



Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**Cine'stesia: Uma visão crítica
no fazer e pensar cinema**

Frederico Fonseca Leal

Relatório Circunstanciado apresentado com trabalho equivalente submetido à Unesp como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof^o Dr^o Pelópidas Cypriano de Oliveira, para a obtenção do título de mestre em artes.

São Paulo

2011

Leal, Frederico F.

Cine'stesia: Uma Visão Crítica no Fazer e Pensar Cinema.

São Paulo, 2011 - 136p.

Trabalho Equivalente - Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

Orientador: Profº Drº Pelópidas Cypriano de Oliveira.

Palavras-chave: artemídia, processos, procedimentos, cinema, estesia.

Banca Examinadora:

São Paulo, de de 2011

*Agradeço a todos que me apoiaram
e estiveram ao meu lado.*

RESUMO

O presente trabalho equivalente e relatório circunstanciado trata da crítica cinematográfica do ponto de vista da proximidade do crítico em relação ao objeto de análise, levando em conta como principal fundamento da peça cinematográfica a forma como o espectador é tocado.

Como recurso é usada uma bibliografia específica sobre cinema e uma filmografia que juntas funcionam como base para a pesquisa. Foram utilizados, ainda, quatro curtas-metragens dirigidos pelo próprio autor entre 2008 e 2010.

Um média-metragem documentário foi produzido como trabalho equivalente, onde os conceitos abordados por esta dissertação são exemplificados e discutidos através da pesquisa, sempre tendo como objetivo primário a interação entre espectador e obra.

Palavras-chave: artemídia, processos, procedimentos, cinema, estesia.

ABSTRACT

The present equivalent work and detailed report treats the cinematographic critic under the point of view of the proximity of the critic in respect to the object of analysis, taking as main basis of the cinematographic play the way that the viewer is reached.

As resource it's used a specific bibliography about cinema and a filmography which together work as basis to the research. It were also utilized, four short-cut movies directed by the author himself between 2008 and 2010.

A medium-cut documentary was produced as equivalent work, where the studied concepts by this dissertation are exemplified e discussed through the research, always having as primary objective the interaction between viewer and work.

Keywords: artmedia, process, procedures, cinema, esthesis

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Um fenaquitiscópio produzido por Joseph Plateau.....	21
FIGURA 2 - Von Morgens bis Mitternacht (1920).....	29
FIGURA 3 - Marcel Duchamp e Man Ray em Entr'acte (1924).....	41
FIGURA 4 - Flashdance (1983).....	45
FIGURA 5 - La Jetée (1962)	53
FIGURA 6 - Amor à Flor da Pele (2000)	54
FIGURA 7 - De Olhos bem Fechados (1999).....	69
FIGURA 8 - O Triunfo da Vontade (1935).....	72
FIGURA 9 - Faster, Pussycat! Kill! Kill! (1964).....	77
FIGURA 10 - São Paulo Sociedade Anônima (1965).....	84
FIGURA 11 - Gravação de A Doi2. Foto de Nayara Trevisan.....	97

SUMÁRIO

1.0 Introdução.....	15
1.1 Metodologia.....	17
2.0 Pensamentos Preliminares sobre um Filme.....	19
2.1 O Cinema como Síntese das Artes.....	19
2.2 Cinema Autoral e Cinema de Produção.....	35
3.0 A Atividade Crítica.....	49
3.1 O Público Cinematográfico: Uma Experiência de Cineclube.....	49
3.2 Por uma Análise Dialética.....	59
4.0 O Fazer Cinema.....	73
4.1 A Aplicação dos Conceitos à Prática Cinematográfica.....	73
4.2 Uma Análise Direta.....	87
5.0 Considerações Finais.....	101
Filmografia.....	105
Bibliografia.....	128
Anexo I - Cine'stesia: 4 Filmes de Freddy Leal	

1.0 INTRODUÇÃO

A posição consolidada da crítica cinematográfica parece ser a de que, para uma melhor análise de uma obra fílmica, o crítico deve, antes de tudo, procurar um distanciamento da obra a que ele se propôs analisar a fim de que suas experiências e concepções pessoais não influenciem o objeto de pesquisa. Contudo o cinema é, antes de mais nada, uma forma de comunicação e, como tal, ele depende do repertório pessoal do espectador para que ele seja atingido de alguma forma. Isso parece, por si só, minar qualquer tentativa de um pensamento que se pretende não influenciável, mas há ainda o conceito a se levar em conta de que o objetivo final de uma obra cinematográfica é tocar o espectador, não importando a forma como isso ocorra - agradar ou desagradar, por exemplo, é irrelevante. O que se deve notar aqui é que fundamentalmente o filme causa algo a quem o assiste.

O presente trabalho elucidada a questão de a peça cinematográfica atingir o espectador de alguma forma como o objetivo primeiro a que um filme deve se propor, para tal há, antes de tudo, a abordagem de dois conceitos-chave: o cinema como uma síntese das artes, em que ele utiliza de diversas mídias de

forma hermética para compor a sua própria linguagem; e a dicotomia entre o cinema autoral e o cinema de produção, procurando mostrar desse modo que qualquer análise deve estar estritamente ligada aos paradigmas particulares às diferentes tendências.

Além disso abordarei a crítica cinematográfica em duas experiências diferentes. A primeira com a criação de um cineclube dentro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” o qual foi chamado de Plano 8 - Clube de Cinema do IA. A segunda experiência relatada em relação à crítica será a escrita e publicação de textos na internet sobre filmes estreantes no circuito nacional.

Finalmente, o presente relatório circunstanciado irá analisar o produto do trabalho equivalente: um DVD contendo quatro filmes dirigidos por mim entre os anos de 2008 e 2010, além de um média-metragem documentário onde pessoas que participaram destas produções expõem suas opiniões a cerca do processo criativo, suas impressões particulares para com os filmes além de suas ponderações sobre os resultados finais. Pretendo com isso mostrar que a relação entre a crítica e o filme afeta também aquele que participa da produção.

1.1 Metodologia

Quanto ao procedimento metodológico, optei por uma pesquisa bibliográfica específica, dando especial destaque a obras que tratassem do cinema sob a ótica do contexto histórico, além de dar grande atenção à livros cujos autores fossem também cineastas (como por exemplo François Truffaut, Andrei Tarkovski e Rogério Sganzerla), pois uma vez que a pesquisa defende a crítica como parte importante do processo de produção cinematográfica, a leitura de tais autores se fazia imperativa pois mostrava o pensamento crítico dos mesmos em relação à arte cinematográfica.

Além da bibliografia foi feita uma pesquisa filmográfica, buscando filmes-chave, iconoclastas e que pudessem fornecer exemplos práticos dos conceitos estudados aqui. Busquei a maior expansão possível em relação a produção nacional e internacional levando em conta, contudo, o contexto sócio-político-histórico e geográfico em que os filmes foram produzidos.

Em termos de epistemologia, adotei o paradigma dialético de Georg W. F. Hegel (MAGEE, 2011, p.158-163). Embora tal paradigma tenha sido originalmente

apresentado por Fichte, entendo que a forma com que Hegel aplicou à sua filosofia, sobretudo à noção de que tudo é parte de um processo histórico traduz os caminhos pretendidos por este trabalho.

2.0 PENSAMENTOS PRELIMINARES SOBRE UM FILME

Antes de analisar ou mesmo de se iniciar a produção de um filme, acredito que haja algumas questões que devem estar inteiramente esclarecidas, das quais destacamos duas: o conceito de cinema como síntese das artes no contexto contemporâneo e a dicotomia entre cinema de produção e cinema autoral (bem como uma definição dessas duas tendências). É possível considerar estas duas questões como fundamentais, pois é apenas a partir de uma maior ponderação sobre as mesmas que um conceito-chave da arte cinematográfica é alcançado, o qual é possível aplicar em diversas esferas, como a reflexão teórica, a produção e mesmo o discurso crítico.

2.1 O Cinema como Síntese das Artes

As pesquisas acerca da natureza e da possível captação da luz levaram ao desenvolvimento das técnicas fotográficas. A partir de então, um novo horizonte surgiu aos olhos da humanidade no que tange à representação da realidade: não se necessitava mais do virtuosismo técnico de um pintor para poder se ter

um retrato absolutamente fiel de alguém ou de alguma coisa. Nesse momento, a câmera exercia essa função de um jeito muito mais fácil e rápido que qualquer ser humano jamais seria capaz. A partir de então, a pintura sabiamente procurou, de uma forma geral, ocupar-se com outras questões, não raramente de natureza subjetiva. Algo que dificilmente os fotógrafos da metade do século XIX, por exemplo, poderiam captar: o caminho estava aberto para as vanguardas.

Mesmo com todos esses avanços técnicos uma coisa ainda não era possível: a fiel representação do movimento. Eadweard Muybridge fez inúmeros experimentos com o que é conhecido hoje por *fotografia estroboscópica*. Ele chegou inclusive a fazer experimentos com instrumentos de reprodução de movimento, como o *fenaquistiscópio* e o *zoopraxinoscópio*. Esses instrumentos são os verdadeiros avós do cinema, apesar de terem sido usados geralmente como brinquedos (eles antecedem, inclusive, a invenção da fotografia). Joseph Plateau e Simon Stampfer foram os responsáveis pelo desenvolvimento destes objetos (Plateau fez o *fenaquistiscópio* enquanto Stampfer fez o *disco estroboscópico*) através dos estudos da persistência retiniana. Sobre este tema recomendo a leitura de Jacques Aumont (1993, p.18-25) e Laurent

Mannoni (2003, p. 209). Com algumas poucas diferenças entre eles, esses objetos basicamente utilizavam desenhos feitos em uma determinada sequência e através do movimento do próprio objeto produzia-se uma ilusão de ótica em que podia se ver o desenho se movimentando. Muybridge utilizou-se desse mecanismo trocando os desenhos por suas fotografias: pela primeira vez podia-se simular um movimento de algo que fora captado fotograficamente.



FIGURA 1 - Um fenaquitiscópio produzido por Joseph Plateau

O teatro, por sua vez, sempre teve a presença do ator como peça fundamental de sua estrutura, dessa forma o tempo já está naturalmente presente em um

espetáculo teatral. Uma vez que o tempo é concreto nessa arte, as problemáticas do teatro dificilmente penderam para sua representação abstrata, geralmente prendendo-se no máximo a elipses temporais, reflexos de sua inclinação literária apontada por Robert Abirached quando este cita Edward Gordon Craig:

O teatro, aos olhos de Craig, sofre em primeiro lugar por estar anexado à literatura: servido de uma palavra estrangeira que deve reproduzir e encarnar, mobiliza em seu benefício meios desarticulados e linguagens múltiplas (cenário, luzes, música, movimento) Sem poder unificá-los em um só discurso. (ABIRACHED, 1994)

O cinema nutre um certo parentesco com a fotografia, mas também com o teatro. Concebido no final do século XIX, o cinematógrafo era visto mais como uma curiosa inovação tecnológica que uma forma artística. Apresentado em *vaudevilles*, a invenção era apenas uma atração - um bom exemplo desses *vaudevilles* é dado no filme *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Francis Ford Coppola¹. Os irmãos Lumière

1 Os Vaudevilles eram uma espécie de feira de atrações comum no século XIX. Devido ao seu caráter popular havia certa resistência da sociedade burguesa em relação ao que se apresentava. O filme de Coppola ilustra isso em uma cena em que o Conde Vlad (Gary Oldman) convida Mina (Winona Ryder) para ver o cinematógrafo e ela recusa dizendo ser uma vulgaridade.

teriam duvidado do futuro da nova máquina e foi, ao que tudo indica, Thomas Edison o primeiro a ver o grande potencial do cinema.

Os filmes dos irmãos Lumière, como se pode ver, eram, em geral, apenas retratos móveis do cotidiano: uma parede sendo derrubada em uma obra, operários saindo da fábrica, um trem chegando à estação (*Demolition d'un Mur* [1896], *La Sortie des Usines Lumière* [1895] e *L'Arrivée d'un Train a La Ciotat* [1896], respectivamente). Não havia uma propriedade narrativa, não se usavam elementos para contar uma história, ela era apenas contada por tabela (ao gravarem as coisas que iam acontecendo, aparentemente sem um critério definido, não conseguindo passar ao espectador uma história propriamente dita, mas apenas uma ação isolada). De fato, Auguste e Louis Lumière não tinham pretensões de desenvolver uma nova forma de expressão artística, eles eram, antes de tudo, experimentadores e homens de seu tempo. Embora não pareçam ter enxergado as possibilidades artísticas que Georges Méliès percebeu ou mesmo a visão comercial que Edison teve, os Lumière foram provavelmente o primeiro foco da curiosidade inerente aos cineastas, captaram o que viram. Assim, como medir a influência que exerceram sobre

todo o pensamento cinematográfico desde então?

Ainda nos últimos anos do século XIX e sobretudo no começo do século XX, apareceram as primeiras narrações cinematográficas: filmes de curta duração que, pela primeira vez, ilustravam de fato uma história. Desnecessário dizer que, para tal, era preciso pessoas que interpretassem essa história na frente da câmera: começa aí a ligação entre o cinema e o teatro. Convém não esquecer que até esse momento o cinema era restrito às feiras e aos *vaudevilles*, portanto os atores recrutados para os filmes eram, quando muito, os mesmos dos teatros mais populares. Não havia, com isso, uma genuína preocupação com uma atuação naturalista, muito menos uma discussão sobre técnica. Vale lembrar de uma cena de *Cantando na Chuva* (1952) de Stanley Donen e Gene Kelly: fugindo das fãs, Don Lockwood (Kelly), acaba caindo dentro do carro de Kathy Selden (Debbie Reynolds), ao saber se tratar de um grande astro do cinema mudo, ela lhe faz uma crítica dizendo que “se já viu um filme, já viu todos”, imitando a caricata forma de interpretação dos atores da época. É necessário lembrar que o filme se passa na década de 1920, cerca de vinte anos após o período tratado aqui e, portanto, por mais caricatas que fossem as inter-

pretações desses filmes, elas já apresentavam certa evolução frente às produções do início do século.

Um exemplo marcante é o de *O Grande Roubo do Trem* (1903) de Edwin S. Porter, considerado pela maioria dos estudiosos como o primeiro *western* da história. No filme, há um trecho que convém ressaltar: logo no começo, quando os assaltantes entram no vagão e atiram nas pessoas que ali estão, a forma como essas pessoas são baleadas e caem mortas é de uma estilização tão grande que hoje parece estranho que aquilo fosse crível na época.

Parte dessa estilização dos atores talvez se deva ao fato de que aproximadamente nos trinta primeiros anos o cinema era mudo. Não era possível a um personagem fazer uma descrição simples, como falar “olhe aquela porta” por exemplo. Se ele tivesse que mostrar uma porta ao espectador ele teria de apontá-la, suprimindo a deficiência técnica com um gesto. De fato, isso engessou um pouco a encenação cinematográfica por algum tempo. Esse problema, porém, teve uma outra solução antes que o som chegasse aos filmes: a montagem. Muito influenciado por D. W. Griffith e sobretudo por Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein foi um dos principais teóricos do cinema russo dos anos 20. Foi ele quem desenvol-

veu, por exemplo, o conceito de que dois planos de significados distintos, dispostos em sequência formavam um terceiro significado (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Enquanto Kuleshov introduziu a noção de que o entendimento de um determinado plano pode variar conforme o que é mostrado no plano seguinte ou anterior², Eisenstein vislumbrou a capacidade de criar através de uma sucessão de planos distintos - e muitas vezes sem qualquer relação objetiva entre eles - um sentido completamente diferente. É isso que se vê em *Outubro* (1928), em uma sequência em que planos de soldados czaristas são cortados com planos de um pavão exibindo suas penas. O que se entende aqui é uma crítica à pompa da elite em contraste com a vida miserável dos camponeses na Rússia pré-revolucionária. O exemplo que utilizei do personagem tendo que mostrar uma porta poderia portanto, através da montagem, ser resolvido de uma maneira simples: um *close* do personagem olhando

2 O famoso “efeito Kuleshov” foi demonstrado quando o cineasta exibiu três pequenos filmes com a imagem de um homem, no primeiro seguido de um prato de sopa, no segundo seguido de um caixão com uma menina e no terceiro seguido de uma mulher atraente. Os filmes foram exibidos à três grupos distintos de pessoas que interpretaram a emoção do homem de forma diferente: no primeiro filme ele tinha fome, no segundo tinha tristeza e no terceiro cobiçava a mulher.

seguido de um plano da porta.

Eisenstein ainda ampliou as possibilidades dramáticas do cinema ao mostrar que uma sequência, originalmente curta, poderia, através da montagem, ampliar seu tempo. Isso é visível em *O Encouraçado Potemkin* (1925) na célebre sequência das escadarias de Odessa, na qual o cineasta amplia o tempo dramático de forma a causar mais impacto no espectador. Este efeito, contudo, vai no caminho inverso da *mimesis* da qual trato aqui e é um dos primeiros exemplos de linguagem estritamente cinematográfica que defendida por Hitchcock (TRUFFAUT, 2004, p. 64-65).

A montagem demorou, entretanto, certo tempo para ser desenvolvida como é conhecida hoje. Os primeiros filmes não eram editados, o que se filmava era projetado; com a chegada de histórias ficcionais o corte de algumas partes que não haviam ficado de acordo com o que se pretendia se fazia necessário, contudo essa edição encarregava-se apenas de tirar o desnecessário e alinhar o que fora filmado em uma linha cronológica clara. Nessa época era comum, inclusive, que os próprios exibidores se encaregassem de cortar o filme que haviam comprado da forma que bem entendessem. Apenas mais tarde a relação entre um plano e outro foi pensada. Em *O Nascimento de uma Nação* (1915) de D. W. Griffith, vê-se a

utilização, por exemplo, do plano e contra-plano: um personagem abre a porta de uma sala sendo filmado pelas costas e adentra-a sendo filmado pela frente. Não é, gratuitamente, portanto, que Griffith é considerado o pai do cinema clássico americano.

Ainda sobre o período mudo do cinema, é importante notar que alguns cineastas como Alfred Hitchcock e François Truffaut consideravam que o advento do som colocou a perder muito da linguagem essencialmente cinematográfica que vinha sendo construída por nomes como Fritz Lang, F.W. Murnau e o próprio Griffith. Para Hitchcock utilizar o som - mais especificamente o diálogo, para resolver nosso exemplo da porta, seria um retrocesso brusco da arte da montagem (TRUFFAUT, 2004, p. 64-65). Acredito, contudo, que por mais que Hitchcock estivesse certo em defender um sintetismo narrativo, negar ao cinema o som é negar-lhe um impressionante leque de possibilidades, como Fernando Morais da Costa trata em sua obra (COSTA, 2008, p. 188-198).

Mesmo com o advento do som e o desenvolvimento da montagem, havia ainda um passo a ser dado pelo cinema em sua busca ao mimetismo: a cor. Apesar de cineastas como Méliès já pintarem frame a frame alguns de seus filmes (como em *Le Chaudron Infernal* [1903] e *Le Locataire Diabolique*

[1909], por exemplo), e de algumas películas de produções como as do expressionismo alemão passarem por um banho de cor, é apenas na década de 1930 que se torna possível o controle da captação e reprodução de cores reais. A respeito desses filmes do expressionismo alemão, o documentário de Enno Patalas *O Caso Metropolis* (2003), mostra que o primeiro filme preto-e-branco do expressionismo alemão foi *Von Morgens bis Mitternacht* (“do amanhecer à meia-noite”, em tradução livre) de Karl Heinz Martin em 1920. Todos os outros (como *O Golem* [1920] de Paul Wegener e *O Gabinete do Dr. Caligari* [1919]) haviam sido colorizados. Apesar disso grande parte dos filmes seguintes (ou pelo menos os mais notórios) também passaram por uma colorização, como *Nosferatu, uma Sinfonia de Horror* (1922) de F. W.



FIGURA 2 - Von Morgens bis Mitternacht (1920)

Murnau, *A Morte Cansada* (1921) de Fritz Lang e a série de filmes abstratos de Walter Ruttmann: *Lichtspiel Opus I, II, III e IV* (1921-25).

O primeiro sistema de captação de cores data, na verdade, do início do século XX. O processo conhecido como *Kinemacolor*, inventado pelo inglês G. Albert Smith em 1908, utilizava uma câmera que, rodando à trinta e dois quadros por segundo (em vez dos dezesseis, comuns na época), continha dois filtros de cor: um vermelho e um verde. Contudo, nem as cores podem ser consideradas “realistas”, nem a película em si era impressa de forma diferente das demais, isto é, apesar de ser um processo automatizado se comparado aos filmes de Méliès, ainda não havia filmes coloridos por um processo que reproduzisse bem as cores reais. A deficiência do processo do *Kinemacolor* é visível no filme *How to Live 100 Years* (1913) de David Miles.

Usando tecnologia semelhante, a *Technicolor* desenvolveu em 1922 uma forma de imprimir ao negativo as duas camadas de cores, não necessitando de um aparelho de projeção especial como o *Kinemacolor*. Foi ainda no final da década de 20 que a empresa lançou um processo de três cores - as três cores primárias da luz: vermelho, verde e azul - e,

apesar dos cortes de despesas ocasionados pela grande depressão, vários filmes foram produzidos dessa forma, como *Flowers and Trees* (1932), um dos curtas-metragens de Walt Disney que fazem parte da série *Silly Symphonies*. Entretanto, o primeiro filme de longa-metragem fotografado inteiramente com o novo processo da *Technicolor* foi *Becky Sharp* (1935) de Rouben Mamoulian. Daí para frente, apesar das limitações (o tamanho e peso da câmera e a necessidade de maior iluminação em comparação com as câmeras em preto-e-branco, por exemplo) o caminho estava aberto a produções como *O Mágico de Oz* e *...E o Vento Levou*, ambos de 1939.

Parece suficiente, após esse resgate do desenvolvimento de vários elementos que compõem a arte cinematográfica, apresentar os argumentos de porquê o cinema é a síntese das artes.

O compositor alemão Richard Wagner dizia que a ópera era a síntese das artes de sua época, e de fato provavelmente era o que havia de mais próximo disso, pois integrava em um único espetáculo a música, a literatura, a dança, as artes plásticas e o teatro. Décadas mais tarde foi a vez de Eisenstein defender que o cinema representava essa síntese, pois além de conter tudo o que a ópera continha (inclusive po-

dendo conter a própria ópera), integrava a fotografia. Peter Greenaway tem uma mentalidade diferente e recorre ao que Arlindo Machado chama de *cross-media* (MACIEL, 2008, p. 64-73), algo que extrapola todos os limites entre as mídias, fazendo a obra perder o caráter de cinema, balé, pintura, música ou o que quer que seja. De fato, nada poderia concorrer com a visão de diversas mídias sendo utilizadas ao mesmo tempo, contudo o *cross-media* não poderia ser chamado de síntese das artes, pois simplesmente não é uma síntese, mas uma espécie de coletânea. Não há, nesse caso, uma linguagem específica que se apropria de outras diversas, mas diversas linguagens específicas que trabalham em conjunto. Em uma metáfora, enquanto o cinema é um indivíduo composto de várias partes, as obras *cross-media* representam um grupo dotado de diversos seres individuais: por mais que trabalhem juntos não formam um único organismo, mas um conjunto deles³. De fato, Greenaway não pretende chegar a uma síntese das artes através de uma única mídia, mas a uma obra que vá para além delas e que Arlindo Machado chama de *beyond media* (MACIEL, 2008, p. 64-73).

Gene Youngblood defende que na década de 1960

³ Pode-se recorrer mais uma à crítica de Gordon Craig ao teatro.

o conceito de cinema havia explodido ao notar certas tendências principalmente no cinema *underground* americano (como Stan Brakhage que colou asas de borboleta sobre a película ou Ken Jacobs que propôs um filme em que uma parte teria o projetor funcionando sem a película). Essas experimentações vanguardistas não chegam a ser obras *beyond media*, mas fundamentalmente cinema. Então mesmo o conceito de esgotamento do cinema defendido por Youngblood não nega necessariamente o cinema como síntese.

Entretanto, defender que o conceito tradicional de cinema tenha explodido é complicado e o tempo provou isso. Acreditar nisso é tão problemático quanto acreditar no esgotamento da música, do teatro ou da pintura. Uma mídia não chega ao esgotamento, mas sim o artista que a manipula. Os experimentos do cinema *underground* americano da geração de Warhol não eram, nem em sua época, o futuro do cinema, mas uma alternativa à forma convencional de fazer cinema que, embora não tenha modificado radicalmente e permanentemente os paradigmas cinematográficos, fundamentou a *videoart*.

A *videoart*, contudo, pode conter o cinema e ainda integrar a linguagem televisiva, mas é em si uma mídia tão aberta que não se pode dizer que ela ne-

cessariamente aborda as problemáticas daquilo que contém. Mesmo caso é a *internet*. A dizer, a *videoart* é hoje, ao lado da internet, provavelmente a única mídia que tem a capacidade de apresentar uma síntese maior que o cinema, mas por não ter essa característica sintética intrínseca e fundamental à sua estrutura ela se mantém apenas como uma possibilidade.

Essa síntese estrutural do cinema acontece não apenas porque ele se utiliza de vários elementos (a presença de atores, de luz, de cor, etc), mas também porque se utiliza de diversas questões, diversas problemáticas (a interpretação dos atores, os significados e sentimentos desencadeados pela luz e pela cor, o enquadramento, etc). Dessa forma, o cinema não se define apenas como uma “fotografia temporal”, mas algo que transcende a isso: uma fotografia-pintura temporal, um teatro pintado, uma escultura teatral e todos esses termos concomitantemente.

Mais importante que apenas definir uma mídia como síntese das artes, essa discussão traz o discernimento de que o cinema não se constrói através de um ou outro elemento, mas do perfeito trabalho entre eles. Um filme excepcional não se faz apenas com um bom roteiro ou uma boa fotografia, mas com um bom roteiro e uma boa fotografia, além de uma boa monta-

gem, uma boa direção, etc. Sendo assim, através da constatação do cinema como síntese, obtém-se invariavelmente uma visão *gestáltica*: diversos elementos trabalhando em prol de uma linguagem que só funciona como linguagem com essa estrutura composta.

Concluo que o cinema é, hoje, o que há de mais próximo de síntese das artes, não por citar diversas técnicas, mas por se preocupar com as diversas linguagens. Concluo ainda que a compreensão dessa natureza invariavelmente composta seja necessária para uma melhor abordagem em torno da crítica e da produção cinematográfica, assuntos ainda a serem abordados. Falta, entretanto, tratar um outro conceito-chave: a dicotomia entre cinema de produção e cinema autoral.

2.2 Cinema Autoral e Cinema de Produção

Para entender melhor a diferença básica entre cinema autoral e cinema de produção volto mais uma vez ao período que compreende a estreia dos cinematógrafos nos *vaudevilles* e o início do século XX: os primórdios da indústria cinematográfica.

Desde sua criação, o cinema se dividiu em dois pólos distintos: a França e os Estados Unidos. Nos

primeiros anos do século XX o grande cineasta francês foi, sem dúvida, Georges Méliès. Originalmente um ilusionista, Méliès fazia de seus filmes shows de mágica e efeitos especiais (muito interessantes sobretudo se imaginarmos os recursos de que dispunha na época). Contudo, o cineasta, pai do cinema fantástico por excelência, era um experimentador, o que reflete de certo modo a concepção do cinema europeu do início.

É importante lembrar que nessa época a Europa era o berço das vanguardas (sobretudo Paris), portanto os artistas pareciam estar mais preocupados com as últimas novidades da pintura de Picasso (para citar um exemplo) que com uma atração de *vaudeville*. Já a Europa oriental vivia diversos conflitos étnicos, em geral por conta da intolerância contra famílias de origem judaica. Muitas dessas famílias decidiram, então, imigrar para os Estados Unidos.

O cenário americano fazia-se diferente do europeu em muitos aspectos. Em primeiro lugar a intenção geral da população era de progresso socioeconômico e tecnológico. Não havia, de uma maneira geral, grandes tendências de vanguarda artística. Os imigrantes judeus do leste europeu, agora instalados na região de Nova York e Nova Jersey, viram no cine-

ma uma oportunidade comercial, então começaram a investir na novidade que já rendia lucros a Thomas Edison, o principal distribuidor de filmes da época.

Um acordo foi feito entre muitos desses comerciantes imigrantes e a empresa de Edison, fazendo com que eles distribuíssem na região os filmes produzidos pelo americano. Contudo, logo perceberam que ganhariam mais se produzissem seus próprios filmes e alguns, de fato, arriscaram-se a fazê-lo. Edison, irritado com a concorrência, teria armado um boicote a eles, forçando-os a se deslocarem para a costa oeste americana, para poderem fundar seus próprios estúdios. Dessa forma nasceu Hollywood. Sobre a história da construção de Hollywood pelos imigrantes judeus do leste europeu, recomendo o documentário de Simcha Jacobovici: *Hollywoodism – Jews, Movies and the America Dream* (1998).

Parece claro, a essa altura, que a tendência americana era enxergar o cinema como um produto a ser vendido, como um automóvel, que necessitava de uma equipe para produzi-lo. Nasceram, assim, alguns dos cargos da produção cinematográfica: produção, direção, edição, etc, e não seria absurdo dizer que se caracterizava como uma espécie de *fordismo*, consolidando um paradigma que muitos tentaram (e

continuam tentando) quebrar de maneiras diversas. Grande parte dessas tentativas encontra-se nas vanguardas do pós-guerra, mas sem necessariamente rivalizar com Hollywood de forma tão pragmática quanto parece crer Guy Hennebelle (1978).

Se o filme era enxergado como uma mercadoria a ser produzida e vendida, então a peça-chave de uma produção cinematográfica era, com toda a lógica, o produtor: eis o princípio básico do cinema de produção. Em um filme dessa natureza pode-se considerar o produtor como aquele a quem todos os outros são subordinados inclusive, como se vê muitas vezes na chamada era de ouro do cinema americano, o diretor. David O. Selznick foi talvez o produtor americano mais famoso entre os anos 30 e 40. Selznick não pensava duas vezes em trocar o diretor de um filme, se isso tivesse um bom motivo econômico. Pode-se ver isso em relação a Victor Fleming em *...E o Vento Levou*, de 1939. A produção de *...E o Vento Levou* estava conturbada e rumando à catástrofe (mesmo sendo a produção mais cara até o momento), Selznick não hesitou em demitir o então diretor George Cukor e escalar Victor Fleming no lugar. Fleming filmava *O Mágico de Oz* que foi deixado para Marvyn LeRoy. Esse mesmo filme é, ainda, um

perfeito exemplo da imposição dos produtores americanos da época: além de Fleming e LeRoy, outros dois diretores participaram do filme, Richard Thorpe (que não teve nenhuma cena sua na versão final do filme) e King Vidor (que rodou as cenas do Kansas).

Na Europa, o cinema começou a ser visto por alguns como uma possibilidade, mais que comercial, artística. O cinema transformava-se assim, não em um produto, mas em uma nova técnica (assim como a fotografia já havia feito).

O grande exemplo que se pode dar é o de Robert Wiene no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919). Wiene fora um membro do teatro expressionista alemão⁴ e se viu frente à possibilidade de migrar para o cinema. Traduzindo a vanguarda teatral para o cinema e, mais que isso, levando a pintura e a arquitetura expressionista ao cenário do filme, *O Gabinete do Dr. Caligari* foi o primeiro filme da vanguarda cinematográfica que ficou conhecida como Expressionismo Alemão e uma das principais obras anteriores à década de 20, muito embora não tenha sido o primeiro filme de Wiene. É claro que há filmes precursores, como *Hilde Warren Und Der Tod* (1917) de Joe May (e que conta com Fritz Lang como roteirista), mas nenhum tão transgressor

4 Assim como F.W. Murnau e Ernst Lubitsch.

quanto o filme de Wiene, além disso, ao que tudo indica, houve ainda uma vanguarda cinematográfica anterior ao expressionismo alemão: o futurismo. Aparentemente a única obra que restou foi *Thaïs* (1917) de Anton Giulio Bragaglia. O futurismo cinematográfico durou pouco (de 1916 à 1919 aproximadamente) e influenciou não só o expressionismo alemão como o futurismo russo de Dziga Vertov.

Por muito tempo concluiu-se que o filme era expressionista graças ao roteiro de Hans Janowitz e Carl Mayer, contudo após a descoberta do roteiro (que se achava estar perdido) concluiu-se que o responsável por isso era o diretor, já que no roteiro não constava nenhum dos elementos que o caracterizam como expressionista, como a maquiagem, a interpretação e principalmente o cenário (CÁNEPA, 2005).

De fato, além da interpretação do cinema como um veículo artístico e não puramente comercial, era mais comum na Europa uma total liberdade para os diretores: eles eram, efetivamente, autores de uma obra. Para corroborar com esse ponto de vista é possível citar ainda os exemplos de alguns artistas de vanguarda, como Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernest e Salvador Dalí, que tiveram, cada um à sua maneira, incursões no

cinema. Enquanto Salvador Dali divide o roteiro de *Um Cão Andaluz* (1928) e *A Idade do Ouro* (1930) com Luis Buñuel, Max Ernest atua neste último, Picabia, Duchamp e Man Ray compartilham a autoria de *Entr'Acte* (1924) com René Clair. Dali, Duchamp e Man Ray ainda fizeram outras incursões ao cinema, como atores, diretores, diretores de arte, roteiristas, editores e cenógrafos: Ele se tornou, após o sucesso de filmes como o de Wiene, finalmente um pincel de 24 quadros por segundo.



FIGURA 3 - Marcel Duchamp e Man Ray em Entr'acte (1924)

Chego aqui em uma questão que permeia a mente de muitas pessoas: quem é o autor de um filme?

Bem, para saber isso é preciso, antes de tudo, saber a que o filme se propõe. Se ele é um filme que pretende ser, antes de tudo uma obra de arte, seu autor é, provavelmente, o diretor (a quem nesses casos prefiro chamar de cineasta), mas se, ao contrário, o filme pretende ser apenas um entretenimento então arrisco-me a dizer que ele não tem um autor, ele é fruto de um trabalho criativo conjunto e pertence, quando muito, ao estúdio (essa concepção de “pertencer” não está, de modo algum, ligada a questões de direitos autorais). Essa última questão, a autoria de um filme pertencente ao cinema de produção, está muito ligada à noção de quem tem a ideia fundamental do filme. Pode-se colocar nesse meio não só o produtor e o diretor, mas o roteirista e até mesmo o editor. Cada um desses profissionais pode ter sua cota de autoria: o produtor e o diretor que tomam as decisões cruciais ao filme, o roteirista que escreve a história (mas cuja iniciativa daquele roteiro, muitas vezes, não parte dele, sendo apenas o encarregado) e por fim o editor que muitas vezes dita a aparência final do filme. De fato, não há como atribuir a autoria desse filme a apenas um desses indivíduos.

É claro que seria absurdo pensar que não há, tanto no cinema de produção quanto no cinema autoral, regiões nebulosas onde as duas tendências se en-

contram. Na trilogia original de *Star Wars*, George Lucas dirigiu apenas o *Episódio IV: Uma Nova Esperança* (1977), enquanto Irvin Kershner se encarregou da direção do *Episódio V: O Império Contra-Ataca* (1980) e Richard Marquand do *Episódio VI: O Retorno de Jedi* (1983), mesmo assim quem ousaria dizer que George Lucas não é, em todos os casos, autor de toda a saga? Ou quem poderia dizer que os filmes de Stanley Kubrick não tenham sido muito bem vendidos? (Sobre o tema, ver o documentário de Jan Harlan, *Stanley Kubrick: Imagens de uma Vida*, de 2001). Apesar de poder-se fazer, na maioria dos casos, uma distinção entre “cinema de autor” e “cinema de produção”, é muito difícil que haja um filme que não seja contaminado em algum nível pela outra tendência. De fato, é preciso que haja um claro entendimento de que não são duas perspectivas opostas ou inimigas, mas duas formas de visão.

Um exemplo faz-se necessário. Para tal escolherei um filme comumente associado ao cinema de autor e outro comumente associado ao cinema de produção: *O Sétimo Selo* (1956) de Ingmar Bergman e *Flashdance* (1983) dirigido por Adrian Lyne. No primeiro, o cineasta sueco expõe a sua visão pessoal, é praticamente um poema, mas ao invés de palavras em páginas, Bergman dispôs imagens no tempo. É

sem dúvida uma posição extremamente pessoal a que o filme se coloca. Porém, tanto *O Sétimo Selo* como diversos outros filmes de Bergman foram feitos pela *Svensk Filmindustri*, principal estúdio sueco da época e teve êxito comercial, ou seja, vender um filme e fazê-lo por meio de um grande estúdio não significa, necessariamente, perda do caráter artístico e autoral da obra: o cinema independente não detém o monopólio do cinema autoral. O segundo exemplo, *Flashdance*, é mais comumente associado ao *trash* da década de 1980. Talvez, isso seja, no mínimo, menosprezar as qualidades do filme. Apesar de ter um roteiro fraco e as atuações por vezes deixarem a desejar, a direção de Lyne traz à tela uma linguagem de *videoclipe* muito diferente daquela que anos mais tarde seria reivindicada por Guy Ritchie e Darren Aronofsky (de *Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes* [1998] e *Réquiem para um Sonho* [2000], respectivamente). O filme, através principalmente da fotografia de Donald Peterman, vende os números musicais melhor que a maioria dos videoclipes da época. Como refutar, por exemplo, que na famosa sequência em que Alex (personagem de Jennifer Beals) deixa cair água em seu corpo durante uma dança não há uma genuína preocupação com uma estética fotográfica?



FIGURA 4 - Flashdance (1983)

Como comentado anteriormente, apesar dessas áreas nebulosas, pode-se classificar *O Sétimo Selo* e *Flashdance* tranquilamente como cinema autoral e cinema de produção respectivamente. Contudo, há alguns casos em que essa área nebulosa é tão densa que é difícil fazê-lo. Alfred Hitchcock começou sua carreira na Inglaterra, mas devido ao sucesso foi contratado por Hollywood e foi, inclusive, mais um dos que tiveram que lidar com David O. Selznick (como em *Spellbound - Quando Fala o Coração* [1945], por exemplo).

Hitchcock pertenceu ao primeiro time da era de ouro do cinema americano, juntamente com nomes como Victor Fleming, Billy Wilder, Frank Capra, George Cukor, Joseph L. Mankiewicz, etc. Para tanto, nunca fez um filme longe dos grandes estúdios. Mas seria difícil, para dizer o mínimo, encontrar alguém que não considere seus filmes autorais. Por quê? Mesmo levando em conta que seus filmes são adaptações de novelas literárias menores e que ele não exercia a função de roteirista (TRUFFAUT, 2004, p.163), eles são tão impregnados de sua personalidade que podem ser tranquilamente usados como exemplo do papel que um diretor deve exercer em uma produção. Os filmes de Alfred Hitchcock são a prova material de que o fato de uma produção estar sob um grande estúdio (inclusive comercialmente), embora possa ocasionar conflitos, não significa anular o caráter autoral; nesse caso observa-se no mínimo uma curiosa discrepância entre as concepções do cineasta e do estúdio, mas mesmo assim, trabalhando juntos. Não são raros os casos em que o filme é lançado de acordo com as determinações do estúdio e anos depois é relançado na “versão do diretor”, como em *Blade Runner: O Caçador de Andróides* (1982) de Ridley Scott, por exemplo.

Como separar, de uma forma geral, um filme entre autoral e de produção levando em conta essas zonas nebulosas que parecem naufragar qualquer tentativa de entendimento cartesiano? Bem, talvez, não seja assim tão complicado, já que em grande parte dos filmes pode-se perceber o grau que o diretor colocou de si na obra. Em geral, quanto mais o filme reflete sua personalidade artística mais próximo de ser autoral ele se torna.

Finalmente, é preciso sempre ter em mente o respeito pelas duas modalidades de cinema, não tentando de forma quixotesca aplicar as premissas de uma em outra. Tal atitude é inevitavelmente fadada ao fracasso já que cada proposta tem suas especificidades.

Em um resumo geral, o que diferencia as duas frentes de pensamento é o que pode-se chamar de “cinema de produção” e é determinado pela influência do estúdio (geralmente por razões mercadológicas) e/ou dos outros membros da equipe sobre a personalidade artística do diretor, oferecendo impedimentos para que ele se expresse como bem entender. Em *Apocalypse Now* (1979), por exemplo, embora o estúdio tenha respeitado muito da proposta do diretor Francis Ford Coppola, o filme chegou aos cinemas com 153 minutos de duração (ao invés dos 202 minutos origi-

nais), pois achava-se que a película era muito longa e que isso iria desmotivar a ida do público ao cinema. Paralelo a isso, o cinema chamado “autoral” dá total liberdade criativa ao diretor/cineasta, responsável pelas decisões que tocam diretamente na relação com a produção do filme.

Há ainda casos (bem menos raros do que possa se pensar) em que as duas tendências se confrontam. Acredito que isso aconteça pois é um embate entre a inclinação autoral de um determinado cineasta e a inclinação mercadológica de um produtor ou estúdio.

3.0 A ATIVIDADE CRÍTICA

Acredito que todos aqueles que tem pretensão de produzir alguma obra fílmica devem, antes de mais nada, nutrir um pensamento essencialmente crítico em relação ao meio. No presente capítulo apresentarei uma situação ocorrida como exemplo de postura crítica e, posteriormente, tratarei da atividade de crítica cinematográfica propriamente dita sob uma ótica um pouco diversa em relação à comumente apresentada.

3.1 O Público Cinematográfico: Uma Experiência de Cineclube

Assim como as demais linguagens artísticas, o cinema tem dois tipos de público: o leigo e o crítico (chamarei assim todos os que se aprofundam na linguagem do cinema, seja por meios profissionais ou de estudo).

Para melhor analisar a relação do público com a obra fílmica, utilizarei como subterfúgio uma experiência acumulada durante alguns anos e que rendeu frutos mais proveitosos a partir do ano de 2009: o cineclubismo.

Desde 2006, o meu segundo ano de graduação no

curso de artes visuais na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), tentei de formas mais ou menos variadas veicular um cineclube para os alunos. As organizações dessas exibições, contudo, fracassavam uma a uma, mesmo os filmes sendo exibidos, em geral, ao meio-dia e meia (um horário que, em tese, todos os alunos tinham como vago). Depois desses sucessivos fracassos, notei que não era uma questão de dar oportunidade às pessoas para verem os filmes, mas uma questão muito mais fundamental: a de lhes despertar o interesse.

Havia aí um problema essencial: o cineclube é implicitamente uma proposta dirigida, em maior parte, para um público crítico, e não havia esse público; para um cineclube vingar teríamos, antes de tudo, de formar um público. Foi no começo de 2008, durante uma semana de integração com os calouros (popularmente chamada de *Semana dos Bixos*), que organizei uma mostra especial (a que chamei de *Cinebixo*) para despertar o interesse principalmente nos calouros. Para isso escolhi filmes-chave de alguns dos períodos mais importantes da história do cinema, como *Acossado* (1959) de Jean-Luc Godard, *O Sétimo Selo* (1957) de Ingmar Bergman, *Alemanha Ano Zero* (1948) de Roberto Rossellini, *Um Cão*

Andaluz (1929) de Luis Buñuel, *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, etc. De fato, a mostra teve relativa popularidade, em especial para o público a que se destinava.

Os frutos dessa iniciativa foram colhidos no ano seguinte quando, para a organização de um novo *Cinebixo*, juntaram-se a mim algumas das pessoas que haviam sido calouras no ano anterior. Por problemas técnicos alheios a nossa vontade, a mostra não foi possível, mas a partir disso criamos e organizamos ao longo do ano um cineclube fixo, que chamamos de *Plano 8 – Clube de Cinema*. O nome é uma homenagem ao filme *Plano 9 do Espaço Sideral* (1958) de Ed Wood e um trocadilho entre o título do filme e “plano”, termo utilizado largamente no meio cinematográfico. Por cerca de vinte meses desenvolvemos e aplicamos o clube de cinema com uma estrutura que se dividia em três partes: a exibição de filmes de acordo com um tema mensal previamente estabelecido, a discussão sobre esse mesmo tema e a publicação de um periódico com textos críticos de alunos e ex-alunos de graduação e pós-graduação.

Iniciamos, dessa forma, um processo de educação cinematográfica, ou seja, começamos a desenvolver um público crítico. É essencial que se perceba

aí a grande discrepância entre esta iniciativa e as anteriores que sempre fracassavam: a primeira, como pode-se perceber, se continha em apresentar filmes aos alunos, sem levar em conta o tipo de público de que se tratava, era uma ferramenta de entretenimento. O *Plano 8*, ao contrário, impunha-se como um espaço de formação de repertório e de espírito crítico. É preciso ainda salientar que a formação desse público não significa um ditado do que é “bom” ou “ruim”, longe disso, a postura do *Plano 8* era a de instigar o público com questões através de filmes clássicos ou mesmo filmes que as vezes não eram tão conhecidos. Creio que uma boa tática para isso seja a curiosidade. Um exemplo disso foi em agosto de 2009, quando promovemos o tema “*Ctrl+C Ctrl+V – Remakes*” com a exibição de dois filmes em sequência: *La Jetée* (1962) de Chris Marker e *Os 12 Macacos* (1995) de Terry Gilliam. O filme de Gilliam já era conhecido pela grande maioria, mas poucas pessoas sabiam que ele havia sido baseado no filme de Marker (tampouco sabiam se tratar este de um curta experimental feito quase inteiramente com fotos).



FIGURA 5 - La Jetée (1962)

O constante ofício de seleção de obras e mesmo de temas mensais constitui um poderoso exercício crítico. À medida que um filme é escolhido em detrimento de outros, é preciso (mesmo que apenas entre os membros da organização do cineclube) justificar os motivos que levaram à preferência de determinada obra. Da mesma forma, o público (que neste caso era quase completamente leigo), através da exposição de argumentos indiretos pode iniciar sua transformação crítica. Um exemplo faz-se necessário: em abril de 2010 o tema escolhido foi “*Fotografia no Cinema Oriental Contemporâneo*”, com os filme *Primavera, Verão, Outono, Inverno...* e *Primavera* (2003) de Ki-Duk Kim e *Amor à Flor da Pele* (2000)

de Wong Kar-Wai. Apenas o título e a associação dos mesmos aos filmes selecionados já proporcionaram ao público a ideia de que há no atual cinema asiático uma certa linguagem em relação à direção de fotografia. Penso que a partir de então, nosso público que outrora era alheio a tal questão começou a prestar atenção neste fato. Mais do que uma obsessão por conseguir esgotar os lugares de nossa sala de exibição, nosso cineclubes cumpriu seu papel ao disseminar uma ideia.



FIGURA 6 - Amor à Flor da Pele (2000)

Da mesma forma que o *Plano 8* contribuía para a formação crítica de seu público através da proposição de temas e da associação destes temas a determinados filmes, esperávamos que o mesmo acontecesse de forma voluntária pelo mesmo. Nossa atividade cineclubista se propunha a ser um estopim para a curiosidade cinematográfica e para o espírito crítico, sendo assim, em um quadro ideal, quando alguém que se sentisse instigado pela perspectiva de um cinema oriental contemporâneo preocupado com a direção de fotografia fosse ao cinema, nos sentiríamos realizados se esta pessoa fizesse isso de forma proposital fazendo a ponte entre essa questão e o filme a que fosse assistir.

Apesar de a proposta de nosso cineclube ter sido tornar proposital a reflexão em relação ao cinema, a atividade crítica não reside apenas no pensamento lúcido em relação a uma obra, há crítica indireta em se escolher assistir a determinado filme, ou mais ainda em *voltar* a assisti-lo. À medida que uma pessoa, na fila de um cinema qualquer, decide assistir a um filme X e não um Y, é porque ela se baseia em algum critério. Talvez tenha lido as sinopses e uma das duas não a agradou, ou mesmo o cartaz de um dos filmes

fê-lo parecer interessante¹. É claro que não é difícil haver critérios mais contestáveis, como assistir a um filme apenas porque o amigo quer ou porque não se quer esperar até o horário da sessão desejada, mas ainda assim, por menor que seja a relação destes critérios com questões cinematográficas, continuam sendo critérios e portanto segui-los continua sendo um exercício crítico.

A escolha de um elemento do filme remete à ideia anterior de síntese cinematográfica. Pode-se escolher ver o filme X porque sua direção de fotografia é sublime, mas o filme não será bom apenas por isso; desta forma podemos dividir o pensamento crítico em três momentos. No primeiro momento a crítica se faz presente na escolha em assistir (ou não) a uma obra, seja por qualquer critério. Este momento é primordial, pois não só ele é o ponto de partida para um segundo momento como também acaba oferecendo uma referência importante. Uma pessoa, por exemplo, decide assistir ao filme X porque seu roteiro pareceu interessante em um *trailer*, então neste primeiro momento sua posição crítica é “este filme tem um bom roteiro”. Contudo, o filme a decepcionou fazendo com

1 Quantas pessoas já não foram surpreendidas com um filme que dava todos os indícios de que iria agradar, mas acabou sendo detestável?

que sua posição crítica em um segundo momento seja algo como “este filme tem um péssimo roteiro”. A boa impressão que ele havia causado anteriormente influi em certo grau a sua segunda impressão, seja para o bem ou para o mal: o filme pode tanto decepcionar quanto parecer subestimado. A ideia de assistir a uma obra sem qualquer ideia pré-concebida sobre a mesma é uma ilusão na maioria dos casos, já que ver implica, necessariamente, em fazer juízo sobre. O único caso em que isso parece não acontecer é se alguém começa a assistir a um filme o qual nunca viu ou ouviu nada a respeito, inclusive sem saber de que se trata até começar a assisti-lo. Para fins de análise, irei me prender à regra e não sua exceção.

O segundo momento crítico, como já pode-se perceber se dá logo após a primeira fruição do filme. Seguindo o mesmo exemplo, a pessoa assiste ao filme X e, embora ele tenha decepcionado em relação ao roteiro (digamos que seus diálogos eram fracos), os demais fragmentos que o constituem agradaram: bela direção de fotografia, ótima edição, direção competente, atores muito bons, etc. Pesando prós e contras chega-se à conclusão de que é um bom filme, mas não pelo motivo que inicialmente levou essa pessoa hipotética a vê-lo. Como visto no capítulo an-

terior, entende-se que uma obra cinematográfica não se constitui por apenas um elemento, mas por uma síntese formada por vários elementos, ou seja, por mais que o roteiro do tal filme seja ruim, seus outros elementos o redimem, permitindo que se goste dele.

O terceiro momento se dá algum tempo após o segundo, quanto é impossível dizer com exatidão. Dois meses depois (por exemplo) de tal pessoa ter ido ao cinema assistir ao filme X ele é lançado em DVD e esta mesma pessoa decide assisti-lo novamente². O indivíduo percebe nessa segunda fruição algumas coisas que não havia percebido anteriormente, por exemplo, que os diálogos que tanto o decepcionou são escritos dessa forma por algum motivo que só agora lhe é claro. Neste terceiro momento, então, o filme parece melhor que anteriormente. Desnecessário dizer que este exemplo não é um modelo exato do que pode ou não acontecer. O filme pode decepcionar apenas nesse terceiro momento, pode não decepcionar em nenhum, em todos e assim por diante.

Apesar de ter sido o caso neste exemplo, o tercei-

² Pode-se ver aqui uma quase volta ao primeiro momento crítico, mas como o filme já foi visto ele não é embasado apenas numa pré-impressão como no caso anterior, mas numa impressão que se teve ao assistir ao filme, isto é, esse momento é baseado inteiramente no segundo momento crítico.

ro momento crítico não precisa ser iniciado necessariamente com uma segunda fruição do filme (embora possa ser o mais indicado). Não é incomum, que ao refletir-se durante algum tempo sobre o filme, as ideias sobre o mesmo se modifiquem.

A atividade de cineclubismo proporciona, antes de tudo, a prática do questionamento, ou seja, à constante revisão dos momentos críticos. Aí está a mais fundamental diferença em relação às outras tentativas de cineclubismo: antes havia apenas a exibição de filmes que julgávamos interessantes, mas sem a proposição de um determinado tema; em outras palavras, foi a partir de uma proposta curatorial clara que conseguimos atingir nosso público e ajudar em sua formação crítica. A proposta das outras tentativas de cineclube se encerravam nelas mesmas, quando o filme terminava nós cumpríamos aquilo que havíamos proposto, mas com o *Plano 8*, nossa proposta não terminava com o filme, mas sim, na constante revisitação do terceiro momento crítico por parte do público, ou seja, não há um momento específico e determinado.

3.2 Por uma Análise Dialética

Desde meados do ano de 2010 venho exercendo

a atividade crítica na parte escrita. Tenho participado desde então da equipe do *GeeX!*, um *site* voltado às áreas de *game*, *design*, literatura, música e cinema. Desde que entrei para a equipe do site comecei a frequentar algumas exposições promovidas pelas distribuidoras para os críticos da cidade de São Paulo e a escrever sobre estes filmes.

Dependendo da data da cabine de imprensa em relação à data de lançamento do filme (que pode variar de meses a pouquíssimos dias), só é possível aos críticos - inclusive a mim - escrever seus textos baseados em seu segundo momento crítico, aquele que se dá após a primeira fruição do filme.

Tradicionalmente, a posição de muitos é de que uma boa análise e uma boa crítica só podem ser escritas com um certo distanciamento do objeto de análise, ou seja, uma crítica sensata só poderia ser feita após, pelo menos, um terceiro momento crítico³.

A análise fílmica defendida por muitos é aquela que apela para o racionalismo quase positivista. O crítico deve, ao se colocar na posição de analista de uma obra, negar qualquer interação de ordem emocional com o objeto de estudo, ou seja, ao se analisar

³ Lembrando que cada nova fruição de um filme constitui uma nova visita ao terceiro momento crítico.

um filme deveria-se, segundo essa linha de pensamento, fazê-lo de forma fria, processando seus elementos como se fossem dados extraídos de alguma pesquisa. O roteiro é bom porque seus diálogos naturalistas condizem com a história, a fotografia é boa porque opta por cores complementares, etc.

Há aí, ao meu ver, um problema fundamental: como tratei previamente, o cinema é composto de diversas linguagens que trabalham em uníssono para um bem comum; este bem é o que chamo de *estesia*.

Se um filme tem sua fotografia ou direção de arte orientada para algum caminho, seja ele qual for, é porque pretende-se que o espectador a frua de alguma forma. Importante não confundir aqui “fruir” com “apreciar”. Por vezes alguns cineastas colocam intencionalmente elementos em seus filmes para desagradar ao público (como Gaspar Noé em *Irreversível* [2002] que utiliza sons de baixa frequência para causar desconforto), mas a questão fundamental aqui é que todo filme e todo elemento que o constitui é feito e pensado para atingir o espectador de alguma forma. É claro que cada espectador será atingido de uma forma diferente, pois cada espectador possui um repertório diferente, contudo independentemente da forma como o fruidor será atingido o fato fundamental é de que ele será atingido.

Tendo isso em mente é natural enxergar uma crítica cinematográfica como algo essencialmente subjetivo, afinal trata-se fundamentalmente da forma com que o filme atingiu o crítico. Eis a diferença entre uma crítica e um *review*. O *review*, muitas vezes escrito sob o manto de “crítica” não passa, na verdade, de uma sinopse mais elaborada, um retrato impessoal, apenas uma descrição que por vezes contém algumas frases que, embora pareçam defender um ponto de vista, não se comprometem em nenhuma esfera. A crítica, ao contrário, é sim pessoal, um testemunho de como a obra afeta aquele que se propõe a escrever sobre ela.

Este ponto de vista é, até certa medida, pragmático, já que pretende localizar a função de determinados elementos, por exemplo, por que *A Lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, é fotografado em preto e branco? Apenas porque é mais “bonito”? Dificilmente, mas o fato de o filme ter sido fotografado em sua maioria em preto e branco tem pouca importância se a questão se esgota aí. O que interessa aqui não é o fato de ele ser em preto e branco, mas o que isso desencadeou. Será que o espectador teria as mesmas sensações se o filme tivesse sido feito totalmente em cores?

Negar à crítica o papel da estesia no cinema é negar-lhe seu propósito. Independentemente de sua proposta, se é uma obra autoral ou um filme de produção, se é um curta-metragem experimental ou um épico *hollywoodiano* em três dimensões, um filme é feito para o público e a forma como ele se liga ao público não merece ser negligenciada, pois isso significa pressupor que o cinema seja auto-suficiente quando, assim como todas as artes, ele não tem sentido sem seu público.

Talvez muito dessa visão fria de análise defendida por Vanoye se deva ao contexto da arte contemporânea, onde há uma crença disseminada (mas não unânime) de que a arte encerra-se nela mesma. Ora, nenhuma forma de arte deve encerrar-se em si mesma e o cinema não é uma exceção. Não só a estesia é algo que deve ser levado em consideração, como é algo que deve ser perseguido.

Um filme ideal é essencialmente hermético, ou seja, todas as suas partes (roteiro, montagem, fotografia, etc) devem ser bem executadas e postas à serviço da fruição do espectador. Isso significa que tudo deve ser pensado a partir da fruição e não deixá-la como uma consequência mais ou menos desejada da exibição do filme, como parece ter sido

tratada. Em outras palavras, a estética de uma obra cinematográfica, seja esta estética narrativa ou visual, deve corroborar para despertar uma determinada sensação naquele que assiste ao filme, caso contrário a existência dessas estéticas se torna gratuita, encerrando-se - como disse - em sí mesmas, ou seja, sem encontrar uma função exterior ao fato de existirem, ou ainda, a melhor justificativa para sua existência é o próprio fato de existirem.

Ao dizer isso, creio que a posição do crítico se torna em um primeiro momento mais livre, mas também mais delicada. Isso porque é dado a ele, através dessa concepção de estesia, a possibilidade de fazer uma análise em primeira pessoa, isto é, colocar seus sentimentos em relação ao filme em primeiro plano. Contudo, isto também tira das mãos do crítico a pretensa posição de defensor de uma opinião fundamentada em fatos incontestáveis. O que o crítico escreve (ou fala) não deve mais ser interpretado como um molde, mas apenas como uma visão parcial - que afinal, nunca deixou de ser.

É claro que não é desejável que uma crítica seja apenas uma crônica das experiências de um crítico, mas um meio termo entre o que objetivamente se vê no filme e aquilo que é possível sentir no mesmo. Para tal, faz-se necessário um breve relato objetivo

do essencial do filme, algo parecido com uma sinopse, para contextualizar o leitor (ou ouvinte) do que se trata tal crítica. Afinal, negar que a estesia de um determinado filme existe, em relação ao conjunto formado pelas partes do mesmo, cria um problema semelhante a negar que estas mesmas partes tenham de ter como objetivo final a estesia.

Finalmente, além de tudo, essa posição crítica exige um certo tom de coragem, pois ela só funciona quando é apresentada e defendida uma opinião. Ela se difere aí, de duas formas muito vistas de crítica: a primeira que não expressa opinião alguma, é um relato do que o filme trata, podendo inclusive fazer relação com conceitos exteriores⁴, mas sem defender uma posição pessoal em relação ao que descreve. A outra forma não dificilmente encontrada, ao contrário, expressa sim uma opinião, mas não a entende como um posicionamento pessoal e sim como uma verdade chegada através de uma certa análise pretensamente dita como ideal. Se o primeiro tipo falha por ser raso, o segundo falha por pressupor que há em um meio tão subjetivo como a interpretação de uma obra artística, uma verdade absoluta a ser

4 A defesa da relação com conceitos exteriores ao cinema, será abordada em breve.

encontrada. Se falo da forma como a obra atinge o público (seja ele leigo ou crítico), é importante levar em consideração que a forma como uma pessoa será atingida depende do repertório desta pessoa. O crítico não é nada além de mais um espectador e portanto está sujeito como os demais a essa relação entre o que se vê e seu repertório. Seria um ultraje defender um “repertório ideal” para fruir tal filme o que significa que, fundamentalmente, não é possível defender seriamente uma verdade final sobre determinado filme ou qualquer obra artística.

Este conceito é totalmente dialético, pois pressupõe a máxima *hegeliana* de que o conhecimento é obtido através de um embate entre uma tese e uma antítese, chegando a uma síntese. Nesse sentido, a crítica sintética é obtida através de uma “tese” - o segundo momento crítico, trabalhado anteriormente - uma “antítese” - o questionamento pessoal do crítico com base em referências exteriores, ou seja, em seu próprio repertório - chegando finalmente a uma “síntese” - algo que compreenda as duas coisas e que acaba se tornando o já discutido terceiro momento crítico.

Como a antítese é baseada inteiramente no repertório do crítico, seu terceiro momento - aquele que será transformado na crítica propriamente dita

torna-se inevitavelmente pessoal. Mais um motivo que nega a posição de “verdade essencial”. Este posicionamento também sana um problema essencial. Muitas vezes teóricos (que incluem críticos cinematográficos) lançam ideias sobre determinados filmes, personagens e/ou cineastas que os próprios vem a desmentir. Um caso curioso é o de Hitchcock. No curta documentário *Alfred Hitchcock and To Catch a Thief - An Appreciation* (2002) de Laurent Bouzereau, Mary Stone, neta de Alfred Hitchcock, conta que cursou uma disciplina na faculdade sobre os filmes de seu avô e que à medida que seu professor dizia que ele havia feito determinadas cenas por determinados motivos, ela ia confirmar a informação com o avô que apressava-se em desmentir. Por mais banal que possa parecer, o exemplo mostra um fato muito comum: por vezes os críticos projetam suas interpretações como sendo a verdade, esquecendo que muitas vezes é apenas *uma* verdade. Há ainda casos em que o próprio cineasta se ocupa em deixar claro o que quis com um determinado filme, o que parece esgotar qualquer tipo de interpretação - quanto a isso sugiro as obras de Truffaut (1986), Bergman (1996) e Tarkovski (1998) - contudo, uma vez que alguém se coloca como crítico em

uma posição cuja opinião é pessoal, este problema desaparece. O diretor pode ter feito uma cena por um determinado motivo, mas isso não significa que ninguém mais possa ter a liberdade para fazer interpretações diversas, desde que se entenda que são apenas interpretações associativas e não fatos.

Nesse processo é muito rico o uso de referências externas, pois dessa forma há a contextualização do repertório do crítico para o público. Não se trata de fazer um ensaio sobre um determinado tema, mas apenas uma breve pontuação do mesmo. Por exemplo, em *De Olhos bem Fechados* há em uma sequência, em que Bill (Tom Cruise) chega em casa e encontra sua esposa Alice (Nicole Kidman) dormindo com a máscara com a qual ele havia participado de um baile ritualístico. Nesta sequência a música tocada é *Musica Ricercata II*, do compositor romeno-húngaro György Ligeti. No já citado documentário de Jan Harlan uma interessante análise é feita dessa cena: não só a música cria um ambiente de tensão por sua si só, mas o próprio compositor chama a atenção para o fato de que a música não fora composta especialmente para o filme, mas sim muito antes, na década de 50, quando ele próprio vivia sob tensão em decorrência do regime de Stalin. Tal conhecimento de modo algum é impe-

rativo para uma análise da cena, muito menos para uma simples fruição da mesma, contudo, a partir do momento que a informação é dada e que é feita uma ligação entre a cena do filme e o contexto em que a música foi escrita, a análise se torna mais rica, com um maior número de caminhos por onde a veia crítica pode passar. É provável, como o próprio Ligeti dá a entender, que Kubrick soubesse desse contexto ao incluir a música na trilha, mas uma vez que a ligação entre as duas coisas está feita, o fato de o cineasta ter feito isso de forma proposital ou não se torna pouco relevante.



FIGURA 7 - De Olhos bem Fechados (1999)

Não se pode julgar um filme que apenas se pretende um entretenimento para crianças - usarei esse

nicho como exemplo - da mesma forma que um filme como *Viver a Vida* (1962) de Jean-Luc Godard. Não é uma questão qualitativa - este é melhor que aquele - mas estritamente uma questão de proposta. Não são todos os filmes que tentam debater a linguagem cinematográfica, ou ainda não são todos que tem algum caráter iconoclasta, então seria um tanto injusto julgá-los por um mesmo modelo. Da mesma forma deve ser entendida a estesia. O que chamo aqui de *cine'stesia* nada mais é que o despertar de um sentimento qualquer no espectador e isso está diretamente ligado à natureza do filme; mais uma vez vemos o paradigma *hegeliano* de tese (aquilo que você procura ver), antítese (aquilo que você realmente vê) e síntese (suas ponderações finais).

A *cine'stesia* é o produto entre o ato de assistir ao filme e as impressões sobre ele, as quais são influenciadas tanto pelo repertório geral do espectador quanto pelo entendimento (ou falta de) de uma proposta geral. Por exemplo, duas pessoas vão assistir a *O Triunfo da Vontade*⁵ (1935) de Leni Riefenstahl.

⁵ Ao mesmo tempo aclamado e polêmico, o filme de Riefenstahl mostra o Sexto Congresso do Partido Nazista que ocorreu em Nuremberg em 1934. Encomendado pelo próprio Adolf Hitler, o filme utiliza recursos cinematográficos (especialmente ângulos de câmera) para retratar os alemães como seres superiores.

Ambas foram munidas da ideia de ver um documentário sobre o nazismo, enquanto a primeira detestou a experiência, a segunda adorou. A primeira pessoa, talvez por convenções morais, repudia imediatamente qualquer obra que não apresente o nazismo como um câncer na história recente, portanto a única conclusão que pode chegar sobre um filme de propaganda do terceiro *reich* é que ele é pavoroso. A segunda pessoa, embora nutra o mesmo repúdio ao nazismo, entende que o filme é um importante documento mais que histórico, fílmico, pois apresenta elementos utilizados até hoje em diversos filmes *hollywoodianos*, por exemplo. A *cine'stesia* desses dois indivíduos é diferente, não só porque eles naturalmente tem repertórios distintos, mas porque abordaram a obra sob duas propostas diferentes: um viu *O Triunfo da Vontade* como um mero documentário e outro como um legado em termos de linguagem cinematográfica.

Desse modo, acredito que o caminho para uma crítica cinematográfica consistente é: *A*, a crítica deve se propor a expor uma opinião e uma interpretação livre; *B*, deve-se admitir que tal interpretação é parcial e não representa (e nem poderia) uma verdade final e ideal do objeto interpretado; *C*, a livre associação de ideias a fim de enriquecer as possi-

bilidades de interpretação, tanto do crítico quanto do fruidor da crítica; *D*, ao se fazer uma análise de uma obra fílmica deve-se ter em mente ao que o filme se propõe; e finalmente *E*, levar em conta o processo de *estesia* como ponto de convergência ideal de todos os elementos que compõe a peça cinematográfica.



FIGURA 8 - O Triunfo da Vontade (1935)

4.0 O FAZER CINEMA

No presente capítulo irei aplicar os conceitos estudados até aqui na prática cinematográfica. Serão analisados sob o prisma crítico quatro curtasmétragens escritos e dirigidos por mim entre 2008 e 2010¹ levando em conta como a concepção de síntese cinematográfica vem influenciando meu trabalho e como o conceito de *estesia* é colocado em primeiro plano. Além disso, também será feita uma análise de um documentário feito como trabalho equivalente onde algumas das pessoas que integraram as equipes dos curtasmétragens tecem seus comentários sobre os mesmos.

4.1 A Aplicação dos Conceitos à Prática Cinematográfica

Como mencionado, acredito que o entendimento do cinema como síntese das artes, trazendo consigo uma apreciação fundamentalmente *gestáltica*, é de grande interesse não só para o exercício crítico - tratado no capítulo anterior - mas para a prática cinematográfica propriamente dita. Irei tratar, daqui por

¹ Contidos no trabalho equivalente *Cine'stesia: Quatro Filmes de Freddy Leal*, anexo a esta dissertação.

diante, dos quatro filmes escritos e dirigidos por mim entre 2008 e 2010 - *Octopussy and the Edge of the Knife*, *Um Conto de Ninguém*, *O Triste Fim de Edu Person* e *A Doi2* - de forma que fique evidente essa concepção de síntese na elaboração dessas obras.

Meu primeiro curta-metragem, *Octopussy and the Edge of the Knife*, cujo roteiro foi dividido com André Asai, nasceu da vontade de se prestar uma homenagem ao cineasta americano Russ Meyer (de *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* [1965] e *Beyond the Valley of the Dolls* [1970]), conhecido como um diretor *trash* cujos filmes contêm, além de violência, um forte conteúdo erótico. O roteiro foi escrito para se adequar aos clichês desse tipo de filme: uma assassina, cenas de luta, um mafioso, uma dançarina em *chroma-key*², etc. Desde o começo ficamos de acordo que somente iríamos fazer o *trailer* do filme, pois eles próprios (os *trailers* dos filmes de Meyer) possuíam uma linguagem própria, quase anárquica, que intencionávamos utilizar. Para tal, todos os elementos foram trabalhados nesse sentido.

A direção de fotografia foi profundamente minimalis-

2 "Chroma-Key" é um termo técnico que designa uma cena gravada em um fundo geralmente verde ou azul e que, através de efeitos de computador (ou de trucagens fotográficas) a cor deste fundo é mapeada e eliminada dando lugar a uma imagem qualquer, cinética ou não.

ta, apenas cuidando para a luz do sol não se projetar demais no rosto dos atores nas cenas externas e fazendo uma iluminação básica nas cenas gravadas em interiores. A direção de atores procurou instruí-los ao não-naturalismo, seguindo todos os vícios e posturas exageradas observáveis nos filmes B dos anos 60 e 70. Figurino e direção de arte também se ocuparam em tentar emular um recorte temporal e estilístico, como é possível perceber nas duas personagens principais, *Octopussy* e *Edge of the Knife*, cujas vestimentas exageradas e datadas não se sobressaem bruscamente no contexto do filme. Contudo foi na pós-produção, mais especificamente no tratamento das imagens já editadas, que foi feito o maior trabalho (e talvez o mais visível) para que o espectador pudesse ligar o curta-metragem aos filmes em que ele se inspira.

Foram utilizados diversos elementos. Antes de o filme começar há a exibição de uma tela de censura etária, com as cores, os logos e os títulos correspondentes à legislação americana³ em relação a *trailers*. A

3 O "Rated X", embora fosse utilizado nas décadas de 60 e 70, hoje foi substituído por "PG -17". Ambos proíbem menores de idade de assistir a determinado filme, entretanto, para exagerar ainda mais o contexto do filme, optei por utilizar uma legenda fictícia de "No one under 21 admitted", ou seja, que ninguém com menos de 21 anos seria tolerado numa exibição da obra, devido à violência estilizada e a temas sexuais apresentados.

primeira cena do filme é composta por linhas que correspondem à representação gráfica da banda sonora da narração que ouvimos em paralelo, isto na verdade é uma citação direta - bem como a apresentação do narrador - do filme de Meyer, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) que se inicia da mesma forma. Outros elementos que compõe a linguagem visual do filme são a “marca de cigarro⁴” visível em alguns *frames* ao longo do curta, o ruído das linhas atravessando todo o filme que simulam os arranhões de uma película velha, um tremido suave que seria decorrente do projetor, bem como o próprio barulho do projetor funcionando. Há ainda, em alguns momentos o desfoque do projetor e em duas cenas o movimento da película se soltando. Ainda em relação à película, pode-se ver no final, junto aos créditos, a mesma se incendiar ao mesmo tempo que o projetor é “desligado” e o filme termina. O curta, porém foi gravado em vídeo, mas todos esses elementos que visam à emulação de uma película sendo projetada transportam o espectador imediatamente ao

4 “Marca de Cigarro” é o nome de uma marca geralmente vista no canto direito superior da tela que informa a mudança de rolo da película e recebe esse nome porque lembra uma queimadura de cigarro.



FIGURA 9 - Faster, Pussycat! Kill! Kill! (1964)

contexto fílmico desejado: o cenário do *exploitation*⁵ das décadas de 60 e 70, anteriores ao vídeo.

Uma outra característica do filme é que tanto o nome do diretor quanto o dos atores foi alterado, tudo em prol de uma simulação mais bem sucedida. Isso

⁵ *Exploitation* é o nome que comumente se dá aos filmes B em que há grande uso de violência e erotismo. Principalmente na década de 70, houve duas bifurcações em que se chegou ao que ficou conhecido como "*Sexploitation*" - nesse caso, os filmes continham maior uso de sexo explícito - e "*Blaxploitation*" - filmes em que todo, ou a grande maioria, do elenco e da equipe era composta por negros.

demonstra um comprometimento por parte da obra em relação à *estesia* do espectador, isto é, todos os esforços são direcionados para que quem está assistindo ao filme chegue à conclusão de que ele é uma citação ao universo dos filmes B, tão popular nos dias de hoje graças a diretores como Quentin Tarantino (de *Kill Bill Vol.1* [2003]) e Robert Rodriguez (de *Planeta Terror* [2007]).

O filme seguinte, *Um Conto de Ninguém* (2008), foi apresentado como parte prática do meu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Este filme, o primeiro inteiramente escrito por mim e segundo dirigido, tem uma proposta totalmente adversa. Em termos de estrutura ele é muito mais convencional que o anterior, é um filme de fato e não apenas um *trailer*, além de não procurar evocar ou citar nenhum período cinematográfico específico; de fato, foi minha primeira incursão em busca de uma linguagem autoral dentro do cinema.

O filme, semiautobiográfico, conta a história de um estudante de arte pressionado pelo professor a seguir paradigmas em que não acredita e que tem como namorada alguém que não o entende. Ao conhecer uma garota que se recusa a dizer seu nome, sob o pretexto de que não se prende a ninguém, ele

se vê frente ao significado de liberdade. Na época, a linguagem buscada para contar este conto foi a de uma câmera impessoal, de certa forma distante e documental, ao recusar o close e experimental, ao buscar uma sucessão de planos através de movimentos de câmera numa tentativa de se diferenciar em relação ao cinema de Eisenstein.

Tanto fotografia, figurino, direção de arte e mesmo a direção de atores procuraram deixar o filme com um tom coloquial, através de luzes suaves, vestuário cotidiano e atuação que buscavam o informalismo de uma conversa entre amigos. Isto foi feito para que houvesse um reconhecimento do público para com o enredo. Como o próprio personagem principal diz, o filme não trata de uma “grande história”, mas de “sua” história, ou seja, o esforço principal aqui em termos de roteiro é fazer com que o público se identifique com uma pessoa que, não necessariamente, possui grandes pontos em comum com qualquer um dos espectadores. Todos os elementos do filme têm como objetivo essa identificação com o espectador, com exceção da câmera que procura, ao contrário, uma linguagem diferenciada. Essa aparente contradição na linguagem, entretanto, produz um efeito que considero mais eficiente que o rigor de Robert Bresson

(de *Pickpocket* [1959] e *O Processo de Joana D'Arc* [1962]), por exemplo, que se ocupa de uma descrição tão rígida que, acredito, causa mais estranhamento que identificação. Não creio que “identificação” seja algo a que Bresson tenha almejado em seus filmes, ou pelo menos não parece ser o aspecto principal de sua obra, mas sim, um relato frio dos acontecimentos através de uma câmera essencialmente sóbria. É buscando fugir dessa câmera sóbria e dessa descrição fria que procurei trabalhar. Contudo, se a edição pulasse de planos a contraplanos o que teríamos seria uma linguagem tendendo ao *videoclipe* (variando, é claro, com a velocidade em que planos e contraplanos se alternariam), assim busquei balancear estes planos diferenciados (como um *contra-plogée*⁶) tendo uma lata de lixo em primeiro plano ou uma briga filmada com a câmera andando ao redor dos atores) com uma edição minimalista que respeitasse a duração dos diálogos dispostos em sequências de planos únicos, isso é, o plano da câmera não foi mudado em meio aos diálogos.

No ano seguinte, 2009, escrevi e dirigi meu terceiro curta-metragem: *O Triste Fim de Edu Person*, já como parte integrante deste mestrado. Das qua-

⁶ Termo utilizado para quando a câmera filma de baixo para cima.

tro obras, esta é a que considero mais experimental, pois se preocupa mais com questões filosóficas e procura uní-las a um discurso cinematográfico coerente e lúcido.

O Triste Fim... é a história de um homem que descobre, já adulto, que é invisível; ao procurar a única pessoa de que se lembra - uma amiga de infância - o personagem descobre que é, na verdade, o amigo imaginário dessa garota que escolheu abandoná-lo ao crescer. O filme, apesar de ter um caráter francamente surreal, adquire, por sua própria natureza, uma grande melancolia. Para realçar esse caráter melancólico e para transmitir ao espectador um tom nostálgico (as falas do personagem principal inexistente giram em torno de suas lembranças) a fotografia assumiu uma linguagem bucólica, de tons frios e luzes difusas. Da mesma forma, a direção de arte e o figurino trabalharam com uma paleta de cores limitada, que ia de tons escuros de verde a uma variada gama de marrons opacos. Por fim, a correção de cor, processo pós-edição fundamental, deu ao filme os tons cromáticos de uma foto antiga envelhecida pelo tempo. Tudo isso transmitiu ao espectador um sentimento de solidão, pretendido à abordagem de *O Triste Fim...*

Quanto à direção, os posicionamentos de câme-

ra, assim como em *Um Conto de Ninguém*, foram pensados para causar um certo estranhamento inicial, sobretudo os planos-sequência em que é dado a entender que o personagem principal, Edu Person, está em quadro. Colocar a presença física de um ator interpretando o personagem, não só acabaria com todo o aspecto dúbio do roteiro (Edu Person tem algo que de fato possa ser chamado de “existência”?) como naufragaria um dos elementos que, creio eu, movem o filme: o discurso de um enquadramento sem a referência de quem é enquadrado. Isso, inevitavelmente, leva o espectador à consideração mais ou menos consciente (dependendo do caso) da linguagem fílmica em si. Como, por exemplo, podemos dizer que um determinado plano é um *plano médio* ou um *plano americano*⁷ se não temos a referência de quem é mostrado na tela?

Da mesma forma, que defendo o uso de referências externas na crítica cinematográfica para uma maior profundidade da mesma, também defendo o mesmo em relação à produção fílmica. Em *O Triste Fim...* há elementos que não são necessários ao en-

7 O *plano médio* é um enquadramento onde o personagem é mostrado da cintura para cima, enquanto no *plano americano* o recorte é feito acima da altura dos joelhos.

tendimento ou à apreciação imediata da obra, mas que quando postos à tona trazem um maior leque de possibilidades interpretativas. Há, por exemplo, um paralelo à obra *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, não apenas por um cartaz colocado na casa do personagem, mas pela trilha sonora que conta com composições de Edvard Grieg⁸. A peça de Ibsen traz um personagem que, através de viagens e infortúnios acaba passando por uma jornada que resulta em autocohecimento. Apesar de não ser o ponto principal da obra, foi nesse sentido que o paralelo com o filme foi estabelecido. Edu Person tem uma jornada existencialista em que ele descobre os mistérios sobre seu próprio ser. Além disso, o título do filme faz uma alusão à obra de Lima Barreto, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* e o sobrenome do personagem principal, “Person”, nada mais é que uma homenagem ao cineasta Luís Sérgio Person (diretor de *São Paulo Sociedade Anônima* [1965]).

Por último temos *A Doi2*, produzido em 2010. O filme narra o relacionamento entre dois personagens (um roteirista amador e uma garçonete) de forma frag-

8 O compositor Edvard Grieg traduziu em música a peça de Ibsen, mas a associação entre a trilha-sonora de Grieg e o filme mostrou-se infeliz como será visto mais tarde.



FIGURA 10 - São Paulo Sociedade Anônima (1965)

mentada, em que cada uma das seis partes da história faz alusão a um estágio do relacionamento do casal. Há nesse filme um grande salto em termos de linguagem. Em *Um Conto de Ninguém* e *O Triste Fim de Edu Person* busquei um sintetismo em relação aos cortes de câmera, procurei reduzi-los ao mínimo necessário, mas em *A Doi2* não houve essa preocupação. Aqui, o maior foco foi na naturalidade e na verossimilhança dos acontecimentos, os diálogos foram escritos como uma conversa em um ponto de ônibus e foi dada liberdade aos atores para improvisarem dentro da ideia

passada no roteiro, a fim de que eles pudessem contribuir com uma linguagem informal para limar certas arestas que pudessem ter sobrado no roteiro.

Creio que de todos os filmes, este foi o que mais se preocupou com a direção de arte. A paleta de cores escolhida foi de verdes e vermelhos, sendo isso levado tanto aos objetos de cena, cenários, figurino, quanto à correção de cor após a edição. Apesar de ter sido feito em vídeo, assim como os anteriores, escolhi aqui trabalhar com um adaptador de lentes fotográficas, permitindo à imagem uma mudança na profundidade de campo e até mesmo uma granulação típica do trabalho em película.

A direção de fotografia foi trabalhada, novamente, para passar naturalismo às cenas. A terceira sequência, em que os dois personagens caminham tomando sorvete, por exemplo, foi gravada sem qualquer tipo de equipamento de iluminação, apenas aproveitando a luz do sol, pois apesar de ser imprevisível e não-manipulável, a luz solar oferece uma verossimilhança dificilmente atingida com holofotes.

Todos esses elementos - fotografia, figurino, direção de arte, trilha sonora, etc - a exemplo do que tratamos aqui, foram pensados e trabalhados de forma unida com um único objetivo: a criação de um clima

no filme que trouxesse conforto ao espectador. O roteiro trata de uma história simples e bem humorada, portanto foi pretendido que o espectador tivesse uma boa experiência ao assistir ao filme.

Há aqui, como sempre, elementos externos, como um enfeite *kitsch* de dois gatos verdes que aparecem em primeiro plano na sequência em que os dois estão sentados no sofá se beijando e, mais tarde, quando os mesmos personagens estão sozinhos e distantes psicologicamente, o enfeite aparece com um dos gatos faltando. Também não é gratuito, por exemplo, que, após o término do relacionamento, a personagem da garçonete tenha trocado seu figurino predominantemente vermelho por um de tons cinzas.

Outro elemento importante a ser observado é a ausência de nomes nos personagens. Nenhum deles se apresenta, pois isso não contribuiria objetivamente em nada para o desenvolvimento da história. Além disso, conceitualmente, como a história é um conto que se pretende verossímil para qualquer pessoa, qualquer nome é possível para os personagens, ou ainda, o espectador pode dar aos personagens os nomes que bem imaginar.

Vemos neste capítulo que, de uma forma geral, procurei trabalhar todos os elementos da produção fílmica

ca em prol de um resultado hermético, contudo, em nenhum dos casos eu trabalhei sozinho, sempre contei com uma equipe que, por menor que fosse, contava com um(a) diretor(a) de fotografia, uma diretora de arte, uma figurinista, etc. Como preservar o caráter autoral em uma produção que conta não só com diversos profissionais, mas que depende da criatividade desses? Acredito que a chave para isso está no quanto o diretor entrega de si mesmo ao trabalho e isso não apenas em relação ao comprometimento integral para com o filme, mas pela forma como o diretor doa sua personalidade à obra. Como o próprio nome já diz, um diretor deve *direcionar* a criatividade de seus colaboradores para que atendam ao seu próprio ímpeto criativo. Não se trata de negar sugestões de outras pessoas, muito menos de se apropriar desmedidamente delas, mas de entender quais são as soluções viáveis e interessantes à obra e qual a melhor forma de fazê-las. Feito isso, em nenhum momento o caráter autoral de um filme será posto em cheque.

4.2 Uma Análise Direta

Como trabalho equivalente, produzi um média-metragem documentário em que algumas das pessoas

que trabalharam comigo nos quatro curtas-metragens falam sobre os processos de trabalho, suas impressões sobre os filmes e suas opiniões sobre os resultados finais dos mesmos. Analisarei estes depoimentos tendo por base o que foi exposto até agora.

Disposto em ordem cronológica, o filme *Cine'stesia - 4 Filmes de Freddy Leal*, começa com as entrevistas de três pessoas que participaram das filmagens de *Octopussy and the Edge of the Knife*, Maria Fernanda Batalha, Pedro Bacellar e Paula Aviles: atriz, figurante e figurinista, respectivamente. Em primeiro lugar, o que se percebe é que, de uma forma geral, o filme é levado mais como algo que busca o entretenimento que um discurso fílmico rígido. Isso está estritamente ligado à noção tratada anteriormente de que cada filme deve ser julgado sob seus próprios paradigmas. Percebe-se que de certa forma as atenções dos membros entrevistados da equipe se voltam à experiência de se emular uma época outra de forma tão estilizada, principalmente no que diz respeito ao figurino, pois foi este o principal ponto em que ambientação se apoiou, muito graças aos recursos escassos que tínhamos na época.

Há dois trechos que a atriz Maria Fernanda Batalha deixa claro que sua opinião sobre o resultado

final está diretamente ligada à proposta inicial de o filme ser uma ode ao espírito *trash*. No primeiro ela diz que tinha reservas com a sequência em que lutava com a personagem *Edge of the Knife* (vivida por Catarina G. Taira), pois ela não tinha flexibilidade ou experiência em lutas, mas da a entender que o resultado final ficou bom dentro da proposta do filme. Em seguida a atriz ressalta uma dificuldade que teve em uma cena em que a personagem fuma, temendo que aquilo soasse falso, porém mais uma vez a edição final do filme, sob a proposta inicial, ocupou-se de deixar todos esses elementos que não pareciam palpáveis de uma forma condizente à aura do cinema B que procurávamos desde o começo.

Se alguém procurasse analisar este curta sob qualquer outro prisma que não o de um filme feito para soar datado, caricato e estilizado em demasia, ele pareceria apenas um filme ruim - e incompleto, já que é apenas um *trailer*, mas a partir do momento que a proposta de ser uma caricatura é facilmente captada, o julgamento da obra é direcionada as suas características particulares.

O filme analisado em seguida foi *Um Conto de Ninguém* e para tal foram colhidos os depoimentos dos atores Diogo Spinelli, Bruna Amaro e Maria Fer-

nanda Batalha, da figurinista Paula Aviles e do compositor e engenheiro de som Guilherme Schwenck.

Ao contrário do curta-metragem anterior, aqui não se percebe por parte dos entrevistados um entendimento de que a proposta do filme fosse de um filme B. De fato a proposta era outra e isso ficou claro à todos, tendo grande peso na forma como o filme é tratado pelos entrevistados. Isso é explicitado, por exemplo, por Guilherme Schwenck que conta que inicialmente estranhara o roteiro do filme, já que a imagem que ele tinha é de que minha preferência estilística era, sobretudo, por um universo *trash*.

Grande parte dos depoimentos sobre *Um Conto de Ninguém* trazem à tona as diversas dificuldades que os membros da equipe atravessaram durante a produção, tanto em relação às dificuldades pessoais - como, no caso dos atores, a transposição da experiência no teatro para o cinema ou a dificuldade de se trabalhar com o cotidiano - como em relação às dificuldades técnicas - equipamento deficiente, imprevistos, etc. Como se tratam de pessoas que participaram da produção, suas visões críticas não estão separadas emotivamente do que elas viveram, mas isso não é um impeditivo para que haja uma análise por parte dessas pessoas. Como tanto a atriz Bruna

Amaro como o compositor Guilherme Schwenck deixam claro em certo ponto, o resultado final do filme é deficiente, mas também uma vitória para os envolvidos. A abordagem de qualquer um deles em uma crítica sobre o filme não poderia ser, de nenhuma forma, uma abordagem distante, mas essencialmente pessoal como podemos ver nas entrevistas.

O simples fato de criar algo mostra-se como tendo intrínseco a si mesmo uma certa carga crítica. É possível perceber isso nos depoimentos a cerca do figurino e da música, em que ambos evidenciam que no processo de criação houve, cada um à sua maneira, um pensamento sobre o que seria condizente à linguagem que a direção havia colocado para o filme. Essa reflexão vem munida de uma necessidade de se fazer coerente frente à proposta geral e por isso há escolhas conscientes entre diversos caminhos possíveis. Por exemplo, a música foi pensada dentro do universo da música popular, pois se a música erudita fosse usada a discrepância entre as duas linguagens (a música erudita dentro de uma história popular) seria engrandecida, causando mais estranhamento que identificação.

É visível aqui que a já citada máxima *hegeliana* está presente de forma inconsciente em vários dos

depoimentos. A figurinista, Paula Aviles, diz que “o resultado final é sempre uma surpresa, é sempre diferente”; isso nada mais é que uma conclusão do processo em três tempos já estudado. O primeiro momento crítico se dá quando se lê o roteiro, conhece-se a história; o segundo momento é quando as impressões pessoais são projetadas sobre a obra, ou seja, é aqui que acontece todo o trabalho criativo dos membros da equipe; por fim o terceiro momento, a síntese, é o resultado entre essas impressões e o resultado final. Essa “surpresa” e “diferença” a que a figurinista se refere, nada mais é que a constatação deste terceiro momento. Essa mesma relação é observada em outros trechos do documentário, por exemplo quando Diogo Spinelli declara em seguida que para ele o cinema seria uma arte mais cruel com o ator, provavelmente porque essa conclusão sintética é mais visível do que ele estivesse acostumado. O mesmo processo se faz notar na conclusão que muitos tem de seu próprio trabalho, como Bruna Amaro que diz não gostar de sua própria performance no filme. Tal conclusão é a diferença entre suas expectativas e o resultado final do filme.

Outro ponto geral nas arguições sobre *Um Conto de Ninguém* é que ele é tratado de certa forma como

um capítulo passageiro, um ponto nas carreiras dos participantes em que muito se aprendeu pela experiência e pelos erros e que, assim como as dificuldades já ressaltadas, exerce influência nos pontos de vista explicitados pelos depoentes.

Em seguida há os depoimentos de Flávia Coelho (atriz), Pedro Bacellar (produtor de elenco) e Paula Aviles (figurinista) sobre o curta-metragem *O Triste Fim de Edu Person*. Mais uma vez é possível observar que os trabalhos de todos os envolvidos foram direcionados à proposta inicial do filme dada pela direção. Há, para isso, uma necessidade de se deixar bem claro à todos a que o filme se propõe. O caráter introspectivo da obra necessitava, ao meu ver, de um ponto de vista naturalista para ressaltar por contraste seu caráter francamente surreal, esse é o motivo, por exemplo, de não ter aberto mão da ação em que a personagem Ana Maria (Flávia Coelho) “toca” no personagem invisível, como a própria atriz diz em seu depoimento, tornando-o “fisicamente palpável”.

A respeito do que foi comentado sobre a trilha sonora do filme anterior, *O Triste Fim...* tentou deliberadamente o oposto: um contraste entre trilha sonora e imagem. O resultado, segundo Flávia Coelho, causou certo estranhamento, fazendo a trilha sonora

se destacar mais que o necessário. Confesso que à época havia pretensão em igualar os pesos de som e imagem, ignorando deliberadamente a opinião *hitchcockiana* de que o cinema é uma arte da imagem (TRUFFAUT, 2004, p. 64-65); opinião que passei a entender e até compartilhar graças às tentativas e erros contidas nos filmes aqui apresentados. Não digo que hoje faria o filme sem trilha sonora, mas certamente usaria algo mais próximo ao minimalismo imagético do filme, segredo, talvez, que faz com que os filmes de Ingmar Bergman sejam lembrados por suas imagens e não por suas músicas.

Embora as músicas que compõe a trilha sonora de *O Triste Fim...* não tenham sido compostas especialmente para o filme e, como já foi dito, tenham sido escolhidas por se tratarem de parte da obra *Peer Gynt* composta por Edvard Grieg para a peça homônima de Henrik Ibsen⁹, a verdade é que, como é deixado claro no depoimento de Flávia Coelho, o estranhamento causado pela discrepância entre as linguagens se sobrepôs à ligação conceitual proposta, portanto não contribui para a linguagem do filme.

Apesar do erro da trilha sonora, um elemento que

⁹ A ligação entre o filme e a obra de Ibsen já fora abordada no capítulo anterior.

parece ter sido bem assimilado pelas depoentes foi a escolha por enquadramentos objetivos de um corpo imaterial. Enquanto Pedro Bacellar diz que conseguiu “ver” a personagem invisível, Flávia Coelho declara ser esse o ponto mais interessante na obra. Isso demonstra não só um entendimento da proposta do filme como uma cumplicidade com a mesma, isto é, o que move verdadeiramente o filme é a oportunidade de enquadrar de forma objetiva um personagem cuja presença física não existe e isso foi usado por todos da equipe como parte do processo criativo.

Ainda em relação ao processo criativo há de se ressaltar uma dicotomia evidente no documentário. Flávia Coelho diz, com certa naturalidade, que uma das maneiras de um ator trabalhar é acatar a palavra do diretor, isso porque como diretor não entreguei em suas mãos o poder de criar o personagem a ela designado, dando um espaço de certa forma pequeno para que ela pudesse compô-lo. Entra em jogo aqui a noção de que as partes que compõe um filme autoral trabalham exclusivamente em função da proposta do autor, no caso o diretor (a que prefiro chamar de cineasta). É claro que seria possível entregar o controle do personagem nas mãos do ator, mas é necessário lembrar que toda a criação deste personagem

estaria estritamente ligada à criação final do cineasta. O depoimento aqui ressalta o comprometimento por parte da atriz a essa noção.

Por último há o quarto curta-metragem, *A Doi2*, que conta com os depoimentos de Luiza Torres, Velson D'Souza (os atores principais), Pedro Bacellar (produtor de elenco e ator coadjuvante), Guilherme Schwenck (compositor) e Paula Aviles (diretora de arte e figurinista).

Em relação ao trabalho com os atores principais houve, ao contrário do filme anterior, uma maior doação aos atores para construção dos personagens, ou seja, eles participaram mais efetivamente da construção dos papéis. O roteiro foi entregue pronto para eles e nenhuma mudança foi feita depois disso, porém o filme necessitava de uma linguagem extremamente realista, portanto ficou claro para mim que eu deveria deixar expressões coloquiais e as idiosincrasias dos personagens (por exemplo) a cargo de seus intérpretes para que estes elementos buscados para os personagens pudessem vir das próprias características dos atores. Essa responsabilidade refletiu, ao meu ver, de forma positiva em como estes atores veem e analisam o filme porque tem sobre seus ombros um fardo maior que simplesmente a reprodução de um



FIGURA 11 - Gravação de A Doi2. Foto de Nayara Trevisan

texto, mas a interpretação de fato.

Velson D'Souza fala em certo ponto de uma dificuldade que tivera em analisar sua própria participação graças à sua incapacidade de distanciamento da obra. Desnecessário ressaltar mais uma vez minha defesa em relação à falta de distanciamento crítico, porém tal postura parece ser ainda imperativa para

algumas pessoas. Todavia creio que sua dificuldade em fazer uma análise de si mesmo não reside no fato de estar olhando para si, mas por resistir em usar o emocional adquirido por estar presente na produção (refiro-me à todo processo de ensaios e gravação, não em ver-se projetado em uma tela) na crítica.

Paula Aviles, a única pessoa a trabalhar nos quatro filmes, desta vez exerceu tanto a função de figurinista quanto a função de diretora de arte. Interessante notar que ela ficou feliz ao desempenhar os dois papéis pois dessa forma se sentiu mais livre para criar, estando em uma relação mais próxima com a direção. É importante que o diálogo entre o autor e os membros da equipe seja aberto, pois somente assim as idéias serão passadas de forma eficiente e discutidas de maneira a acrescentar ao filme.

Como foi tratado anteriormente, a idéia que o autor faz de sua obra não impede que o crítico teça outras idéias. Os atores de *A Doi2* fazem comentários sobre seus personagens que não necessariamente são aquilo em que pensei em um primeiro momento - como o personagem masculino, segundo Velson D'Souza, ser "egoísta" - entretanto o trabalho dos próprios atores sob a direção, cria um cenário em que os personagens adquirem um grande número de

camadas criativas, ou seja, a concepção original dos personagens dizem algo (como o fato de eles não terem nomes), mas a interpretação dos atores para aqueles personagens, bem como a direção de arte, o figurino (etc) também dizem algo. Por mais que todos esses elementos tenham uma finalidade comum, já amplamente discutida aqui, é impossível para as próprias partes encontrarem o esgotamento desses elementos; dessa forma a crítica toma uma liberdade natural para viajar por eles.

Parece claro à essa altura que a *cine'stesia* de alguém em relação a uma obra fílmica cuja produção teve a oportunidade de participar está diretamente ligada às experiências obtidas durante essa produção. Desse modo, fica evidente a impossibilidade de uma análise em primeira pessoa de forma fria e cartesiana. Ao contrário que muitos podem defender, creio que uma crítica ao próprio trabalho da forma como foi feita não só é algo primordial para a produção dos envolvidos como a crítica mais desejável é aquela feita por alguém que tenha a experiência da produção. François Truffaut dizia que a crítica cinematográfica não poderia ser algo científico (TRUFFAUT, 2006, p. 333), sendo ele mesmo um crítico, além de cineasta, seus textos são em geral mais in-

teressantes que o de seus colegas não-cineastas do *Cahiers du Cinéma*¹⁰, pois uma vez que ele sabe os desafios práticos de se criar algo, ele tem uma visão mais consciente do produto fílmico.

10 A Cahiers du Cinéma é a revista francesa criada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca e que teve como críticos nomes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol, membros do movimento cinematográfico francês conhecido como nouvelle vague.

5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou uma visão da crítica cinematográfica como algo inerente à produção fílmica, uma vez que criar pressupõe por si só uma atividade crítica. Para tal foram abordados conceitos chave a cerca dos ditos “cinema autoral” e “cinema de produção”, bem como sua natureza fundamentalmente sintética em relação aos elementos que os compõem.

A abordagem de tais conceitos buscou uma visão hermética da produção cinematográfica em que a crítica, escrita ou não, desempenha o papel fundamental de uma interpretação livre usando como base o paradigma de Hegel sobre tese, antítese e síntese.

A conclusão geral é a de que a relação ideal é a de um cineasta que desenvolve a atividade crítica, pois desse modo há uma influência mútua da crítica sobre a produção fílmica e da produção fílmica sobre a crítica. Para que isso aconteça deve-se negar primeiramente a concepção cartesiana de distanciamento do objeto à que a crítica se refere, pois é somente através da influência das experiências do cineasta que ele desenvolverá sua crítica de forma que ela tenha relevância em sua produção. Isso porque uma abordagem com um distanciamento frio não le-

vará em conta o princípio da *cine'stesia* tratado aqui, ou seja, uma leitura positivista de uma obra cinematográfica poderá analisar os diversos elementos da obra, mas nunca alcançará o cerne da questão que é a forma como a união destes elementos alcança o espectador. Uma vez que essa estesia seja o resultado final pretendido por qualquer obra cinematográfica, somente uma compreensão crítica da mesma influenciará o cineasta a buscá-la em seu trabalho.

Percebe-se, através do trabalho equivalente *Cine'stesia: 4 Filmes de Freddy Leal*, que a forma como a *cine'stesia* opera, isto é, a maneira como a obra atinge aquele que participou da produção da mesma está mais uma vez ligada ao conceito de três momentos de Hegel, em que a tese representa o primeiro contato da pessoa com a obra - pela leitura do roteiro, por exemplo - e sua doação pessoal e profissional à mesma; a antítese representa a primeira fruição do resultado final e a síntese representa sua estesia em si, ou seja, suas impressões da obra estão intimamente ligadas às suas experiências pessoais e por este motivo qualquer tentativa de separação objetiva é fadada a uma interpretação rasa e deficiente.

Concluo ainda que uma crítica que considera os elementos da obra cinematográfica de forma distan-

te tende a julgar-se como uma interpretação final e ideal da obra, contudo como nos ensina a semiótica, uma interpretação final não é possível, logo a crítica deve recolher-se ao seu papel de visão parcial e pessoal do objeto.

FILMOGRAFIA

FILMES

BAB EI Hadid. Direção: Youssef Chahine. Produção: Gabriel Talhami. Roteiro: Mohamed Abu Youssef e Abdel Hay Adib. Intérpretes: Youssef Chahine, Hind Rostom, Farid Shawqi e outros. Egito: [S.I.], 1958. 1 filme (77 min), son., pb., 35mm.

BECKY Sharp. Direção: Rouben Mamoulian. Produção: Kenneth MacGowan. Roteiro: Francis Edward Faragoh. Intérpretes: Miriam Hopkins, Frances Dee, Billie Burke e outros. Estados Unidos: Pioneer Pictures, 1935. 1 filme (84 min), son., color., 35mm.

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. Produção: Terry Zwigoff e Lynn O'Donnell. [S.I.]. [S.I.]. Estados Unidos: Superior Pictures, 1994. 1 filme (119 min), son., color., 35mm.

FASTER, Pussycat! Kill! Kill!. Direção: Russ Meyer. Produção: Russ Meyer e Eve Meyer. Roteiro: Jack Moran. Intérpretes: Tura Satana, Haji, Lori Williams, Sue Bernard e outros. Estados Unidos: Eve Productions, 1965, 1 filme (83 min), son., pb., 35mm.

HILDE Warren und her Tod. Direção: Joe May. Produção: Joe May. Roteiro: Fritz Lang. Intérpretes: Mia May, Bruno Kastner, Georg John e outros. Alemanha: May-Film, 1917 (80 min), mudo, pb., 35mm.

HOLLYWOODISM: Jews, Movies and the American Dream. Direção: Simcha Jacobovici. Produção: Monty Montgomery. Roteiro: Simcha Jacobovici. [S.I.]. Canadá: Associated Productions, CBC e Ontario Ltd., 1998 (98 min), son., color., [S.I.].

HORA da Estrela, A. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandez. Roteiro: Suzana Amaral. Intérpretes: Marcelia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman e outros. Brasil: Raíz Produções Cinematográficas, 1985. 1 filme (96 min), son., color., 35mm.

KICK-Ass: Quebrando Tudo. Direção: Matthew Vaughn. Produção: Adam Bohling, Tarquin Pack, Brad Pitt, David Reid, Kris Thykier e Matthew Vaughn. Roteiro: Jane Goldman e Matthew Vaughn. Intérpretes: Aaron Johnson, Lyndsy Fonseca, Nicolas Cage, Chloe Moretz e outros. Estados Unidos e Inglaterra: Plan B Entertainment e Marv Films, 2010. 1 filme (117 min), son., color., 35mm.

MUNDO Imaginário do Dr. Parnassus, O. Direção: Terry Gilliam. Produção: Amy Gilliam, Terry Gilliam, Samuel Hadida e William Vince. Roteiro: Terry Gilliam e Charles McKeown. Intérpretes: Christopher Plummer, Lily Cole, Tom Waits, Heath Ledger e outros. Inglaterra, Canadá e França: Infinity Features Entertainment, Poo Poo Pictures e Parnassus Productions, 2009. 1 filme (123 min), son., color., 35mm.

NEGRA de..., A. Direção: Ousmane Sembene. Pro-

dução: André Zwoboda. Roteiro: Ousmane Sembene. Intérpretes: Mbissine Thérèse Diop, Anne-Marie Jelinek, Robert Fontaine, Momar Nar Sene e outros. Senegal e França: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1966. 1 filme (65 min), son., pb., 35mm.

PAISAGEM na Neblina. Direção: Theo Angelopoulos. Produção: Theo Angelopoulos, Eric Heumann e Stéphane Sorlat. Roteiro: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra e Thanassis Valtinos. Intérpretes: Michalis Zeke, Tania Palaiologou, Stratos Tzortzoglou e outros. Grécia, França e Itália: Basic Cinematografica e Rai Due, 1988. 1 filme (127 min), son., color., 35mm.

PLANETA Terror. Direção: Robert Rodriguez. Produção: Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino. Roteiro: Robert Rodriguez. Intérpretes: Rose McGowan, Josh Brolin, Marley Shelton e outros. Estados Unidos: Dimension Films, Troublemaker Studios, Rodriguez International Pictures e The Weinstein Co., 2007. 1 filme (105 min), son., color., 35mm.

PRIMAVERA, Verão, Outono, Inverno... e Primavera. Direção: Ki-duk Kim. Produção: Dong-joo Kim e Seung-jae Lee. Roteiro: Ki-duk Kim. Intérpretes: Yeong-su Oh, Ki-duk Kim, Young-min Kim, Jae-kyeong Seo, Yeo-jin Ha e outros. Coreia do Sul e Alemanha: Korea Pictures, LJ Film, Pandora Filmproduktion, Cineclick Asia, Cinesoul, Mirae Asset Capital e Muhan Investment, 2003. 1 filme (103 min), son., color., 35mm.

RÉQUIEM Para um Sonho. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Palmer West e Eric Watson. Roteiro: Hubert Selby Jr. e Darren Aronofsky. Intérpretes: Ellen Burstyn, Jared Leto, Jennifer Connelly, Marlon Wayans e outros. Estados Unidos: Artisan Entertainment, Thousand Words e Sibling Productions, 2000. 1 filme (102 min), son., color., 35mm.

THAÏS. Direção: Anton Giulio Bragaglia. [S.I.]. Roteiro: Riccardo Cassano. Intérpretes: Thaïs Galitzky, Augusto Bandini e outros. Itália: Novissima Film, 1917. 1 filme (35 min), mudo, pb., 35mm.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Joffre Soares, Orlando Macedo, Baleia e outros. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e Sino Filmes, 1963. 1 filme (103 min), son., pb., 35mm.

VON Morgens bis Mitternacht. Direção: Karl Heinz Martin. Produção: Herbert Juttke. Roteiro: Herbert Juttke e Karl Heinz Martin. Intérpretes: Ernst Deutsch, Erna Morena, Roma Bahn e outros. Alemanha: Ilag-Film, 1920. 1 filme (65 min). mudo, pb., 35mm.

DVDs

12 Macacos, Os. Direção: Terry Gilliam. Produção: Charles Roven. Intérpretes: Bruce Willis, Madeleine

Stowe, Brad Pitt e outros. Roteiro: David Peoples e Janet Peoples. Música: Paul Buckmaster. Estados Unidos: Universal Pictures, 1995. 1 DVD (129 min), widescreen, color. Produzido por Universal Home Video.

2001: Uma Odisséia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood e outros. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. [S.I.]. Estados Unidos e Inglaterra: MGM, 1968. 1 DVD (149 min), widescreen, color. Produzido por Warner Home Video.

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard e François Truffaut. Música: Martial Solal. França: Les Productions Georges de Beauregard e SNC, 1959. 1 DVD (90 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

ALEMANHA Ano Zero. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini. Intérpretes: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Erich Gühne, Ingetraud Hinze e outros. Roteiro: Roberto Rossellini e Max Kolpé. Música: Renzo Rossellini. Itália: Produzione Salvo D'Angelo e Tevere Film, 1948. 1 DVD (72 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

AMADOR. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Wielisława Piotrowska. Intérpretes: Jerzy Stuhr, Ewa Pokas, Malgorzata Zabkowska e outros. Roteiro: Kr-

zysztof Kieslowski e Jerzy Stuhr. Música: Krzysztof Knittel. Polônia: Film Polski e Zespol Filmowy, 1979. 1 DVD (117 min), letterbox, color. Produzido por Silver Screen Collection.

AMOR à Flor da Pele. Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Wong Kar-Wai. Intérpretes: Maggie Cheung, Tony Leung Chiu Wai e outros. Roteiro: Wong Kar-Wai. Música: Michael Galasso e Shigeru Umebayashi. Hong Kong e França: Block 2 Pictures, Jet Tone Production e Paradis Films, 2000. 1 DVD (98 min), widescreen, color. Produzido por Spectra Nova.

ANJO Exterminador, O. Direção: Luis Buñuel. Produção: Gustavo Alatraste. Intérpretes: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere e outros. Roteiro: Luis Buñuel. Música: Raúl Lavista. México: Producciones Gustavo Alatraste, 1962. 1 DVD (95 min), letterbox, pb. Produzido por Platina Filmes.

APOCALYPSE Now - Redux. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Kim Aubry, Francis F. Coppola, Gray Frederickson, Shannon Lail, Fred Roos e Tom Sternberg. Intérpretes: Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall e outros. Roteiro: John Milius e Francis F. Coppola. Música: Carmine Coppola e Francis F. Coppola. Estados Unidos: Zoetrope Studios, 1979. 1 DVD (202 min), widescreen, color. Produzido por Universal Home Video.

BEYOND the Valley of the Dolls. Direção: Russ

Meyer. Produção: Russ Meyer. Intérpretes: Dolly Read, Cynthia Myers, Marcia McBroom, John Lazar, Edy Williams e outros. Roteiro: Rober Ebert. Música: Stu Phillips. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1970. 2 DVDs (109 min), widescreen, color. Produzido por 20th Century Fox Home Entertainment.

BLADE Runner: O Caçador de Andróides. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. Estados Unidos: Warner Bros., 1991. 1 DVD (117 min), widescreen, color. Produzido por Warner Home Video.

BRINQUEDO Proibido. Direção: René Clément. Produção: Robert Dorfmann. Intérpretes: Georges Poujouly, André Wasley, Brigitte Fossey e outros. Roteiro: Jean Aurenche. Música: Narciso Yepes. França: Silver Films, 1952. 1 DVD (86 min). letterbox, pb. Produzido por Aurora DVD.

CANTANDO na Chuva. Direção: Stanley Donen e Gene Kelly. Produção: Arthur Freed. Intérpretes: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen e outros. Roteiro: Adolph Green e Betty Comden. [S.I.]. Estados Unidos: Lowe's e MGM, 1952. 1 DVD (103 min). letterbox, color. Produzido por Warner Home Video.

CÃO Andaluz, Um. Direção: Luis Buñuel. Produção:

Luis Buñuel. Intérpretes: Simone Mareuil e Pierre Batcheff. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. [S.I.]. França: [S.I.], 1929. 1 DVD (16 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

CASO Metrópolis, O. Direção: Enno Patalas. [S.I.]. [S.I.]. Música: Aljoscha Zimmermann. Alemanha: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung e Transit Film, 2003. 1 DVD (44 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

CHAUDRON Infernal, Le. Direção: Georges Méliès. Produção: Geroges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès. Roteiro: Georges Méliès. [S.I.]. França: George Méliès, 1903. 1 DVD (2 min), letterbox, color. Produzido por Cult Classic.

CINEMA Paradiso. Direção: Giuseppe Tornatore. Produção: Franco Cristaldi e Giovanna Romagnoli. Intérpretes: Philippe Noiret, Antonella Attili, Salvatore Cascio, Marco Leonardi e outros. Roteiro: Giuseppe Tornatore e Vanna Paoli. Música: Ennio Morricone. Itália: Cristaldifilm, Les Films Ariane e RAI, 1988. 1 DVD (123 min), widescreen, color. Produzido por Versátil Home Video.

CLUBE da Luta. Direção: David Fincher. Produção: Ross Grayson Bell e Art Linson. Intérpretes: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf e outros. Roteiro: Jim Uhls. Música: Dust Brothers. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures, Regency

Enterprises, Linson Films, Atman Entertainment, Knickerbocker Films e Taurus Film, 1999. 1 DVD (139 min), widescreen, color. Produzido por 20th Century Fox Home Entertainment.

COZINHEIRO, o Ladrão, sua Esposa e seu Amante, O. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Intérpretes: Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Tim Roth, Alan Howard e outros. Roteiro: Peter Greenaway. Música: Michael Nyman. Inglaterra e França: Allarts Cook, Elsevira e Erato Films, 1989. 1 DVD (124 min), widescreen, color. Produzido por Aurora DVD.

CULPA é do Fidel!, A. Direção: Julie Gavras. Produção: Sylvie Pialat. Intérpretes: Julie Depardieu, Nina Kervel-Bey, Stefano Accorsi, Benjamin Feuillet e outros. Roteiro: Julie Gavras e Arnaud Cathrine. Música: Armand Amar. França e Itália: Gaumont, Les Films du Worso e B Movies, 2006. 1 DVD (99 min), widescreen, color. Produzido por Videofilmes.

DE Olhos bem Fechados. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick e Brian Cook. Intérpretes: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack e outros. Roteiro: Stanley Kubrick e Frederic Raphael. Música: Jocelyn Pook. Estados Unidos: Warner Bros., 1999. 1 DVD (159 min), widescreen, color. Produzido por Warner Home Video.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber

Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle e outros. Roteiro: Glauber Rocha. Música: Sérgio Ricardo. Brasil: Copacabana Filmes e Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964. 2 DVD (165 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

DRÁCULA de Bram Stoker. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Charles Mulvehill, Fred Fuchs e Francis Ford Coppola. Intérpretes: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Tom Waits e outros. Roteiro: James V. Hart. Música: Wojciech Kilar. Estados Unidos: Columbia Pictures, American Zoetrope e Osiris Film, 1992. 1 DVD (128 min), widescreen, color. Produzido por Sony Pictures.

...E o Vento Levou. Direção: Victor Fleming e George Cukor. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Vivien Leigh, Clark Gable, Thomas Mitchell e outros. Roteiro: Sidney Howard. Música: Max Steiner. Estados Unidos: MGM e Selznick International Pictures, 1939. 1 DVD (223 min), letterbox, color. Produzido por Warner Home Video.

EM Busca do Ouro. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Mack Swain, Tom Murray e outros. Roteiro: Charles Chaplin. Música: Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, 1925. 2 DVDs (95 min), letterbox, pb. Produzido por Warner Home Video.

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Sergei Eisenstein. [S.I.]. Intérpretes: Alexander Antonov, Vladimir Barsky, Grogory Alexandrov e outros. Roteiro: Nina Agadzhanova. Música: Dmitri Shostokovich. União Soviética: Goskino, 1925. 1 DVD (74 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

ENTR'ACTE. Direção: René Clair. Produção: Rolf de Maré. Intérpretes: Jean Börlin, Inge Frïss, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray e outros. Roteiro: Francis Picabia e René Clair. Música: Erik Satie. França: Les Ballets Suedois, 1924. 1 DVD (22 min). letterbox, pb. Produzido por Magnus Opus.

EXCÊNTRICA Família de Antônia, A. Direção: Marleen Gorris. Produção: Gerard Cornelisse e Hans de Wolf. Intérpretes: Willeke van Ammelrooy, Els Dottermans, Jan Decler, Veerle van Overloop e outros. Roteiro: Marleen Gorris. Música: Ilona Sekacz. Holanda, Bélgica e Reino Unido: Bergen, Prime Time e Bard Entertainments, 1995. 1 DVD (102 min). letterbox, color. Produzido por Acesso Weekend.

FÉRIAS do Sr. Hulot, As. Direção: Jacques Tati. Produção: Fred Orain. Intérpretes: Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Micheline Rolla, Lucien Frégis e outros. Roteiro: Jacques Tati e Henri Marquet. Música: Alain Romans. França: Discina Film, Cady Films e Specta Films, 1953. 1 DVD (88 min). letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

FLASHDANCE. Direção: Adrian Lyne. Produção: Don

Simpson e Jerry Bruckheimer. Intérpretes: Jennifer Beals, Michael Nouri, Lilia Skala e outros. Roteiro: Thomas Hedley Jr. e Joe Eszterhas. Música: Giorgio Moroder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1983. 1 DVD (94 min). widescreen, color. Produzido por Paramount.

GABINETE do Dr. Caligari, O. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert e Erich Pommer. Intérpretes: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher e outros. Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz. [S.I.]. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1919. 1 DVD (52 min). letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

GOLEM, O. Direção: Paul Wegener. Produção: Paul Davidson. Intérpretes: Paul Wegener, Albert Steinrück, Ernst Deutsch e outros. Roteiro: Henrik Galeen e Paul Wegener. Música: Hans Landsberger. Alemanha: PAGU, 1920. 1 DVD (68 min). letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

IDADE do Ouro, A. Direção: Luis Buñuel. Produção: Visconde de Noailles. Intérpretes: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque, Max Ernst e outros. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. [S.I.]. França: [S.I.], 1930. 1 DVD (60 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

IRREVERSÍVEL. Direção: Gaspar Noé. Produção: Christophe Rossignon. Intérpretes: Monica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel e outros. Roteiro: Gaspar Noé. Música: Thomas Bangalter. França:

120 Films, Studio Canal, Eskwad, Grandpierre e Rossignon, 2002. 1 DVD (93 min), letterbox, color. Produzido por Europa Filmes.

JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. [S.I.]. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, Wendell Corey e outros. Roteiro: John Michael Hayes. Música: Franz Waxman. Estados Unidos: Paramount Pictures e Patron Inc., 1954. 1 DVD (112 min), letterbox, color. Produzido por Universal Home Video.

JETÉE, La. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Davos Hanich, Hélène Chatelein, Jacques Ledoux, Jean Négroni e outros. Roteiro: Chris Marker. Música: Trevor Duncan. França: Argos Films, 1962. 1 DVD (28 min), widescreen, pb. Produzido por Aurora DVD.

JOGOS, Trapaças e Dois Canos Fumegantes. Direção: Guy Ritchie. Produção: Matthew Vaughn. Intérpretes: Jason Flemyng, Jason Statham, Dexter Fletcher, Nick Moran e outros. Roteiro: Guy Ritchie. Música: David A. Hughes e John Murphy. Inglaterra: SKA Films, Summit Entertainment e Steve Tisch Co., 1998. 1 DVD (98 min), widescreen, color. Produzido por Sony Pictures.

KILL Bill Vol.1. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Uma Thurman, Lucy Liu, Daryl Hannah, Michael Madsen, Sonny Chiba e outros. Roteiro: Quentin Tarantino. Música: RZA. Es-

tados Unidos: Miramax Films, A Band Apart e Super Cool ManChu, 2003. 1 DVD (111 min), widescreen, color. Produzido por Imagem Films.

KILL Bill Vol.2. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Uma Thurman, David Carradine, Daryl Hannah, Michael Madsen, Sonny Chiba e outros. Roteiro: Quentin Tarantino. Música: RZA. Estados Unidos: Miramax Films, A Band Apart e Super Cool ManChu, 2004. 1 DVD (111 min), widescreen, color. Produzido por Imagem Films.

LADRÃO de Casaca. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant, Grace Kelly, Jessie Landis e outros. Roteiro: John Michael Hayes. Música: Lyn Murray. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1955. 1 DVD (106 min), widescreen, color. Produzido por Paramount Home.

LADRÕES de Bicicleta. Direção: Vittorio de Sica. Produção: Giuseppe Amato. Intérpretes: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell e outros. Roteiro: Cesare Zavattini, Suso D'Amico, Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci e Gerardo Guerrieri. Música: Alessandro Cicognini. Itália: Produzioni de Sica, 1948. 1 DVD (93 min), letterbox, pb. Produzido por Spectra Nova.

LOCATAIRE Diabolique, Le. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès e André Méliès. Roteiro: Georges Méliès.

[S.I.]. França: [S.I.], 1909. 1 DVD (6 min), letterbox, color. Produzido por Cult Classic.

LISTA de Schindler, A. Direção: Steven Spielberg. Produção: Branko Lustig, Gerald R. Molen e Lew Rywin. Intérpretes: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall e outros. Roteiro: Steven Zaillian. Música: John Williams. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1993. 2 DVDs (195 min), widescreen, color. Produzido por Universal Home Video

M: O Vampiro de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. [S.I.]. Intérpretes: Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut e outros. Roteiro: Thea von Harbou e Fritz Lang. [S.I.]. Alemanha: Nero-Film AG, 1931. 1 DVD (111 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

MÁGICO de Oz, O. Direção: Victor Fleming, Mervyn LeRoy, Richar Thorpe e King Vidor. Produção: Mervyn LeRoy. Intérpretes: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Margaret Hamilton e outros. Roteiro: Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf. [S.I.]. Estados Unidos: Warner Bros., 1939. 3 DVDs (101 min), letterbox, color. Produzido por Warner Home Video.

MARCA da Maldade, A. Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. Intérpretes: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Marlene Dietrich, Akim Tamiroff e outros. Roteiro: Orson Welles. Música: Henry Mancini. Estados Unidos: Universal Internatio-

nal Pictures, 1958. 1 DVD (106 min), widescreen, pb. Produzido por Universal Home Video.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge e outros. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Música: Gottfried Huppertz. Alemanha: UFA, 1927. 1 DVD (124 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

NASCIMENTO de uma Nação, O. Direção: David W. Griffith. Produção: David W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Robert Harron e outros. Roteiro: David W. Griffith e Frank E. Woods. Música: Joseph Carl Breil e David W. Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp. e Epoch Producing Co., 1915. 2 DVDs (187 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

NOITE Americana, A. Direção: François Truffaut. Produção: Marcel Berbet. Intérpretes: François Truffaut, Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Aumont e outros. Roteiro: François Truffaut, Jean-Louis Richard e Suzanne Schiffman. Música: Georges Delerue. França: Les Films du Carrosse, PECF e Produzione Intercontinentale Cinematografica, 1973. 1 DVD (116 min), widescreen, color. Produzido por Warner Home Video.

NOIVO Neurótico, Noiva Nervosa. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins. Intérpretes: Woody Al-

len, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Shelley Duvall e outros. Roteiro: Woody Allen e Marshall Brickman. [S.I.]. Estados Unidos: United Artists, 1977. 1 DVD (93 min), letterbox, color. Produzido por MGM Home Entertainment.

NOSFERATU: Uma Sinfonia de Horror. Direção: Friedrich W. Murnau. Produção: Albin Grau e Enrico Dieckmann. Intérpretes: Max Schreck, Greta Schröder, Ruth Landshoff, Gustav von Wangenheim e outros. Roteiro: Henrik Galeen. [S.I.]. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal e Prana-Film GmbH, 1922. 1 DVD (81 min), letterbox, pb. Produzido por Van Blad.

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. [S.I.]. Intérpretes: Vladimir Popov, Vasilii Nikandrov, Layaschenko e outros. Roteiro: Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein. Música: Edmund Meisel. Rússia: Sovkino, 1928. 1 DVD (74 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

PEIXE Grande e Suas Histórias Maravilhosas. Direção: Tim Burton. Produção: Richard Zanuck, Bruce Cohen e Dan Jinks. Intérpretes: Ewan McGregor, Albert Finney, Jessica Lange e outros. Roteiro: John August. Música: Danny Elfman. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2003. 1 DVD (125 min), widescreen, color. Produzido por Sony Pictures.

PICKPOCKET. Direção: Robert Bresson. Produção: Agnès Delahaie. Intérpretes: Martin LaSalle, Marika

Green, Jean Pélégri e outros. Roteiro: Robert Bresson. [S.l.]. França: Compagnie Cinématographique de France, 1959. 1 DVD (75 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

PROCESSO de Joana D'Arc, O. Direção: Robert Bresson. Produção: Agnès Delahaie. Intérpretes: Florence Delay, Jean-Claude Forneau, Roger Honorat e outros. Roteiro: Robert Bresson. Música: Francis Seyrig. França: Agnes Delahaie Productions, 1962. 1 DVD (65 min), widescreen, pb. Produzido por Versátil Home Video.

SÃO Paulo Sociedade Anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Produção: Renato Magalhães Gouveia. Intérpretes: Walmor Chagas, Eva Wilma, Otelo Zelsoni e outros. Roteiro: Luís Sérgio Person. Música: Cláudio Petrágli. Brasil: Socine Produções Cinematográficas, 1965. 1 DVD (111 min), letterbox, pb. Produzido por Videofilmes.

SÉTIMO Selo, O. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Bibi Andersson e outros. Roteiro: Ingmar Bergman. Música: Erik Nordgren. Suécia: Svensk Filmindustri, 1957. 1 DVD (95 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

SPELLBOUND: Quando Fala o Coração. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Michael Chekhov e outros. Roteiro: Ben Hecht. Música: Mi-

klós Rózsa. Estados Unidos: Selznick International Pictures e Vanguard Films, 1945. 1 DVD (111 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

STANLEY Kubrick: Imagens de uma Vida. Direção: Jan Harlan. Produção: Jan Harlan. [S.I.]. [S.I.]. [S.I.]. Estados Unidos: Warner Bros., 2001. 1 DVD (142 min), letterbox, color. e pb. Produzido por Warner Home Video.

STAR Wars - Episódio IV: Uma Nova Esperança. Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. Intérpretes: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, David Prowse, Alec Guinness e outros. Roteiro: George Lucas. Música: John Williams. Estados Unidos: 20th Century Fox e Lucasfilm, 1977. 2 DVDs (121 min), widescreen, color. Produzido por Fox Home Entertainment.

STAR Wars - Episódio V: O Império Contra-Ataca. Direção: Irvin Kershner. Produção: Gary Kurtz. Intérpretes: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, David Prowse e outros. Roteiro: Leigh Brackett e Lawrence Kasdan. Música: John Williams. Estados Unidos: 20th Century Fox e Lucasfilm, 1980. 2 DVDs (124 min), widescreen, color. Produzido por Fox Home Entertainment.

STAR Wars - Episódio VI: O Retorno de Jedi. Direção: Richard Marquand. Produção: Howard G. Kazanjian. Intérpretes: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, David Prowse e outros.

Roteiro: Leigh Brackett e Lawrence Kasdan. Música: John Williams. Estados Unidos: 20th Century Fox e Lucasfilm, 1983. 2 DVDs (134 min), widescreen, color. Produzido por Fox Home Entertainment.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo e outros. Roteiro: Glauber Rocha. [S.I.] Brasil: Mapa Filmes, 1967. 2 DVDS (115 min), letterbox, pb. Produzido por Versátil Home Video.

TRIUNFO da Vontade, O. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. [S.I.] Roteiro: Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann. Música: Herbert Windt. Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion e Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935. 1 DVD (124 min), letterbox, pb. Produzido por Continental Home Video.

VIVER a Vida. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Pierre Braunberger. Intérpretes: Anna Karina, Monique Messine, Sady Rebbot e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard e Marcel Sacotte. Música: Michel Legrand. França: Les Films de la Pléiade e Pathé Consortium Cinéma, 1962. 1 DVD (80 min), letterbox, pb. Produzido por Magnus Opus.

Z. Direção: Constantin Costa-Gavras. Produção: Eric Schlumberger e Philippe D'Argila. Intérpretes: Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant, Jacques Perrin e outros. Roteiro: Jorge Semprún. Música:

Mikis Theodorakis. França e Argélia: Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique, Reggane Films e Valoria Films, 1969. 1 DVD (121 min), widescreen, color. Produzido por Kives Video.

SITES

BURTON, Tim. *Vincent*. Estados Unidos: [S.I.], 1982. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fxQcBKUPm8o>>. Acesso em: 22 dez. 2010, 16:16.

DISNEY, Walt. *Flowers and Trees*. Estados Unidos: [S.I.], 1932. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VTulb7BIFqk>>. Acesso em: 10 jul. 2011, 13:56.

MILES, David. *How to Live 100 Years*. Estados Unidos: [S.I.], 1913. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zQSKCkZ8sl>>. Acesso em: 10 jul. 2011, 13:35.

LUMIÈRE, Auguste e LUMIÈRE, Louis. *Demolition d'un Mur*. França: [S.I.], 1896. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cKDzeczWYtGk&feature=related>>. Acesso em: 22 dez. 2010. 17:50.

LUMIÈRE, Auguste e LUMIÈRE, Louis. *La Sortie des Usines Lumière*. França: [S.I.], 1895. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=U7AtuY5tT2s>>. Acesso em: 22 dez. 2010, 17:51.

LUMIÈRE, Auguste e LUMIÈRE, Louis. *L'Arrivee d'un Train a la Ciotat*. França: [S.I.], 1895. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2cUEANKv964>>. Acesso em: 22 dez. 2010, 17:53.

PORTER, Edwin S. *Life of an American Fireman*. Estados Unidos: [S.I.], 1903. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=p4C0gJ7BnLc>>. Acesso em: 10 jul. 2011, 14:30.

PORTER, Edwin S. *The Great Train Robbery*. Estados Unidos: [S.I.], 1903. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Bc7wWOmEGGY>>. Acesso em: 24 dez. 2010, 15:23.

RUTTMANN, Walter. *Opus I*. Alemanha: [S.I.], 1921. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IJVRrvCWOkk&feature=related>>. Acesso em: 22 dez. 2010, 17:42.

RUTTMANN, Walter. *Opus II*. Alemanha: [S.I.], 1921. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iKo3mBVLFey&feature=related>>. Acesso em: 22 dez. 2010, 17:46.

RUTTMANN, Walter. *Opus III*. Alemanha: [S.I.], 1924. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iKo3mBVLFey&feature=related>> Acesso em: 22 dez. 2010. 17:47.

RUTTMANN, Walter. *Opus IV*. Alemanha: [S.I.],

1925. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1PdPVSKr78I>> Acesso em: 22 dez. 2010, 17:44.

[S.l.]. *Amar el Cine: capítulo 7, el Montaje*. Espanha: [S.l.], 1996. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dIA8nmcQfFM>> Acesso em: 02 jul. 2010, 14:59.

BIBLIOGRAFIA

ABIRACHED, Robert. *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*. Madri: Asociación de Directores de Scena de España, 1994.

ANDRADE, Maria Margarida de. *Introdução à metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 2003.
ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papi-rus, 1993.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Cam-pinas, SP: Papi-rus, 2008.

BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quares-ma*. São Paulo: O Estado de S. Paulo: Klick, 1997.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Bra-siliense, 1991.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Pólis, 1988.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CATANI, Afrânio Mendes. *História do cinema brasileiro: quatro ensaios*. São Paulo: Panorama, 2004.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COSTA, Fernando Morais da. *O Som no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DONDIS, D. A . *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GERBASE, Carlos. *Cinema - Direção de Atores: antes de rodar, rodando, depois de rodar*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1982.

GRAZZINI, Giovanni. *Entrevista Sobre o Cinema: Federico Fellini*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: Ed. da UnB, 1998.

HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HERBERT, Stephen e MCKERNAN, Luke (org.). *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey (Centenary of Cinema)*. Londres: British Film Inst., 1996.

HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Globo, 2002.

IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Londres: Oxford UK, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.

KEMP, Philip (org.). *Tudo Sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética*. São Paulo, Brasiliense, 1998.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

LEITE, Adriana. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

MACIEL, Katia (org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MAGEE, Bryan. *História da Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Senac, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MATTOS, A.C. Gomes. *Do Cinetoscópio ao Cinema*

Digital: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

MURCH, Walter. *Num Piscar de Olhos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação.* São Paulo: Perspectiva, 1973.

PLATÃO. *A República.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

RIVERA, Juan Antonio. *O Que Sócrates Diria a Woody Allen.* São Paulo: Planeta, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo.* Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema.* Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema.* Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis.* Londres: Starword, 2003.

SANTAELA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma Teoria das Emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHNEIDER, Steven Jay (org.). *1001 Filmes para Ver antes de Morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHNEIDER, Steven Jay (org.). *501 Movie Directors*. New York: Barron's, 2007.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SGANZERLA, Rogério. *Por um Cinema sem Limites*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SHERMAN, Eric. *Directing the Film: film directors on their art*. Los Angeles: Acrobat, 1976.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein: a face oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock Truffaut: entrevistas - edição definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

WEISZMANN, Eliane. *Arte @ Tempo: as temporalidades da arte na rede*. São Paulo: [s.n.], 2006.

WURMAN, Richard Saul. *Ansiedade de informação: como transformar informação em compreensão*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1991.

XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a*

opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2001.

Meio Eletrônico:

ANSPACH, Sílvia. *Brecht e a Narrativa no Teatro (ou onde está a arte?)*. Revista Cultura Crítica - PUC, São Paulo, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/37-edicao-no03/340-brecht-e-anarrativa-no-teatro-ou-onde-esta-a-arte>>. Acesso em: 4 jan. 2011.

BIOSCOPE. [S.I.], [S.I.], 2011. Apresenta informações em inglês sobre os primeiros anos da arte cinematográfica. Disponível em: <<http://bioscopic.wordpress.com>>. Acesso em: 23 out. 2011.

CÁNEPA, Laura. *Uma revisão do filme O Gabinete do Dr. Caligari, de Robert Wiene*. Revista AV - Audiovisual, São Leopoldo, RS, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=8&s=9&a=44>>. Acesso em: 4 jan. 2011.

EARLY Visual Media. [S.I.], Pictorial Media Archaeology Museum, 2003. Apresenta textos e imagens sobre pré-cinemas, fotografia, televisão, etc. Disponível em: <<http://users.telenet.be/thomasweynants/joseph-plateau.html>>. Acesso em: 2 nov. 2011.

ELWAY, Thomas. *The First Successful Color Movie*. Popular Science. Florida, [S.l.] p. 59-61, fev. 1923. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=XSoDAAAAMBAJ&pg=PA59#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 out. 2011.

GEEX!. São Paulo, [S.l.], 2011. Apresenta artigos sobre cinema, literatura, games, histórias em quadrinhos, música e cultura em geral. Disponível em: <<http://www.geex.com.br>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

PLANO 8 Clube de Cinema do IA. São Paulo, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2011. Apresenta informações sobre o cineclube do Instituto de Artes da Unesp. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/plano8/plano8_index.php>. Acesso em: 23 out. 2011.