasileiro, que elogiou o estilo criativo do diretor, bem como as ousadas cenas de ação. Não obstante a boa recepção, o filme apresentou uma rentabilidade muito diferente da de *Aquarius*. Para começar, o filme não teve o mesmo impacto internacional, ficando sua receita com bilheteria restrita ao território nacional. A bilheteria nacional foi 11% maior do que o orçamento do filme, um número pouco expressivo, enquanto o fluxo descontado do projeto foi 27% menor do que o orçamento.

A produção pode ter obtido sucesso significativo com a venda de DVD/*Blu-Rays* e dos direitos de exibição para canais de TV, porém, no que diz respeito à receita de bilheteria, não obteve grande sucesso. Em relação ao financiamento do filme, somente 20% do capital utilizado foi incentivado, tendo o produtor investido os outros 80% com capital próprio.

*2 Coelhos* não obteve bom resultado financeiro, com VPL negativo de -US\$1.034.597,62 e TIR de -24,33%. Isso pode ser explicado na medida em que, de toda receita acumulada na bilheteria de um filme, somente 37,5% são destinados aos produtores, sendo grande parte retida pelo exibidor. Um filme como esse, que obteve receita razoável, precisaria de um sucesso muito maior de vendas para compensar os US\$1.573.033,71 investidos pelo produtor. Com somente 20% de capital incentivado, os ganhos de bilheteria precisariam ser de no mínimo US\$11.190.000,00 para obter-se um VPL positivo, uma receita que representa mais de cinco vezes a original, de US\$2.187.985,71.

Alternativamente, o projeto poderia ter aumentado o seu uso de capital

incentivado. Ao investir não mais do que US\$567.000,00 (29% do orçamento total), o investidor honraria a sua TMA de 17,14% e alcançaria um VPL positivo. O payback descontado do filme não foi atingido no cenário estudado, sendo estimado em mais de 2 anos e 4 meses. Porém, o cenário não contempla vendas de DVD/Blu-rays e receitas de direitos de exibição do produto, nem diferentes margens de negociação entre produtor/distribuidor/exibidor, que também podem ter um grande efeito no tempo que um projeto leva para retornar o que foi investido. Não obstante, no cenário estudado, o projeto não obteve o retorno financeiro esperado.

#### 4.3 Filme: *O shaolin do sertão*

A comédia/aventura *O shaolin do sertão* teve o segundo maior orçamento dos três filmes estudados, com US\$1.818.181,82 (ver Tabela 4). O filme teve cerca de 60% de seu orçamento coberto por incentivos culturais, pelos quais empresas puderam, através da compra de certificados, exibir sua marca no filme. Os produtores/investidores obtiveram estimados 37,5% da receita de bilheteria do filme, além das participações negociadas para DVD/Blu-ray. O fluxo de bilheteria apresentado foi de US\$2.321.923,59, descontados os 5% de ISS. O VPL foi positivo, a TIR foi de 25,38%, e o payback descontado do filme foi de 2 anos e 4 meses.

| <b>DADOS DO PROJETO</b>             |                            |
|-------------------------------------|----------------------------|
| FILME                               | <i>O shaolin do sertão</i> |
| Ano de Lançamento                   | 2016                       |
| ORÇAMENTO EM UUS\$                  | US\$1.818.181,82           |
| Ano/Mês de Captação de Recursos     | jun/14                     |
| <b>INCENTIVOS</b>                   |                            |
| Incentivos Culturais (Lei 8.685/93) | US\$327.272,73             |
| Incentivos Culturais (Artigo 3A)    | US\$750.000,00             |
| TOTAL                               | US\$1.077.272,73           |
| <b>PRODUTOR/INVESTIDOR</b>          |                            |
| Investimento                        | US\$740.909,09             |
| Participação Estimada da Produção   | 37,50%                     |
| Participação Produtor/Investidor    | US\$827.185,28             |
| <b>DADOS CAPM</b>                   |                            |
| RF (10 Year T-Bill)                 | 2,39%                      |
| Emerging Market Entertainment Beta  | 1,12                       |
| Equity Risk Premium Brazil          | 9,64%                      |
| Country Risk Premium Brazil         | 3,95%                      |
| CAPM                                | 17,14%                     |
| Taxa Mensal                         | 1,33%                      |
| <b>RESULTADOS</b>                   |                            |
| FLUXO DESCONTADO TOTAL              | US\$2.321.923,59           |
| IMPOSTOS (ISS)                      | US\$116.096,18             |
| TOTAL                               | US\$2.205.827,41           |
| VPL                                 | US\$86.276,16              |
| TIR                                 | 25,92%                     |
| Payback descontado                  | 2 anos e 4 meses           |

Tabela 4: Resultados do filme *O shaolin do sertão*. Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O filme teve grande sucesso nacional, com mais de 500 mil espectadores em todo o país (ROCHA, 2016). Sua bilheteria superou o orçamento em 27%. No que se diz respeito ao financiamento, o filme encontra-se exatamente entre *Aquarius* (que teve todo o seu orçamento incentivado) e *2 Coelhos* (que contou com 20% de orçamento incentivado), tendo 60% de seu orçamento patrocinado (US\$1.077.272,73). Obteve um VPL positivo de US\$86.276,19 e uma TIR acima da taxa mínima de atratividade (25,38%).

O *payback* descontado foi de 2 anos e 5 meses, menor do que o de *2 Coelhos*, porém significativamente maior do que o de *Aquarius*, tornando o investimento comparativamente longo. Para investigar o impacto que o financiamento incentivado tem na rentabilidade do projeto, é possível simular o financiamento do filme com 100% de capital próprio, obtendo um VPL negativo de -US\$990.996,54, e uma TIR de -14,06%, novamente comprovando a importância da utilização de capital incentivado para a rentabilidade de filmes.

É importante lembrar que o projeto foi financiado em parte com certificados de investimento, e, portanto, precisará devolver dividendos aos seus financiadores. Porém, no presente cenário, pode se dizer que o filme *O shaolin do sertão* foi bem-sucedido no que diz respeito aos três indicadores (VPL, TIR e *payback* descontado) e apresenta viabilidade para o investidor.

## 5. Conclusão

Por meio deste estudo, foi possível observar que filmes brasileiros com orçamento limitado a UUS\$2.190.000,00 (entendendo que a média orçamentaria de filmes nacionais é de R\$7.000.000,00) podem ser não apenas viáveis, mas também extremamente rentáveis. Porém, como em qualquer projeto, existem riscos inerentes e medidas que precisam ser tomadas para minimizar o risco e aumentar a lucratividade do negócio.

Os três projetos de filmes estudados obtiveram receitas maiores do que seus orçamentos. Para se ter receita, é importante que exista qualidade percebida no produto ou serviço e ampla divulgação dessa qualidade. Quanto à receita, vale lembrar que, no Brasil, o produtor precisa dividir grande parte da bilheteria com o cinema (exibidor) e o distribuidor. O processo de negociação entre o produtor e as demais partes é, portanto, muito importante para a maximização da receita e a viabilidade do projeto como um todo. Não foram contabilizadas outras receitas como comercialização para plataformas *on demand*, vendas de DVD/Blu-ray e *product placement*.

Não obstante o volume da receita, um filme não será viável caso apresente um custo que a exceda. Os custos que puderem ser controlados devem seguir o estabelecimento e cumprimento de um cronograma eficiente na etapa da pré-

produção. Um cronograma eficiente compreende também uma utilização ótima de capital, ou seja, o capital do investidor não deve ficar fora de aplicações rentáveis, devendo ser requisitado somente quando necessário. É importante também apontar que um grande orçamento não necessariamente se traduz em maior receita, e que no estudo realizado com três filmes, o projeto de menor orçamento obteve o maior retorno (*Aquarius*).

Talvez um dos aspectos mais determinantes da viabilidade de um filme é o custo do capital. Como se notou na parte de análise dos resultados, é de interesse para o investidor obter capital com juros baixos para financiar seus projetos. Existe um valor máximo de capital próprio que pode ser aplicado a cada um dos três projetos sem que se comprometa o atingimento da TMA de 17,14%. Para *Aquarius*, este valor é de 70% do orçamento; para *2 Coelhos*, que obteve bilheteria significativamente menor, o valor é de 28% do orçamento; e para *O shaolin do Sertão*, o valor máximo é de 47% do orçamento. Através desta amostra, pode-se calcular uma média e constatar, com base nos resultados obtidos, que não mais de 49% de capital próprio deva ser utilizado para financiar projetos de filme (podendo uma estimativa mais conservadora sugerir 25% com base nos resultados de *2 Coelhos*), preferindo-se sempre a utilização de capital incentivado, livre de risco e de obrigação de retorno.

Através de patrocínio, uma empresa pode, com recursos de incentivos, exibir sua marca em um filme. Para os produtores do filme, isto significa a detenção completa dos direitos comerciais da obra, o que eleva a rentabilidade do projeto como um todo. Adicionalmente, o risco do projeto cai à medida que patrocínios substituem o capital próprio, o que também apresenta uma grande vantagem para o investidor. Patrocínios podem advir de instituições privadas ou governamentais, como pelas leis Rouanet ou do Audiovisual, e representam o método menos custoso, logo, mais rentável (junto a prêmios de desempenho e *product placement*) de se produzir um filme.

Prêmios de desempenho, como PAQ e PAR, também são considerados excelentes opções para financiamento, visto que o capital premiado não precisa ser retornado para a agência emissora, sendo somente necessária sua aplicação em algum projeto. O financiamento por *product placement* segue características semelhantes ao patrocínio, sendo considerado também um investimento em imagem por parte da marca. Difere do patrocínio no estilo de propaganda empregada, porém também não apresenta custos de juros para o projeto, nem requer a devolução do capital aplicado.

Como segunda preferência para a obtenção de capital, pode-se citar os certificados de investimento, que são vinculados a cotas de direitos de comercialização do filme. Embora estes reduzam o risco do projeto como um todo, demandam o pagamento de parcela dos lucros por parte do produtor. Este seria um

tema interessante a ser abordado em estudos futuros, analisando a influência dos instrumentos de captação na composição dos filmes nacionais em comparação com grandes produções internacionais.

## 6. Referências

ANCINE. ANCINE lança edital do programa ANCINE de Incentivo à Qualidade - PAQ 2013. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-lan-edital-do-programa-ancine-de-incentivo-qualidade-paq-2013>. Acesso em: 4 nov. 2017.

ANCINE. Carta de Serviços – Mecanismos de Fomento. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://cartadeservicos.ancine.gov.br/?pg=fomento>. Acesso em: 31 out. 2017.

ANCINE. Fomento – PAQ. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/fomento/paq>. Acesso em: 4 nov. 2017.

ANCINE. Fomento – PAR. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/par/PAR%202013%20ANEXO\\_1A%20calculo%20produtora.pdf](https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/par/PAR%202013%20ANEXO_1A%20calculo%20produtora.pdf). Acesso em: 4 nov. 2017.

ARBEX, A. L. M. **Cinema e publicidade**: um diálogo possível e necessário. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) — Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007. 65 p.

BANESTES. Certificado de Investimento Audiovisual. 2015. Disponível em: [http://www.banestes.com.br/investimentos/invest\\_certificado\\_audiovisual.html](http://www.banestes.com.br/investimentos/invest_certificado_audiovisual.html). Acesso em: 30 out. 2017.

BARBOSA, L. **Film business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2017. p. 173.

WEBSITE - BOX OFFICE MOJO. Aquarius. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&id=aquarius.htm>. Acesso em: 18 out. 2017.

WEBSITE - BOX OFFICE MOJO. O shaolin do sertão. Disponível em: [http://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&country=BR&id=\\_fOSHAOLINDOSERTO01](http://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&country=BR&id=_fOSHAOLINDOSERTO01). Acesso em: 18 out. 2017.

WEBSITE - STERN - NYU. Country Default Spread and Risk Premiums. Disponível em: [http://pages.stern.nyu.edu/~adamodar/New\\_Home\\_Page/datafile/cryprem.html](http://pages.stern.nyu.edu/~adamodar/New_Home_Page/datafile/cryprem.html). Acesso em: 22 out. 2017.

COLLUSSO, L. C. O produtor e o processo de produção de filmes no Brasil. X Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul – Blumenau. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009.

DIDIMO, D. 2 Coelhos (2012): ousadia e diversão na produção dirigida por Afonso Poyart. **Cinema com Rapadura**, 2012. Disponível em: <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/247172/2-coelhos-ousadia-e-diversao-na-producao-dirigida-por-afonso-poyart/>. Acesso em: 29 out. 2017.

FINRA. **The reality of investment risk**. 2017. Disponível em: <http://www.finra.org/investors/reality-investment-risk>. Acesso em: 02 out. 2017.

FORNAZARI, F. K. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. **Revista de Administração Pública**, v. 40, n.4, p. 658, 2006.

FSA. PRODECINE — Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/programas/prodecine>. Acesso em: 26 set. 2017.

G1. Com 143 filmes, cinema brasileiro bate recorde de lançamentos em 2016. **G1**, Rio de Janeiro, 31 jan. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/com-143-filmes-cinema-brasileiro-bate-recorde-de-lancamentos-em-2016.ghtml>. Acesso em: 12 set. 2017.

HESSEL, R. Cenário desolador nas fábricas: queda na produção passa de 60%. **Correio Braziliense**, 24 abr. 2017. Disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2017/04/24/internas\\_economia,590501/queda-na-producao-passa-de-60-em-alguns-segmentos-industriais-no-pais.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2017/04/24/internas_economia,590501/queda-na-producao-passa-de-60-em-alguns-segmentos-industriais-no-pais.shtml). Acesso em: 13 set. 2017.

LAFUENTE, F.; ZANONI, L.; ALMEIDA, L. M. Red Bull, um estudo de caso de branded content. **HSM Publishing**, 15 fev. 2016. Disponível em: <http://www.revistahsm.com.br/marketing-e-vendas/red-bull-um-estudo-de-caso-de-branded-content/>. Acesso em: 06 nov. 2017.

MARKETWATCH. U.S. 10 YEAR Treasury Note. 2017. Disponível em: <https://www.marketwatch.com/investing/bond/tmubmusd10y?countrycode=bx>. Acesso em: 22 out. 2017.

MEIO&MENSAGEM. Netflix: mais receita que SBT e mais assinantes que SKY. **Meio&Mensagem**, Rio de Janeiro, 13 dez. 2016. Disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br>. Acesso em: 28 set. 2017.

MELO, L. Os 10 filmes de maior bilheteria no Brasil em 2016 – até agora. **EXAME**, 29 dez. 2016. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/os-10-filmes-de-maior-bilheteria-no-brasil-em-2016-ate-agora/>. Acesso em: 14 set. 2017.

OCA. Mercado audiovisual brasileiro. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acesso em: 28 set. 2017.

OLHAR DIGITAL. Brasil é 4° em lista de pirataria de filmes na internet. 23 jun. 2014. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/brasil-e-4-em-lista-de-pirataria-de-filmes-na-internet/42706>. Acesso em: 02 out. 2017.

QUERO INCENTIVAR. Lei Rouanet. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://queroincentivar.com.br/leis-de-incentivo/lei-rouanet/>. Acesso em: 26 set. 2017.

QUERO INCENTIVAR. Lei do Audiovisual. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://queroincentivar.com.br/leis-de-incentivo/lei-do-audiovisual/>. Acesso em: 26 set. 2017.

REILLY, T.; CUNNINGHAM, T. 41 A-list actors who bombed. **The Wrap**, 28 jan. 2015. Disponível em: <https://www.thewrap.com/41-a-list-actors-who-bombed-as-hard-as-johnny-depp-in-mordecai/>. Acesso em: 02 out. 2017.

ROCHA, L. O shaolin do sertão atinge meio milhão de espectadores e supera público de Cine Holliúdy. **Tribuna do Ceará**, 15 nov. 2016. Disponível em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/cinema/o-shaolin-do-sertao-atinge-meio-milhao-de-espectadores-e-supera-publico-de-cine-holliudy/>. Acesso em: 05 nov. 2017.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p. 68.

SALLES, F. Como se faz cinema. Mnemocine, 30 set. 2008. Disponível em: [http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/doc\\_download/3-apendice-2-etapas-da-producao-cinematografica](http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/doc_download/3-apendice-2-etapas-da-producao-cinematografica). Acesso em: 20 set. 2017.

SEBRAE. O que são custos fixos e custos variáveis. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/ap/artigos/o-que-sao-custos-fixos-e-custosvariaveis,69cb1e2c6182c410VgnVCM1000003b74010aRCRD>.

SNYDER, B. 7 insights from legendary investor Warren Buffet. **CNBC**, 01 maio 2017. Disponível em: <https://www.cnbc.com/2017/05/01/7-insights-from-legendary-investor-warren-buffett.html>. Acesso em: 02 out. 2017.

STERNHEIM, A. O orçamento e o faturamento dos filmes nacionais. **GGN**, 07 nov. 2013. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/noticia/o-orcamento-e-o-faturamento-dos-filmes-nacionais>. Acesso em: 18 out. 2017.

ZAVERUCHA, V. **Lei do Audiovisual: passo a passo**. Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/LEI\\_AUDIOVISUAL.pdf](https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/LEI_AUDIOVISUAL.pdf). Acesso em: 26 set. 2017.

Submetido em 12 de setembro de 2018 / Aceito em 13 de abril de 2019

## O objeto define o método

Sônia Maria Oliveira da Silva<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em Cinema e Audiovisual pela Paris III, Université Sorbonne Nouvelle (Paris, 2009), mestre pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), é graduada em Comunicação Social e tem especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará. Tem experiência profissional (acadêmica e técnica) na área de Artes, Cinema e Teatro, voltando-se especialmente para os temas narrativa, cena e processos de criação. Desenvolveu estudo sobre a teatralidade cinematográfica em tese de doutoramento, tendo problematizado a cena em seus diferentes aspectos (teatral, fílmica, imaginária) em O Ano passado em Marienbad (Resnais, 1961). No pós-doutoramento (PPGIS-UFSCar/Fapesp), analisou arquivos de colaboradores de Alain Resnais nesse filme, investigando sobre os processos de preparação e criação em Marienbad. Foi professora em faculdades paulistanas, colaborou com o laboratório de pesquisa Récits e Images du Rêve (Paris VIII), em 2014, e tem participado de eventos nacionais e internacionais com apresentação de trabalhos sobre cena e estados regressivos (Fondation Maison des Sciences de l'Homme) e sobre Gêneses Cinematográficas no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS), em Paris. Publicou artigos sobre Gêneses Cinematográficas, cinema e literatura em periódicos nacionais de reconhecida qualidade científica.

e-mail:soniaoliveir@yahoo.fr

### Resumo

Referência nos estudos de gênese cinematográfica na França e autoridade na obra de Alain Resnais e Orson Welles, o historiador, pesquisador e crítico de cinema François Thomas adota um procedimento por meio do qual a fala dos colaboradores e os dados dos documentos da gênese do filme se cruzam, oferecendo ao leitor uma ampla visão do conjunto da obra do realizador. Essa opção resulta num *approach* no qual análise fílmica e dados históricos encontram-se numa estreita relação de complementaridade. Essa entrevista faz um panorama sobre os trabalhos do pesquisador e sobre o universo conceitual no qual evoluem.

Palavras-chave: Alain Resnais; gêneses cinematográficas; arquivos; análise fílmica.

### Abstract

Reference in the studies of film genesis in France and authority in Alain Resnais's work and Orson Welles, the historian, geneticist and film critic François Thomas it bases their researches on a process in which the words of his co-workers and the documents of the film's genesis converge, delivering to the reader a extensive view of the entire series of works by the film director. That choice, results in an approach in which film analysis and historical data are in an it complementarity close relationship. This interview offers a panorama on the geneticist's work and as well as the conceptual universe in which they involve.

Keywords: Alain Resnais; film genesis; archives; film analysis.

Entrevista com o historiador, geneticista e crítico de cinema François Thomas<sup>2</sup>.

**Pourriez-vous nous parler de votre parcours en tant que généticien du cinéma?**

FT – En France, quand j’ai commencé à écrire sur le cinéma au début des années 1980, très peu de livres ou même d’articles traitaient en détail de la genèse des films. L’expression “critique génétique” n’était pas transposée dans le domaine du cinéma. Aux États-Unis, la *production history* était un genre littéraire implanté depuis longtemps. Les livres qui m’ont fait me passionner pour la fabrication des films sont *F.W. Murnau* de Lotte Eisner (1964), en particulier ses chapitres sur *Le Dernier des hommes* (*Der Letzte Mann/A última gargalhada*, 1924) et *Faust* (*Fausto*, 1926), et *Buster Keaton* de Jean-Pierre Coursodon (1973). Concernant les entretiens avec des collaborateurs, cela s’est surtout développé dans les revues spécialisées dans les années 1980. *Cinématographe*, par exemple, consacrait de gros dossiers aux producteurs, au décor, aux chefs opérateurs, au montage ou aux agents artistiques. *Positif* et les *Cahiers du cinéma* s’y sont mis. Pendant longtemps aussi, le discours sur les producteurs et les techniciens était volontiers négatif, on les concevait comme des empêcheurs de tourner en rond. Fait remarquable, plusieurs des rédacteurs de *Cinématographe*, comme Philippe Carcassonne, Jacques Fieschi ou Philippe Le Guay, sont devenus eux-mêmes producteurs, scénaristes ou réalisateurs. J’ai fouillé pour la première fois dans des archives en 1982, aux États-Unis, dans le cadre de recherches sur Orson Welles pour mon mémoire de maîtrise en littérature française et comparée. Comme j’ai finalement réduit mon sujet, ces cinq semaines m’ont peu servi dans l’immédiat, mais elles ont irrigué mon travail par la suite.

**Ce matériau a constitué plus tard une des bases pour le livre *Orson Welles au travail*, que vous avez publié en collaboration avec Jean-Pierre Berthomé en 2006.**

FT – Lors de cette première plongée dans des archives américaines, j’avais fréquenté les bibliothèques spécialisées d’institutions comme le Lincoln Center à New York, le Wisconsin Center for Theater Research à Madison (dans le Wisconsin) et UCLA à Los Angeles. J’y avais trouvé des scénarios, des partitions musicales,

---

<sup>2</sup> François Thomas, professeur de Cinéma à l’université Sorbonne Nouvelle et collaborateur de la revue *Positif*, anime depuis 2013, avec Daniel Ferrer, le séminaire “Genèses cinématographiques” à l’ENS de la rue d’Ulm. Il est l’auteur de *L’Atelier d’Alain Resnais* (Flammarion, 1989) et d’*Alain Resnais, les coulisses de la création* (Armand Colin, 2016). Il a également cosigné avec Jean-Pierre Berthomé *Citizen Kane* (Flammarion, 1992) et *Orson Welles au travail* (Cahiers du cinéma, 2006) et codirigé deux ouvrages collectifs sur les courts métrages français des années 1945-1968 et sur la notion de director’s cut.

quantité de documents sur les mises en scène théâtrales, les émissions radiophoniques et les films de Welles. J'ai fait un autre séjour de cinq semaines en 1996 à Bloomington dans l'Indiana, où la Lilly Library d'Indiana University détient vingt mille documents sur la période 1936-1949 de Welles. J'avais puisé ponctuellement à d'autres sources. J'avais aussi rencontré de nombreux collaborateurs de Welles au fil des ans, en Angleterre, aux États-Unis, en France, parfois ailleurs. Jean-Pierre Berthomé avait fait de même, seul ou en tandem avec moi. Quand nous avons entamé notre livre, nous avons croisé nos documentations et les avons complétées en repartant à la chasse aux archives et aux témoignages. Mes recherches en archives m'ont aussi permis d'écrire de nombreux articles sur la carrière de Welles.

**Le terme “genèse cinématographique” évoque la “critique génétique”, champ d'étude littéraire qui naît en France dans les années 1960 et qui se penche sur les manuscrits modernes. Si, dans ce contexte, les documents écrits prédominent comme objet de recherche, vos travaux, différemment, incorporent une diversité de sources, y compris l'observation via l'immersion dans le processus de tournage.**

FT – À moins de travailler uniquement sur le scénario, nous n'avons en effet aucune raison de privilégier le papier si nous disposons d'autres types de documents. Pour le cinéma, les sources visuelles, sonores ou audiovisuelles les plus diverses abondent, par exemple en ce qui concerne le décor ou la musique.

**Votre travail de recherche sur l'œuvre de Resnais vous a permis d'entrecroiser l'analyse des archives et votre propre observation du processus de création du film. Comment s'est fait ce mouvement d'insertion dans les plateaux du réalisateur ?**

FT – J'avais presque terminé le manuscrit de *L'Atelier d'Alain Resnais* quand Resnais s'est apprêté à tourner *I want to go home* (*Quero ir para casa*, 1989). Je me suis entendu avec mon éditeur pour publier le livre à la sortie du film, en ajoutant un chapitre sur celui-ci. J'ai assisté à quatre jours de tournage et à quelques autres étapes de la création, comme l'enregistrement musical. Pour comprendre ce que j'avais vu sur le plateau, j'ai rencontré à nouveau de nombreux collaborateurs. La même situation s'est reproduite avec mon deuxième livre sur le cinéaste, *Alain Resnais, les coulisses de la création*, où j'ai ajouté des chapitres “à la première personne” sur *Aimer, boire et chanter* (*Amar, beber e cantar*, 2014) et le projet *Arrivals & Departures*, des chapitres qui n'étaient pas prévus initialement. Entre mes deux livres, j'avais été invité sur le plateau de plusieurs films de Resnais à titre amical. Le tournage que j'ai le plus suivi est celui des *Herbes folles* (*Ervas daninhas*, 2009): deux jours par semaine pendant trois mois et demi. Suivre un tournage, cela

en apprend énormément sur les méthodes de travail d'un metteur en scène, des comédiens, des techniciens, et sur la fabrication des films en général, et cela permet aussi de mieux s'interroger sur ce dont on n'a pas été témoin.

**Vos ouvrages attestent un parcours de recherche de longue haleine ainsi que de multiples connaissances techniques. La maîtrise de l'ensemble des techniques cinématographiques est-elle indispensable au généticien en cinéma ?**

FT – Bien entendu, sinon comment comprendre la fabrication des films, comment dialoguer avec des techniciens sur le cœur même de leur travail ? Il faut savoir détecter à l'œil nu les choix de lumière, d'optique, de trucages de décoration si l'on veut interroger des créateurs à ce sujet. Il faut aussi apprendre à lire un devis, un plan de travail, un plan au sol, un croquis des axes de caméra, une feuille de service, un rapport quotidien de tournage, sachant que dans certains cas les conventions de travail ne sont pas les mêmes d'un pays à l'autre, ou d'une société de production à l'autre. La genèse réclame des savoir-faire multiples qui s'acquièrent progressivement, au fur et à mesure des documents que l'on rencontre et que, au premier abord, on désespère parfois de décrypter. La compréhension des choix de focales, par exemple, est souvent ce qui manque le plus aux étudiants en cinéma. Dans *Alfred Hitchcock au travail* (1999) de Bill Krohn, le chapitre sur *Fenêtre sur cour* (*Rear Window/Janela indiscreta*, 1954) est passionnant pour comprendre l'alternance entre les champs sur le photographe immobilisé interprété par James Stewart et les contrechamps sur ce qu'il regarde dans l'immeuble d'en face. Grâce aux rapports caméra qu'il a consultés, Krohn a pu déterminer quelle focale avait été utilisée pour quels plans, et pour un tel film c'est très éclairant. Bien d'autres aspects du travail de Krohn reposent sur une grande conscience technique, de même pour d'autres essayistes. Dans le chapitre d'Orson Welles au travail sur *Une histoire immortelle* (*A história imortal*, 1968), Jean-Pierre Berthomé et moi, nous avons reproduit des photogrammes pour qu'un lecteur qui ne serait pas familier du jeu des focales puisse saisir la différence entre des plans tournés au 18,5 mm, au 25 mm, au 32 mm, au 75 mm, au 100 mm ou au 150 mm. Quand j'ai assisté au tournage par Resnais de travellings compensés (la combinaison d'un travelling et d'un zoom simultanés en sens contraire), mieux valait connaître ce procédé.

**N'est-il pas utopique de vouloir rendre la genèse complète d'une œuvre ? Ne risquerait-on pas de transmettre l'idée que tout embrasser est une condition pour faire de la genèse cinématographique ?**

FT – Il vaut mieux essayer de tout embrasser, même si l'on sait très bien que l'on n'aura pas accès à tout, loin de là. Quantité d'archives ont été détruites. Mais plus on

trouve de documents, plus on a besoin d'en obtenir d'autres pour les éclairer. Il vient un moment où il faut savoir s'arrêter, où il faut publier en renonçant par exemple à des sources lointaines dans un autre pays, sur un autre continent.

**On peut en conclure que, pour vous, l'analyse filmique ne peut se passer de la connaissance de la genèse des films.**

FT – Si, bien sûr, elle peut en faire abstraction. Il faut juste éviter les inexactitudes historiques ou techniques. En ce qui me concerne, beaucoup de mes articles relèvent de ce que j'appellerais l' "analyse historiquement informée".

**Dans ce contexte, où il est question de remonter le temps et de trouver les indices du processus de fabrication du film, quelles sont les spécificités du généticien par rapport à l'historien du cinéma ?**

FT – Le généticien est à mi-chemin entre l'analyste de film et l'historien. Pour comprendre la genèse d'un film donné, mieux vaut très bien connaître, au moins, la cinématographie nationale de la période concernée. À plus forte raison si l'on travaille sur une filmographie entière : un livre comme *Fritz Lang au travail* (2011) de Bernard Eisenschitz suppose une connaissance parfaite aussi bien du cinéma allemand de la République de Weimar et de la fin des années 1950 que de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Les films que l'on étudie renvoient constamment à d'autres œuvres. Pour comprendre l'apport d'un scénariste, d'un chef opérateur ou d'un compositeur, il faut être familier de leur travail bien au-delà du film étudié. Tous ceux qui se sont penchés sur la genèse des films ont, je crois, une excellente connaissance de l'histoire du cinéma, ce qui ne signifie pas qu'ils soient des historiens. La génétique, c'est un travail d'enquête, de détective, c'est l'art du recoupement. Notre travail sur *La Splendeur des Amberson (The Magnificent Ambersons/Soberba, 1942)*, de Orson Welles, en est un bon exemple. En confrontant le découpage technique (photocopié en 1982 à Madison) et les rapports de tournage quotidiens (photocopiés en 1996 à Bloomington), nous pouvions déterminer quel chef opérateur avait tourné quels plans. Stanley Cortez a bâti sa réputation essentiellement sur ce film et deux ou trois autres. On savait, par certains livres récents, que Welles l'avait renvoyé en cours de tournage, ce que Cortez a caché pendant des décennies. À un moment, Welles l'avait relégué au rang d'opérateur de seconde équipe. Nous avons pu vérifier ce qu'ont tourné Cortez, Harry J. Wild ou d'autres. Une fois cela établi, il reste à en tirer des enseignements. Visuellement, le film est très inégal : à côté de plans exceptionnels, d'autres sont mal éclairés. On pourrait penser que les premiers sont dus à Cortez, les autres aux confrères moins prestigieux qui l'ont remplacé, mais non. Autant Cortez avait un grand talent pour la photogénie féminine, autant il était maladroit pour les trucages de décoration. Lorsqu'il tournait en seconde équipe, on lui avait notamment confié

les plans de photogénie féminine avec Dolores Costello. Wild, lui, était médiocre pour la photogénie, comme en témoigne ce plan où Costello est censée avoir dix-sept ans alors qu'elle trahit son âge réel, proche de la quarantaine. Mais Wild était à l'aise en extérieurs et on lui doit des plans-séquences complexes.

#### “L'objet définit la méthode”

##### **Quel est le défi principal dans la démarche du généticien ?**

FT – Faire face à la masse des documents, apprendre à les déchiffrer, comprendre les phénomènes malgré les inévitables chaînons manquants. Une autre difficulté récurrente est de dater les documents. Quand j'ai consulté les archives de Filmorsa, la société de production de *Mr. Arkadin* (*Grilhões do passado*, 1955) qui a également favorisé d'autres projets de Welles, je me suis aperçu que la majorité des notes ou des lettres que Welles écrivait lui-même, sans les dicter à une secrétaire, étaient dépourvues de date. Chercher les indices permettant de les dater à une semaine près, dans l'idéal au jour près, m'a pris beaucoup de temps. Une fois que l'on a réuni toutes les informations accessibles, le mieux est d'établir la chronologie des faits datables pour redonner clairement la perspective d'ensemble.

**À l'instar des recherches de genèse littéraire, qui peuvent naître d'une question première du chercheur vis-à-vis d'une œuvre ou de l'ensemble des œuvres d'un écrivain, la recherche en genèse cinématographique peut également partir d'un film ou d'une filmographie qui mènera ensuite aux archives. Autrement dit, la consultation des archives peut être une investigation déclenchée par une hypothèse *a priori* née pendant le visionnage des films.**

FT – En règle générale, pour moi, la démonstration naît du matériau. Si l'on part d'une hypothèse, c'est que l'on a déjà consulté des documents qui nous ont mis sur une piste. Dans *Orson Welles au travail*, les idées que nous pouvions avoir sur la genèse de certains films ont volé en éclats à l'épreuve des documents. Dans le premier carton des archives de *Filmorsa* que j'ai ouvert, j'ai trouvé des lettres qui invalidaient tout ce qui avait été écrit sur les conflits de Welles avec son producteur, y compris les raisons pour lesquelles Welles n'a pas terminé le montage de *Mr. Arkadin*. Pour *La Dame de Shanghai* (*The lady from Shanghai/A dama de Xangai*, 1947), les archives permettaient de comprendre le projet de Welles : un film tourné essentiellement en décor naturel à San Francisco et en Amérique latine, dans le respect absolu de la géographie, probablement inspiré par le néo-réalisme italien. L'interaction entre les comédiens et les lieux était cruciale, dans des plans longs à la courte focale où les déplacements de la caméra et des comédiens étaient incessants. Columbia Pictures, après le tournage, a dénaturé ce projet en réclamant

à Welles de nouveaux plans, tous filmés en studio, presque toujours avec une caméra fixe, avec quantité de champs-contrechamps, de plans rapprochés, de gros plans, en privilégiant Rita Hayworth. Le film influencé par le néo-réalisme était devenu un film fantasmagique et *glamour*. Il est important de ne pas plaquer des idées préalables sur les objets. Les documents sont si riches, écoutons-les. S'ils nous amènent ailleurs, laissons-nous porter.

**Pourriez-vous nous donner un exemple d'un cas où les documents ont guidé le chercheur?**

FT – Un cas limite est celui d'une recherche que j'ai commencée en disposant d'un seul document : les bouts d'essai du premier long métrage inachevé d'Éric Rohmer, *Les Petites Filles modèles* (1952), bien avant les débuts de la Nouvelle Vague. Le film a été intégralement tourné puis monté, mais le producteur a refusé de financer les finitions telles que le mixage. Le film n'est jamais sorti et l'on ignore si la pellicule a survécu. Un jour, la scripte Sylvette Baudrot et son mari Pierre Guilbaud m'ont parlé d'un document qu'ils avaient préservé, un cahier où figuraient les négatifs des bouts d'essai, c'est-à-dire quelques photogrammes filmés avant le tournage de la majorité des plans, dans l'ordre des prises de vues. Baudrot et Guilbaud étaient la scripte et le conseiller technique du film, et celui-ci leur paraissait une étape oubliée mais importante de l'histoire du cinéma français. Quand je me suis mis au travail des années plus tard, j'ai lu tous les textes et propos de Rohmer et de ses collaborateurs que l'on pouvait trouver. J'ai cherché dans la presse de l'époque : la presse générale, la presse corporative, et aussi, aux archives départementales de l'Eure, la presse régionale et locale. J'ai contacté le service des Professions du Centre national de la cinématographie pour en savoir plus sur la société de production disparue depuis longtemps, son jeune producteur âgé de vingt-quatre ans, le capital de la société, etc. Je me suis adressé aux Archives françaises du film, au laboratoire GTC, au service du Développement économique de la Ville de Montreuil. J'ai visité le château de tournage dans l'Eure, ce qui m'a fait comprendre certains choix de mise en scène. J'ai rencontré d'autres collaborateurs qui m'ont confié quelques documents. À partir de ces éléments et d'autres, on peut reconstituer le squelette du dinosaure. Je n'avais aucun *a priori*, puisque, malgré un article de Claude Beylie, on ne savait pour ainsi dire rien de ce film. Le sens, c'est le matériau qui me l'a donné. Un des enseignements majeurs était que, étant donné la mésentente entre Rohmer et la majorité de son équipe, il a pris pour le restant de sa carrière le contre-pied des méthodes de travail classiques qui lui avaient paru contraignantes sur ce film. Je n'ai écrit à Rohmer lui-même que tout à la fin, en lui envoyant mon article terminé (THOMAS, 2005). Il l'a validé en suggérant trois ou quatre modifications importantes.

**Dans un champ de recherche fortement marqué par la transdisciplinarité,**

**quelles recommandations aux nouveaux chercheurs qui s’y lanceraient ?**

FT – L’objet définit la méthode. Il faut inventer ses sources, qui sont différentes pour chaque film. Comme l’écrit Paul Veyne dans *Comment on écrit l’histoire*, “l’histoire n’a pas de méthode” : “ elle ne peut formuler son expérience sous forme de définitions de lois et de règles (VEYNE, 1971, p. 9; p. 106) ; (VEYNE *apud* LAGNY, 1992, p. 52).” J’en dirais autant de la génétique. Être méthodique, ce n’est pas appliquer une méthode venue de l’extérieur.

**Pourriez-vous citer un cas de recherche où l’objet a déterminé la méthode ?**

FT – Un des “coups” majeurs qui ont marqué beaucoup de confrères est celui d’Olivier Curchod (CURCHOD, 1995) travaillant sur *Partie de campagne* (*Um dia no campo*, 1946) de Jean Renoir, ce film dont le tournage, en 1936, a été abandonné avant la fin et dont le montage n’a été effectué qu’en 1946. *Partie de campagne* passait pour le comble du film improvisé. Curchod s’étonnait que les commentateurs insistent tant sur la capacité de Renoir à s’adapter à cet accident imprévu qu’était la pluie incessante lors du tournage. Or la pluie, absente de la nouvelle de Maupassant, figurait bel et bien dans le scénario. Et, pour comprendre les retards sur le plan de travail qui ont fini par provoquer l’interruption du tournage, Curchod devait déterminer dans quelle mesure ils étaient imputables à la pluie. Il s’est donc demandé s’il était possible de trouver soixante ans plus tard les relevés pluviométriques quotidiens les plus proches du lieu de tournage, il s’en est donné les moyens et a pu livrer un historique du film qui le prenne en compte. Le livre de Curchod (CURCHOD, 1995) abonde en trouvailles de ce genre, apparues de façon empirique. Contrairement à la légende, voici un film dont les plans tournés sont étonnamment proches du découpage technique. Et Renoir, contrairement à une autre légende, ne prenait pas les lieux tels quels, mais, pour l’auberge de campagne, s’était servi d’un décor mobile bâti en studio et installé près de la maison forestière dont il avait filmé la façade pour les plans d’extérieur. Sans ce décor mobile, Renoir n’aurait pas pu filmer les effets qu’il voulait, notamment ce fameux plan où le canotier interprété par Jacques Brunius ouvre les volets pour découvrir la jeune Henriette, montant sur sa balançoire, et sa mère. La légende de Renoir, celle d’improviser en fonction des lieux réels, disparaissait. De même pour *La Règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939). La plupart du temps, lorsqu’on reconstitue la genèse d’un film connu, on jette à bas des légendes qui se sont accumulées.

**Les généticiens n’auraient-ils pas un comportement presque fétichiste vis-à-vis des secrets à découvrir, ces vérités cachées, passées inaperçues ? En cherchant à corriger les légendes, ne risquerait-on pas de se passer des vraies analyses esthétiques ?**

FT – La plupart de ceux qui ont entrepris ce type de travail sont d’abord des

analystes. Les deux se conjuguent. La reconstitution de la genèse d'un film est le prolongement de l'analyse, ou de l'analyse par d'autres moyens. Quand Charles Tesson débusque les légendes qui entouraient *Toni* (1935), de Jean Renoir (TESSON, 1992) ou Curchod celles qui entouraient *Partie de campagne*, ils permettent à tous de beaucoup mieux comprendre ces deux films, et le cinéma tout court. Pascal Mérigeau (MERIGEAU, 2012) et d'autres ont prolongé ce travail sur Renoir : on a écrit des contre-vérités sur ce cinéaste pendant des décennies, repartons sur de nouvelles bases. Un autre exemple éloquent de recoupement de documents : le travail de Roland-François Lack, un universitaire anglais qui enseigne la civilisation française, spécialiste de l'identification des lieux de tournage et de leur analyse. Dans ses articles et conférences, il montre comment il multiplie les angles d'attaque pour identifier la moindre ruelle, la moindre façade disparue depuis des décennies. Il revient constamment à la charge. Dans *La guerre est finie* (*A Guerra acabou*, 1966) de Alain Resnais, coproduction franco-suédoise, il s'est longtemps demandé si telle scène dans un appartement avec vue sur des grands ensembles déprimants avait été tournée en décors naturels à Ivry-sur-Seine ou en studio à Stockholm, avec une « découverte » photographique<sup>3</sup>. Impossible d'en avoir le cœur net pendant des jours. En abordant la question sous un autre angle, en sortant des indices strictement liés à la décoration, il a consulté la filmographie d'une actrice qui jouait un rôle minuscule dans la scène, Fylgia Zadig. C'est une actrice suédoise qui n'a jamais tourné en dehors de son pays, donc le plan a été tourné à Stockholm. Il faut être aux aguets du moindre indice.

#### **Pourquoi cette information, en apparence un détail, est-elle importante ?**

**FT** – Le style, l'esthétique du film se lisent dans le moindre détail. *La guerre est finie* est le film de Resnais qui cherche à être le plus réaliste visuellement, et même là vous observez un art de l'artifice, dont la plupart des spectateurs sont inconscients à la première vision. Savoir si un plan a été tourné en studio ou en décor naturel en dit long sur la mise en scène. Et de deux choses l'une : soit on se contente d'un panorama général, soit, comme Lack, on se donne les moyens d'arriver à un compte rendu précis à 97 %, peut-être même à 100 %. Le cinéma est un art de l'illusion, comment le comprendre si l'on est insensible à ces questions ?

#### **Les comptes rendus des recherches sur la genèse d'un film constitueraient ainsi une lecture incontournable pour tous ceux qui chercheraient à l'analyser.**

**FT** – La théorie de l'immanence se tient aussi, mais dans ce cas il faut la pousser à l'extrême et ne retenir aucune information sur la création des œuvres. Les analyses

---

<sup>3</sup> Portion de décor extérieur figurée sous la forme d'un agrandissement photographique, visible à l'arrière-plan par les portes, les fenêtres et autres ouvertures d'un décor intérieur construit.

stylistiques ou thématiques, lorsqu'elles situent dans son contexte le film étudié, ne peuvent se permettre de se fonder sur des légendes erronées. La recherche génétique n'est pas exclusive, mais elle est utile à toutes les disciplines. Les recherches génétiques sont parfois capitales, aussi, pour la restauration des films, pour livrer des restaurations historiquement informées. Dès qu'il faut reconstituer un état disparu du film, et non procéder à une simple restauration technique, le recours à une forme de génétique est indispensable. Le restaurateur et le généticien peuvent être une seule et même personne, pensez à l'Espagnol Luciano Berriatúa qui a notamment travaillé sur les films allemands de Murnau. En dehors d'articles et de livres, ses recherches ont permis de fonder ses restaurations du *Le Dernier des hommes* ou de *Faust* sur des bases incontestables, et il a réalisé sur ces films des documentaires qui sont des modèles d'interprétation des archives. N'oublions pas les sources "film", puisqu'une myriade d'informations se lit grâce à l'examen physique des copies dispersées dans les cinémathèques mondiales. Quand vous lisez les textes de nombreux restaurateurs aujourd'hui, vous voyez bien à quel point leur travail est entremêlé à la génétique.

### Références Bibliographiques

- BERTHOME, J.-P. ; THOMAS, F. **Citizen Kane**. Paris: Flammarion, 1992.  
\_\_\_\_\_. **Orson Welles au travail**. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.
- COURSODON, J.-P. **Buster Keaton**. Paris: Seghers, 1973.
- CURCHOD, O. **Partie de campagne**. Paris: Nathan, 1995.  
\_\_\_\_\_. **La Méthode Renoir**: pleins feux sur *Partie de campagne* (1936) et *La Grande Illusion* (1937). Paris: Armand Colin, 2012.
- EISENSCHITZ, B. **Fritz Lang au travail**. Paris: Cahiers du cinéma, 2011.
- EISNER, L. F.W. Murnau. **Yvry-sur-Seine**: *Le Terrain vague*, 1964.
- KROHN, B. **Alfred Hitchcock au travail**. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- LACK, R.-F. Disponivel em <<http://www.thecinetaurist.net>>. Acesso em: 15 junho 2017.
- LAGNY, M. **De l'Histoire du cinéma**. Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.

MERIGEAU, P. **Jean Renoir**. Paris: Flammarion, 2012.

TESSON, C. **La production de Toni**: la règle et l'esprit. Cinémathèque, Paris, n. 1, p. 45-59, mai 1992.

\_\_\_\_\_. **La production de Toni**: la règle et l'esprit (2). Cinémathèque, Paris, n. 2, p. 84-97, novembre 1992.

\_\_\_\_\_. **La production de Toni**: la règle et l'esprit (3). Cinémathèque, Paris, n. 3, p. 36-46, printemps-été 1993.

THOMAS, F. **Alain Resnais, les coulisses de la création**. Paris: Armand Colin, 2016.

THOMAS, F. **Rohmer 1952**: Les Petites Filles modèles. Cinéma, Paris, n. 9, p. 30-47, printemps 2005.

\_\_\_\_\_. **L'Atelier d'Alain Resnais**. Paris: Flammarion, 1989.

VEYNE, P. **Comment on écrit l'histoire**: essai d'épistémologie. Paris: Le Seuil, 1971.

#### Films

AIMER, boire et chanter. Alain Resnais, France 2014.

ARRIVALS & Departures. Alain Resnais, France. (film inachevé).

CŒURS. Alain Resnais, France, 2006.

DAME de Shanghai (La). Orson Welles, USA, 1947.

DERNIER des hommes (Les). Friedrich Wilhelm Murnau, 1924.

FAUST, une légende allemande. Friedrich Wilhelm Murnau, 1926.

GUERRE est finie (La). Alain Resnais, France, 1966.

HERBES folles. Alain Resnais, France, 2009.

I want to go home. Alain Resnais, France, 1989.

MAGNIFICENT Ambersons (The). Orson Welles, USA, 1942.

MR. Arkadin. Orson Welles, France-Espagne-Suisse-Royaume-Uni, 1955.

NO smoking et Smoking. Alain Resnais, France, 1993.

ON connaît la chanson. Alain Resnais, France, 1997.

PARTIE de campagne. Jean Renoir, France, 1946.

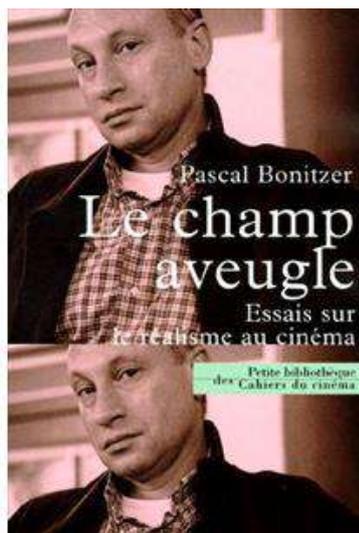
PAS sur la bouche. Alain Resnais, France, 2003.

REAR Window. Alfred Hitchcock, USA, 1954.

REGLE du jeu (La). Jean Renoir, France, 1939.

## Encenações do extracampo

André Piazera Zacchi<sup>1</sup>



### Resenha

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essays sur le réalisme au cinéma*. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999 (1982).

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Bolsista CAPES..

e-mail: dedezacchi@gmail.com

Em 1982, Pascal Bonitzer publica pela editora dos *Cahiers du Cinéma* um coletânea intitulada *O Campo Cego: ensaios sobre o realismo no cinema*. Alguns textos são inéditos, mas sua maioria já havia saído de maneira esparsa na revista (bastante modificados, adverte na introdução, p. 7). A edição utilizada para a presente resenha é de 1999. Pretendo aqui apresentar os argumentos principais em cada ensaio do livro, filtrados inevitavelmente pela minha leitura, seguindo a sequência proposta pela publicação: O que é um plano?; A superfície vídeo; O suspense hitchcockiano; Carretéis ou: o labirinto e a questão do rosto; O campo cego; Os pedaços da realidade; Sistema das emoções.

No primeiro ensaio, intitulado *Qu'est q'un plan? (O que é um plano?)*, Bonitzer afirma que no cinema não há apenas imagens, justas ou não, referindo-se a Godard, mas uma “realidade mais ou menos trucada, decupada e ordenada, na maior parte dos filmes, em cenas, em sequências e, metonimicamente, em planos.”<sup>2</sup> (BONITZER, 1999, p.10) Um filme se compõe e se decompõe em uma série de enquadramentos, planos, que não são as imagens, mas dariam a elas uma unidade diferencial: as imagens de um filme podem ser diferenciadas segundo a classificação dos planos que o compõem. A diferença entre os planos não surgiu com o cinema, continua, mas com a montagem, ou melhor, com Griffith, quando em seus filmes a câmera multiplica os pontos de vista. O nome, plano, faz referência aos hipotéticos quadros perpendiculares ao eixo da câmera. Primeiro-plano, plano médio, plano de conjunto, plano geral, dependendo da distância entre a câmera o objeto ou personagem enquadrados. Mas a facilidade de categorização desaparece, argumenta, quando a câmera passa a se mover, deslizando os pontos de vista ou, mesmo quando fixa, apresenta duas (ou mais) ações graças à profundidade de campo. O plano não deixaria de ser o “elemento celular básico do edifício fílmico” (16). Entretanto, devido à dificuldade de delimitá-lo, sua noção se torna ambígua, complexa. Plano, aduz, longe de ser um corpo simples, seria o efeito de uma multiplicidade de cortes de naturezas diversas e, através dessa noção, toda formação, toda articulação do corpo cinematográfico estaria em jogo.

Seguindo seu raciocínio, todas as querelas teóricas do cinema estariam ligadas aos cortes. Onde cortar? Entre quais planos? Em que partes do corpo? Em que partes do cenário ou da paisagem? Em que parte do rolo de filme? Os planos de diferentes tamanhos surgem com Griffith, quando os pontos de vista se multiplicam (se diferenciam). O cinema passa então a jogar com essa parcela de cegueira que implica uma visão parcial, decorrente dos pontos de vista múltiplos. Mas também começa a fazer parte de sua fatura a sensação de intimidade produzida pelas visões aproximadas. Com isso, o cinema pôde dirigir a atenção do espectador, jogar com o

---

<sup>2</sup> *Une réalité plus ou moins truquée, découpée et ordonnée dans la plupart des films en scènes, en séquences, et métonymiquement en plans.*

suspense, com as emoções. No nascimento do cinema enquanto montagem, duas características estão diretamente vinculadas a seu desenvolvimento posterior: as forças conjuradas pelo extracampo e pelo primeiro-plano.

Notemos como Pascal Bonitzer constrói seu argumento: o cinema tem como unidade básica o plano. O plano não é algo fácil de definir. A montagem e a multiplicidade de pontos de vista, que ficaram famosos a partir de Griffith, operam por um seccionamento do espaço fílmico. Essa parcela de cegueira do espectador é um instrumento hábil em criar sensações, especialmente o suspense (o que está no mundo diegético, mas suspenso da nossa possibilidade de visão). O primeiro-plano é por isso, de todos os tipos, o que apresenta um valor particular, destacado. Leitor de Gilles Deleuze, Bonitzer relaciona o primeiro-plano e o rosto: esse plano dá uma carga de rostidade a toda parte do corpo e a todo objeto, pelo fato de, assim enquadrados, “eles me olharem”<sup>3</sup> (20).

Para falar dessa unidade de base, ambígua, que ele chama de plano, o autor faz a contraposição entre Griffith e Eisenstein, na esteira do que iniciara Deleuze em *Mille Plateaux* (DELEUZE, 1996). Para Eisenstein o primeiro-plano é uma entidade, um signo extático, que faz o corpo sair de si mesmo, o rosto sair do corpo, o espaço realista sair de um plano de conjunto. O primeiro-plano introduziria uma diferença absoluta. Deleuze também usará as diferenças entre os usos dos primeiros-planos em Griffith e Eisenstein e, assim como Bonitzer, é devedor do mais popular ensaio de Eisenstein sobre o primeiro plano: Dickens, Griffith e nós. (EISENSTEIN, 2002) “Todo o esforço de Eisenstein, com o primeiro-plano e a montagem, consiste em tentar abolir a hipoteca realista do cinema, sua demasiado famosa fatalidade narrativa.” (BONITZER, 1999, p. 22) Num olhar histórico, nota que a partir do cinema falado ocorre uma redução sistemática da metonímia narrativa, dos poderes do primeiro-plano e da montagem. As regras de continuidade tornam-se a lei e o cinema se estabiliza em plano médio. A visão háptica (aquela que pode tocar com o olho) e o terror da monstruosidade formal ficam contidos nos limites de um gênero, o *thriller*. Eisenstein, segue Bonitzer, passa a viver uma virada trágica tanto na URSS quanto em Hollywood, lamentando que primeiro-plano tenha se transformado no “reino do olhar e nada mais” – referindo-se ao close da vedete num espaço totalmente realista, destinado a identificação de personagens principais (23).

Bonitzer traz um exemplo de suspense que atribui a André Bazin, gênero ao qual, lamentam ambos, o uso do primeiro-plano ficou confinado. Trata-se de um personagem que está trancado num quarto, escondendo-se de seu algoz. Ele ouve um barulho estranho e olha para a maçaneta da porta. Um *close* mostra a maçaneta girando. O que virá? Será seu inimigo? Cria-se o suspense da espera do desconhecido que funcionaria menos pela distribuição convencional dos planos a partir de uma decupagem da realidade do que pela adição ao sistema de

<sup>3</sup> ...ils me regardent.

plano/contra-plano de um extracampo inquietante (o campo cego, aquela parcela da realidade que o espectador não vê). Outro primeiro-plano aparecerá ali, numa possível complementação da cena descrita, para realizar o que estavam suspenso, num plano em que o afeto será o terror: o rosto sombrio do criminoso, a garganta cortada e sangrando, o rosto-cadáver da mãe em *Psicose*... Reduzido a essa dupla função, fechado num gênero (como a personagem que olha a maçaneta está fechada num quarto), o primeiro-plano perde força, é absorvido pela fatalidade narrativa realista. Bonitzer termina o primeiro ensaio do livro afirmando que o plano é um seccionamento fictício (*fictive*) realizado pelo enquadramento e pela profundidade de campo e, por isso, em 1982, data em que o livro é publicado, o espaço cinematográfico clássico passaria a não satisfazer mais, começaria a bascular de espaço imaginário à superfície pura (27). A imagem perderia progressivamente profundidade, os planos não seriam mais elementos importantes e, com o vídeo, enfim, ela seria tratada como superfície, na qual os signos da linguagem cinematográfica seriam descartados, o que implicaria em sua involução. Esse tom de lamento seguido de alguns exemplos conduzem o reduzido segundo ensaio do livro, *La surface video*.

O terceiro ensaio se debruça sobre o suspense hitchcockiano, no qual Bonitzer destaca as montagens de perseguições, herdeiras de Griffith, a busca pelo objeto-pretexto (que Hitchcock chamava de *Mac Guffin*). Mas o objeto que é descoberto e trabalhado pela inquietude do suspense, afirma, é o olhar (36). A virada griffithiana com a montagem e o uso do primeiro-plano fez com que o gestual excessivo dos atores (teatral, já que o olhar da câmera era fixo e geral, como que diante de um palco italiano) fosse contido. O próprio experimento de *Mosjouskine*, conhecido por Efeito *Kuleshov*, ganha importância na medida em que o olhar do ator é neutro, seu gestual (da face) pouco expressivo. Isso Bonitzer associa a uma revolução: antes de Griffith o gesto reinava, os atores eram carnavalescos, burlescos, exagerados, incontidos, “o cinema era alegre, inocente e sujo.” (38) Com a montagem, o primeiro-plano, a imobilidade, o olhar em evidência, sublima-se o gesto. “Ele se tornará obsessivo, fetichista e congelado. A sujeira não desaparece, ela é interiorizada, moralizada, se dá no olhar, ou seja, no registro do desejo.”<sup>4</sup> (38) Tal revolução significativa e sublimação moralizante seria apropriada por Hitchcock como nenhum outro, pois elas se fundam sobre a morte e a sua *mise-en-scène* (representada por uma “cabeça-cortada” no enquadramento de um primeiro-plano de rosto). Num mundo burlesco não havia nem morte nem crime, os personagens pareciam imortais. A morte só adquiriria sentido a partir de um olhar. E são o suspense e o crime que o desnudam.

Em *Bobines ou: le labyrinthe et la question du visage (Bobines ou: o*

<sup>4</sup> *I va devenir obsessionnel, fétichiste et glacé. La saleté ne disparaît pas, elle est intériorisée, moralisée, elle passe dans le regard, c'est-à-dire au registre du désir.*

*labirinto e a questão do rosto*), Bonitzer põe os dois termos em relação necessária: "Todo labirinto implica numa inquietude, num enigma com relação ao rosto.<sup>5</sup> (53) No labirinto de Creta há um monstro com a cabeça de touro, no egípcio (no interior da pirâmide), uma múmia. A múmia serve para proteger o rosto, já que seu momento patético é aquele em que perde a eternidade, quando se retiram, ou ela mesma retira, suas bandagens. O que orientaria o caminho no interior do labirinto, de qualquer labirinto segundo Bonitzer, é a busca inquietante do rosto (54). Há sempre um rosto enigmático, escondido ou insuportável, que o habita. O próprio labirinto, se visto de cima, é um rosto incompreensível e defeituoso no entrelaçamento e multiplicação perversa dos traços. Um rosto de rostos. Usa para seu argumento, além de exemplos cinematográficos, dois contos de Borges: *La casa de Astérion* e *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*. Na primeira análise, afirma que o conto remete indiretamente a um problema cinematográfico: ele é contado em primeira pessoa e evidencia uma dupla astúcia: imagina uma psicologia do Minotauro e, com a narração subjetivante, põe em cena um enigma onde o índice de enunciação (*embrayeur, shifter*) e o próprio objeto da enunciação são o "eu" (55). Encontraríamos esse mesmo desvio - abandono do rosto através desses meandros do eu - na *Recherche* de Proust, mas sobretudo nos muitos textos de Kafka "que fez do sujeito um objeto enigmático e inquietante, um animal ou uma coisa desestruturada, sem domicílio fixo, como o carretel (*la bobine*) Odradek. O carretel é, ao mesmo tempo, a múmia, o fio (de Ariadne), o filme e a cara"<sup>6</sup> (55). O "eu" não é muito comum no cinema. Começaria a aparecer principalmente nos anos 40 e 50, nos *thrillers*, nos quais uma voz *off* enganava o público, deixando-o errar nos desvios da narrativa. O filme pioneiro no procedimento *La Dame du lac*, é rodado inteiramente em câmera subjetiva. Mas a técnica, aduz, demonstrou-se artificial, ingênua, insistente, redundante, o que não acontece na narrativa escrita. "O rosto não é o eu."<sup>7</sup> (57)

No cinema o processo em questão depende estreitamente de uma função essencial do espaço fílmico: o espaço *off*, o espaço extracampo. Essa função está ligada à estrutura da tela. Há sempre algo "oculto" no espaço do filme. O espectador está preso nas *chicanes* da montagem e dos pontos de vista, ele já está no labirinto.<sup>8</sup> (57-58)

<sup>5</sup> *Tout labyrinthe implique une inquietude, un enigme quant au visage.*

<sup>6</sup> *La bobine, c'est à la fois la momie, le fil (d'Ariane), le film et, populairement, le visage.* Em francês o termo bobine é um modo coloquial de se referir ao rosto de alguém.

<sup>7</sup> *Le visage n'est pas le je.*

<sup>8</sup> *u cinéma, le processus en question dépend donc étroitement d'une fonction essentielle de l'espace fílmique, l'espace off, l'espace hors-champ. Cette fonction est liée à la structure de l'écran. Il y a toujours du « caché » dans l'espace du filme. Le spectateur est pris dans les chicanes du montage et de la prise de vues, il est déjà dans le labyrinthe.*

No cinema, a melhor estratégia seria apagar o rosto, desenrolar o carretel (*bobine*), desfazê-lo ou deformá-lo. O próprio labirinto tende ao seu apagamento. No limite, seria apenas uma superfície branca, um deserto. Como no final do conto de Borges, no qual um dos reis, que escapa do labirinto, captura o outro rei e o leva para um labirinto sem paredes, o pleno deserto, onde ele morrerá de fome e de sede. Aqui, Bonitzer, associa o labirinto ao seu ápice, o deserto, fazendo uma passagem de Hitchcock (o do rosto como enigma) a Antonioni (o apagamento do rosto pelo deserto). Afirma que fora de Hollywood, mas não exclusivamente, cineastas puderam inventar as próprias aventuras do rosto, como em *Persona* de Bergman, no qual a cara (*bobine*) e o filme (*bobine*) se atropelam e se destroem juntos. Bergman inventa um percurso de distâncias infinitesimais, utiliza o primeiro-plano como um plano de conjunto, o rosto torna-se território pela retirada da profundidade de campo. Ele se desfaz em superfície, escavado, enrugado, desequilibrado pelo sadismo das palavras, numa cena doméstica infinita (62). Antonioni, para o crítico, é o próprio extracampo. O rosto é aspirado pelo espaço *off*, a grande busca de Antonioni seria o plano vazio, desabitado. No final de *O Eclipse*, todos os planos percorridos pelo casal são revistos e corrigidos pelo vazio, como indicaria o título do filme, “é de um eclipse do rosto que se trata”<sup>9</sup> (62). Antonioni busca o deserto, o objetivo do seu cinema é chegar a não-figurativo, por uma aventura na qual o termo é o apagamento dos personagens. Kubrick também, em *2001*, buscaria o não-figurativo, mas num devir homem-partícula, homem-nave-espacial, homem-computador (62). Grandes criadores de labirintos são grandes criadores de cinema, aqueles que põem em cena uma aventura do rosto. Nessa aventura, dilui-se a função individualizante, identificatória, nela as aparências se deformam, correm em direção à sua perda, seu apagamento. Bonitzer arremata dizendo que o cinema é um labirinto, uma viagem no espaço-tempo, um rosto em direção a essa dessemelhança que é a sua verdadeira identidade. (63)

No ensaio que dá nome ao livro, o autor recompila as teses que estão espalhadas no restante do volume que dizem respeito à parcialidade da visão do espectador diante do enquadramento fílmico e as forças que esse procedimento agencia. “O inimigo está em toda parte se a visão é parcial”<sup>10</sup> (68). Inicia explorando o exemplo de *Chikamatsu Monogatari*, de Mizoguchi, no qual essa visão parcial é o índice de um perigo iminente, o suporte do suspense e da temporalidade dramática do filme. Mas a visão parcial pode se inscrever de outro modo no cinema, como no exemplo que dá Bresson em um de seus textos, citado por Bonitzer, de que um dia, atravessando os jardins de Notre-Dame, cruza com um homem que tem os olhos encantados e desejanter de uma coisa que está atrás de Bresson e que ele não pode ver, porque tem o olhar voltado ao rosto do homem. Se tivesse visto

<sup>9</sup> *C'est d'une éclipse de visage qu'il s'agit.*

<sup>10</sup> *L'ennemi est virtuellement partout si la vision est partielle.*

antecipadamente a mulher e a criança em direção aos quais ele começaria a correr, esse olhar feliz talvez nem tivesse chamado sua atenção. Defende aí um efeito antes da causa, e separado dela. “A visão parcial é assim o índice da causa, da causa do desejo. Ela sustenta o desejo pelo desejo (ou a crença) de ver”<sup>11</sup> (70). Um verdadeiro mestre do cinema faria a *mise-en-scène* colocar questões. Essa seria a função da visão enquanto parcial. “A visão parcial coloca o espaço do filme em questão, mas o espectador também”<sup>12</sup> (72).

Em *Les morceaux de la réalité (Os pedaços da realidade)* o autor discute a relação entre os elementos da imagem cinematográfica que estão em quadro e o próprio enquadramento como visão parcial, fixa e engessada que é dada ao espectador.

A tela não é uma janela aberta ao mundo , mas uma superfície de registro. A profundidade de campo não é um horizonte aberto, é um agenciamento de planos. O olhar acreditava aí se encaixar, percorrer um espaço aberto e livre, como se pudéssemos abarcar, do alto de uma sacada, uma paisagem, mas em realidade ele apenas varre uma superfície limitada – a da tela – a partir de um ponto de vista rígido e engessado.<sup>13</sup> (83)

Por isso, a relação entre o cinema e a realidade estaria envenenada em dois sentidos: a tela em relação ao espectador e a câmera em relação ao seu "assunto". O ensaio se desenvolve desfazendo a fácil oposição entre Eisenstein, para quem todo cinema é montagem, e André Bazin, que em certos casos defende a "montagem proibida" e a profundidade de campo como gestos cinematográficos do realismo. O reencontro que Bonitzer constrói se daria no inimigo comum: o naturalismo, ilusão do natural, ilusão da realidade. E reconstrói uma oposição dos dois pensadores num outro nível, principalmente a partir do fato de que Eisenstein é também cineasta, enquanto Bazin é apenas espectador: ela estaria no uso das imagens. O russo sabe da força das imagens e as quer manipular para atingir os efeitos desejados, ele tocaria a realidade sem piedade. Já Bazin defende que ela deveria ser tocada com respeito, que a ética passaria por devolver a ela sua

---

<sup>11</sup> *La vision partielle est ainsi l'index de la cause, de la cause du désir. Elle soutient le désir par le désir (ou la crainte) de voir.*

<sup>12</sup> *La vision partielle met l'espace du film à la question, mais le spectateur aussi.*

<sup>13</sup> *L'écran n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, mais une surface d'enregistrement. La profondeur de champ n'est pas un horizon ouvert, c'est un agencement de plans. Le regard croit s'y enfoncer, il croit parcourir un espace ouvert et libre, comme on pourrait embrasser, du haut d'un balcon, un paysage, mais il ne fait en réalité que balayer une surface limitée – celle de l'écran – à partir d'un point de vue rigide et bloqué.*

continuidade sensível para que exiba seu mistério. Então Bonitzer chega a Godard, que seria uma terceira via, não necessariamente um meio-termo, mas que faz questão de apontar a imagem como necessariamente falsa, destruir a relação com o realismo e apostar suas fichas na liberdade de escritura, na liberação da *mise-en-scène* de uma relação mais estreita com o assunto, o roteiro e a realidade mesma.

No último ensaio do volume, *Système des émotions* (*Sistema das emoções*), o texto discorre sobre a reprovação sobre certos filmes do cinema dito moderno, que se esforçariam em afastar as emoções, em negar a vontade e a possibilidade de contar histórias. Essa indignação não seria exclusiva no âmbito do cinema, mas é própria da arte moderna como tal, desde a *Olympia* de Manet. Tal falta - a necessidade que se vê frustrada diante desse cinema - é a busca de emoções. Segundo o autor são as narrativas que as trazem, e uma história sem emoções lhe parece tão impossível quanto emoções sem história. As emoções que essa crítica "anti-cinema-moderno" pede, reclama, seriam aquelas típicas do cinema, desde suas origens: o medo, o riso, as lágrimas. Fitzgerald, exemplifica Bonitzer, dizia que o cinema seria uma arte capaz de expressar somente os sentimentos mais comuns. (96) Hitchcock se vangloriaria de expressar emoções de massa. E é justamente na massa que ocorre essa demanda de sentimentos com relação ao cinema. E com tal tese se explicaria o pouco público nesses filmes modernos. Entretanto, argumenta, não se trata de um mal-entendido (de um público que não entende esse cinema, de um diretor que não entende a necessidade do público), mas de uma questão de estrutura.

Num dos primeiros filmes da história, a chegada do trem na estação de Ciotat, é o uso do primeiro-plano que gera o susto. No *Regador regado*, de Lumière, é o uso do plano de conjunto, típico das comédias, mantendo o regador à distância, que produz o riso.

As sensações de medo estão ligadas a uma manipulação terrorista do primeiro-plano, a uma "crescente em direção ao primeiro-plano", o riso funciona num plano de conjunto – cidades de Tati, fachadas de Jerry Lewis, cabines de Marx... a conquista das lágrimas é mais tardia, já que exige um sistema mais elaborado, uma autêntica narração. O grande mestre das lágrimas foi inicialmente Griffith, inspirado por Dickens.<sup>14</sup> (97)

A ação dos filmes de Griffith se dá em plano médio, pontuada pelos primeiros-planos elaborados de rostos frágeis, visando os movimentos emotivos.

---

<sup>14</sup> *Les sensations d'effroi sont liées à une manipulation terroriste du gros plan, à une « montée vers l'avant plan », le rire fonctionne dans le plan d'ensemble – villes de Tati, façades de Jerry Lewis, cabines des Marx... la conquête des larmes a été plus tardive, car elle exige un système plus élaboré, une véritable narration. Le grand maître des larmes a d'abord été Griffith, inspiré par Dickens.*

Esses primeiros-planos colocam o rosto a nu, como na pintura de Magritte, *Le viol*, no qual um corpo de mulher nua forma um rosto obscuro, condensando dois planos de visão: plano médio e primeiro-plano.

As lágrimas nascem dessa condensação, dessa compressão sádica de dois planos, sobre o rosto. Toda a questão sempre é então o que queremos fazer com o plano, com os planos. As emoções são planos, planos de intensidade. O que reprovamos no cinema moderno, essencialmente, é inventar planos perversos, que arruinam com a emoção de massa.<sup>15</sup> (98)

O cinema moderno arruína os planos de emoção, ele inventa novas relações entre os planos, ele descola o cinema das emoções comuns para produzir sensações novas, menos identificáveis, menos identificatórias.<sup>16</sup> (99)

O uso dos planos, então, está associado às emoções que o diretor (o produtor, a montagem, o filme) quer incentivar no espectador. As emoções são planos de intensidade. Mas o cinema moderno cria planos perversos, capazes de obliterar essas emoções de massa, retirar o espectador do jogo emotivo facilitado e demandar situações novas, menos identificáveis, por isso recusadas pela crítica simplória, e também menos identificatórias, então recusadas pelo “grande público”. Para Bonitzer o público nesses filmes testemunha eventos equívocos, é constrangido a hesitar entre dois planos fundidos em transparência. Nesse caso o primeiro-plano não teria mais o efeito de suspense e terror, estaria mais próximo de uma paródia do rosto, aterrorizado ou aterrorizante, como em *Week-end* de Godard (100), mas em geral se dedica a objetos prosaicos, comuns. Ele (o cinema moderno) dedica uma atenção irônica ao sistema de indução de emoções e acabaria por despertar novas sensações.

O cinema moderno ao separar os planos, ao inventar novas relações entre eles, certamente diminuiu seu público, mas de uma certa maneira retirou a maldição de Fitzgerald "uma arte incapaz de exprimir outra

---

<sup>15</sup> *Les larmes naissent de cette condensation, de cette compression sadique des deux plans, sur le visage. Tout la question est donc toujours de savoir ce qu'on veut faire du plans, ou des plans. Les émotions sont des plans, des plans d'intensité. Ce qu'on reproche au cinéma moderne, essentiellement, c'est d'inventer des plans pervers, qui cassent l'émotion de masse.*

<sup>16</sup> *Le cinéma moderne casse les plans d'émotion, il invente de nouveaux rapports entre les plans, il décolle le cinéma des « émotions communes » pour produire des sensations nouvelles, moins identifiables, moins identificatoires.*

<sup>17</sup> *Le cinéma moderne, en disjoignant les plans, en inventant de nouveaux rapports entre les plans, a certes raréfié son public, mais il a d'une certaine façon levé la malédiction de Fitzgerald « un art incapable d'exprimer autre chose que les sentiments plus communs, les émotions les plus*

coisa que os sentimentos mais comuns, as emoções mais comuns", ele desfez as emoções orgânicas trabalhando planos mais sutis, ele abriu o cinema a dimensões maiores e menores.<sup>17</sup> (102)

Ao final do livro de Pascal Bonitzer, o leitor fica com a sensação de ter atravessado uma teoria da *mise-en-scène* a partir da ideia de enquadramento, dos conceitos de plano, dos usos dos planos em diversos diretores, do uso do espaço extracampo (*hors-champ*) como o espaço mais próprio à arte do cinema. A cegueira do espectador, a contingência de sua visão parcial tem íntima relação com a narrativa cinematográfica mas a extrapola. As forças que participam do filme a partir de sua ausência na tela são fundamentais para uma ética e uma política do cinema.

### Referências

BONITZER, Pascal. **Le champ aveugle**: essays sur le réalisme au cinéma. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1999 (1982).

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia** - vol. 03. Rio de Janeiro, 34, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Submetido em 26 de maio de 2019 / Aceito em 29 de maio de 2019

---

*communes* », il a défait les émotions organiques pour travailler des plans plus subtiles, il a ouvert le cinéma sur des dimensions plus grandes et plus petites.