

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO – FAAC PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ARNALDO DE FREITAS VIEIRA

A EXTENSÃO DO OLHAR: A CÂMERA DIEGÉTICA NO CINEMA BRASILEIRO

Bauru – SP

2023

ARNALDO DE FREITAS VIEIRA

A EXTENSÃO DO OLHAR: A CÂMERA DIEGÉTICA NO CINEMA BRASILEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), sob a orientação do Prof.º Dr. Arlindo Rebechi Jr., para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Bauru – SP

2023

V658e Vieira, Arnaldo de Freitas
 A Extensão do Olhar: A Câmera Diegética no
Cinema Brasileiro / Arnaldo de Freitas Vieira. -
Bauru, 2023
 174 p. : il.

 Tese (Doutorado)-Universidade Estadual
Paulista (Unesp). Faculdade de Arquitetura,
Artes, Comunicação e Design, Bauru
 Orientador: Arlindo Rebechi Jr.
 Coorientador: Marcelo Magalhães Bulhões

 1. Comunicação . 2. Produção de Sentido. 3.
Cinema. 4. Cinema Brasileiro. 5. Câmera
Diegética. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada

Impacto potencial desta pesquisa

A pesquisa procurou criar conhecimentos históricos e comunicacionais ligando a produção audiovisual brasileira à outras vertentes, ampliando e evoluindo técnicas cinematográficas presentes em movimentos audiovisuais mundiais. A técnica pesquisada pode instigar nas futuras gerações habilidades relevantes e competências para emprego e trabalho, o que atende ao subitem 4.3, da ODS n.º 04 da ONU.

Potential impact of this research

The research sought to create historical and communicational knowledge by linking Brazilian audiovisual production to other aspects, expanding and evolving cinematographic techniques present in worldwide audiovisual movements. The researched technique can instill in future generations relevant skills and competences for employment and work, which complies with sub-item 4.3 of UN SDG n.º. 04.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

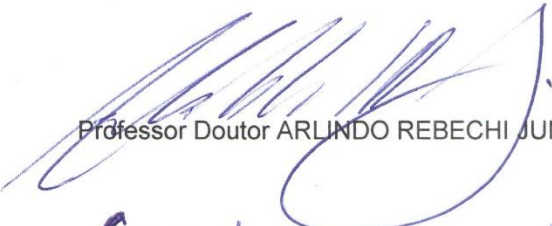
Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ARNALDO DE FREITAS VIEIRA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 13 dias do mês de julho do ano de 2023, às 14:00 horas, no(a) Sala C - Seção Técnica de Pós-graduação, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ARNALDO DE FREITAS VIEIRA, intitulada **A Extensão do Olhar: A Câmera Diegética no Cinema Brasileiro**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA (Participação Presencial) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Associado JOSE CARLOS MARQUES (Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design / Universidade Estadual Paulista, Professor Associado PEDRO PLAZA PINTO (Participação Virtual) do(a) Depto. de História / Universidade Federal do Paraná, Professor Associado ROMILDO ANTONIO SANT ANNA (Participação Virtual) do(a) Universidade de Marília. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: Aprovado

----- . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

Considerando as contribuições teóricas e analíticas presentes na tese, a banca recomenda a publicação em periódicos ou em livro.

Para **JAIRO GARCIA PEREIRA** (*in memoriam*),
para sempre meu melhor amigo, meu irmão.

*Esta tarefa foi dada a você, Frodo do Condado.
Se não encontrar uma forma, ninguém encontrará.*
(Galadriel para Frodo em *O Retorno do Rei*, de Peter Jackson)

AGRADECIMENTOS

Às pessoas mais importantes para mim: Vanessa Monteiro; Marize Mônica Alves de Freitas; Arnaldo Vieira; Rafaela Monteiro; Julia Monteiro; Helaine Cristina Carvalho dos Santos; Mônica Gasparine Alves de Freitas (*in memoriam*); Maria Aparecida Alves de Freitas; Mônica de Cássia Alves de Freitas; Augusto Barbieri Jr. (*in memoriam*).

À equipe oncológica que salvou (e ainda salva) minha vida, Dr. Nestor Fácio, Dr. Sérgio Carvalho e ao já amigo – e cinéfilo – Dr. Carlos Eduardo Miguel. Igualmente a todo o setor de Quimioterapia da UNIMED Rio Preto. Para vocês, deixo uma frase como presente: “Aquele que salva uma vida, salva o mundo inteiro.” (Frase do *Talmud*, dita por Itzhak Stern, personagem de Ben Kingsley em *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg)

Um agradecimento plenamente especial ao meu professor, mestre e amigo, Prof.º Dr. Livre-Docente Marcelo Magalhães Bulhões. Não há palavras suficientes para descrever o carinho e a coragem. Seria necessário um texto em igual proporção de páginas a este para agradecer e tentar exprimir minimamente toda a minha admiração. E posso dizer em alto e bom som: estamos junto para o que der e vier. Porque amigos reais são os que ficam nos momentos ruins. O que enfrentamos durante a confecção deste trabalho, cada um a seu modo, é algo digno somente dos grandes homens e seus grandes feitos. Para mim você é um gigante. Para sempre, meu mestre! Obrigado por tudo.

Aos meus professores neste percurso, pelo exemplo e inspiração: Prof.º Dr. Arlindo Rebechi Jr. (que me orientou brilhantemente na reta final deste trabalho, pessoa de luz e extrema competência. Minha total admiração!), Prof.º Dr. Laan Mendes de Barros (outro ser de imensa grandeza e generosidade), Prof.º Dr. José Carlos Marques (que já considero outro amigo nessa jornada, me acompanhando desde o mestrado. Até que enfim fui seu aluno!), Prof.ª Ana Sílvia (a quem tive a honra de conhecer no programa, pessoa brilhante!), Prof.º Dr. Fabio Uchôa (que me deu excelentes dicas na banca de qualificação. Obrigado mesmo Prof.º!) e ao querido Silvio Carlos Decimone, outro ser de luz e grandiosidade, que merece aqui todo o meu carinho e agradecimento, além do reconhecimento pelo trabalho exemplar na secretaria da Pós. Minha eterna gratidão a todos os integrantes da Pós-Graduação da UNESP Bauru, sempre! E à CAPES, que me proporcionou, da metade do doutorado em diante, os recursos para que eu pudesse me dedicar à esta tese.

Outro agradecimento especial ao escritor, pesquisador, museólogo, cinéfilo e pessoa a quem tenho a honra de chamar de amigo, Professor Dr. Livre-Docente Romildo Sant’Anna. Em grande parte, esta caminhada começou em nossas conversas na Secretaria de Cultura de Rio Preto e na sua casa, falando sobre filmes e sobre a vida. Minha gratidão eterna!

E aos meus familiares, amigos, colegas de vida, profissão e alunos: Sebastiana de Souza Vieira; Vera Lúcia da Silva Monteiro; Ueider Mendonça Monteiro; Ueider da Silva Monteiro; Raquel Sant’Ana Monteiro; João Pedro Monteiro; Maria Laura Monteiro; Wesley da Silva Monteiro (Alemão); Renata da Silva; Aline de Freitas Vieira Neviani; Marcos Rafael Neviani; Alex

Rafael Vieira Neviani; Marcos Henrique Vieira Neviani; Alice Carolina Vieira Neviani; Fabricio Ronaldo Vieira; Carolina Vieira; Maria Clara Vieira; Guilherme Ronaldo Vieira; Allisson de Freitas Vieira; Karina Lopes; Maria Clara Lameu Vieira; Miguel Vieira; Everton Schiaveto; Helen Carolina Carvalho dos Santos; Cesar Schaibe; Gabriel Schaibe; Hélio Carvalho dos Santos; Fabiana Karina Benette; Beatriz Moura Benette; Victor Augusto Benette; Wilson Aparecido de Freitas; Maria José Vieira de Freitas (*in memoriam*) Lucas Henrique Alves de Freitas Silva; Daniela Oliveira; Vicente Oliveira de Freitas; Monize Freitas Lisboa; Grazielle Regina Alves de Freitas; Pedro Henrique Alves; Shirley Costa Alves de Freitas; Pedro Alves de Freitas; Nelson Alves de Freitas; Waldir Alves de Freitas; Lairce Ganança; Waldir Alves de Freitas Filho; Walter Alves de Freitas (*in memoriam*); Wladimir Alves de Freitas; Valéria Cristina Alves de Freitas; Márcia Benette Almeida; Valentim Almeida; Laura Benette; Pedro Benette; Prof.^a Agdamar Affini Sufredini; Luiz Bastos; Dr. Halim Atique Júnior; Manuela Bastos Atique; Jane Lucy Vicente; Djalma Aparecido Cola; Vanuza Carvalho Cola; Valdete Stéfani Nogueira; Fabrizzio Riente; Leandro Waideman; Renata Valéria Calixto; Vander Franchi; Cláudia Franchi; Priscila Topdjian; Fernando Daguanho; Cristiano Abrahão; Thiago Serafim; Ronaldo Atilano; Edla Okado; Marcos Sestini; Alexandre Estevanato; Fabricio Carareto; Maria Elena Covre; Natália Clementin; Emerson Místico; Ivan Feitosa; Nilessa Tait; Vilmar Alves; Jorge Scander; Pedro Roberto Gomes; Débora Donini; Ronaldo Roque de Moraes; Edson Alves; Denis Robson de Paula; Thiago Passos; David Aymar Ronconi Bruno; Ailton Catelan Jr; Rebeca Cortez; Ailton Bertoni; Luis Guilherme Garcia; Luiz Roberto Zanatta; Marcos Cardoso da Silva; Danathielle Louise Moitim; Alessandro Lacerda; Amanda Dutra; Andrei Laurito; Caroline Gagliardo Dordan; Elisa Suemi; Flavio Quialheiro Furlaneto; Alexandre Laraia Gama; Eduardo Henrique Farias de Oliveira; Eduardo José Maximo Batista; Gelson Rasteli Júnior; Jaqueline Casanova; Luiz Carlos Higashiharaguti; Maikon Reche; Marcos Aurélio Minari; Melina Regina Baptista; Nayara Molina; Polyane Leal da Silva; Roberto Menoni Jr.; Renato Silvio Enumo; Thiago Cesar Zati; Wilton Juarez Rosa; Renato Pupo; Celia Alves de Oliveira; Danielle Catricala; Jorge Menezes Silva; Karina Caroline; Odélio Chaves; Mara Cristina dos Santos; Zaqueu Felipe; Joyce Calegari; Marília Hanna; Eraldo Angeloti; Diego Polachini; Cleber Tavares; Cristiane Hengler Bernardo; Bia Menegildo; Ana Carolina Ileck; Mirian Sulleiman; Marcela Chiara Gélío; Kesia Delnero; Ademir Terradas; Gabriela Sauer; Lucas Pelai; Thayla Azevedo; Joseane Teixeira; Melissa Tereza Cerozzi; Rodrigo Carraro; Carla Santana Jorge; Camila Mendonça; Lygia Aliberti; Cássia Fernandes; Rafael Rossi; Marcus Tadeu Lourenço; Nivaldo Gomes Jr.; José Luiz; Flávio Rossi de Santis; Igor Gonçalves; Luelui Andrade; Ailton José de Souza; André Luiz; André Figueira; Daniel Carvalho Nhani; Denis Palotta Bacarissa; Edgar Cordeiro; Flávio Suffredini Cornachioni; Flávio Fereli; Flavio Menesello; Sami Jorge Racy Neto; Carina Piton; Lucas José Vermelho; Frederico Ferrari; Fernanda da Fonseca; Neusa Hipolito; Mário Welber; Robson Leandro Ricci; Jean Dornelas; Carla Dornelas; Renata Bolognini; Rivaldo Castrequini.

Contanto que eu vá seguir

Contanto que eu vá.

Música: Contanto Que Eu Vá

Composição: Marcelo Bulhões

Banda: Costume Blue

Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro

Música: Sujeito de Sorte

Composição: Belchior

Não me venha falar em adversidade. A vida me ensinou, e o povo me reafirmou, que diante dela só há três atitudes possíveis: enfrentar, combater e vencer.
(Governador Mário Covas, discurso de posse, 1998)

VIEIRA, Arnaldo de Freitas. **A Extensão do Olhar: A Câmera Diegética no Cinema Brasileiro**. 2023. 1 v. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2023.

RESUMO

Avaliar a ocorrência da Câmera Diegética em momentos distintos do cinema brasileiro. Este é o principal foco desta pesquisa. Para isso, buscamos interpretações que julgam verificar como ela se insere em contextos ou “fases” de nossa produção cinematográfica, através de movimentos analíticos dirigidos a filmes selecionados em que a câmera diegética possui relevância. O percurso analítico-interpretativo se inicia na década de 60 – afirmação do cinema moderno brasileiro pelo Cinema Novo – e chega a momentos mais recentes, a do chamado Cinema da Pós-Retomada. Há algo de fundamental em analisar a câmera que se insere nas diegeses fílmicas: debater os mecanismos pelos quais o cinema oculta ou manifesta sua enunciação. A câmera, instância enunciativa fundamental do cinema e responsável por nos dar “a narrativa em imagens”, quando vetora o olhar do espectador, demonstrando-se, pode acusar o ilusionismo nos processos de opacidade, ou pode sua presença não ser incompatível com a transparência? Se no cinema clássico temos seu pleno ocultamento, nos cinemas modernos e de vanguarda a tendência é de “desfazer o espetáculo”, explicitando os mecanismos de representação de construção narrativa. Esta tese busca avaliar como no cinema brasileiro esses processos se articulam a distintas condições de produção.

Palavras-chave: Comunicação; Produção de Sentido; Cinema; Cinema Brasileiro; Câmera Diegética;

VIEIRA, Arnaldo de Freitas Vieira. **The Extension of the look: The diegetic camera in Brazilian Cinema**. 2023. 2 v. Thesis (Doctorate in Communication). Postgraduate Program in Communication, Faculty of Architecture, Arts and Communication, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2023.

ABSTRACT

Assessing the occurrence of the Diegetic Camera in different moments of Brazilian cinema is the main focus of this research. To do so, we seek interpretations that aim to examine how it is integrated into contexts or “phases” of our film production, through analytical movements directed towards selected films in which the diegetic camera is relevant. The analytical-interpretive journey begins in the 1960s – the affirmation of Brazilian modern cinema through the Cinema Novo – and extends to more recent moments, such as the so-called Post-Resumption Cinema. There is something essential in analyzing the camera that is embedded within filmic diegesis: debating the mechanisms through which cinema conceals or manifests its enunciation. The camera, as a fundamental enunciative instance of cinema responsible for presenting us with “narrative in images”, when it directs the viewer's gaze, can either expose the illusionism in processes of opacity or have its presence be compatible with transparency. While in classical cinema, the camera remains concealed, in modern and avant-garde cinemas, the tendency is to “undo the spectacle” by explicitly revealing the mechanisms of narrative construction. This thesis seeks to evaluate how these processes articulate themselves to different production conditions in Brazilian Cinema.

Keywords: Communication; Production of Meaning; Cinema; Brazilian Cinema; Diegetic Camera;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 – UMA CÂMERA: DIEGÉTICA	17
1.1 – Uma Câmera diegética?	17
1.1.1 - O Homem das novidades (<i>The Cameraman</i>), de 1928	22
1.1.2 – Um Homem com uma câmera (<i>Tchelovek s kinoapparatom</i>), de 1929	26
1.2 – Uma câmera Diegética?	32
1.3 - Uma Câmera Diegética!	39
2 – CINEMA NOVO – “ <i>Ma non troppo...</i> ”	47
2.1 – <i>Os Cafajestes</i> (1962) – Saturação Voyeur	59
2.2 – <i>O Corpo Ardente</i> (1966) – Alienação, projeção e expansão	71
3 – CINEMA MARGINAL – “À Margem”	80
3.1 – <i>O Pornógrafo</i> (1970) – “Estamos fazendo uma experiência nova: um filminho”	89
3.2. – <i>Bang Bang</i> (1971) – “Não importa. Vai andando.”	93
4 – RETOMADA – “Desta tierra, jo non quiero nem o pó”	100
4.1. <i>Baile Perfumado</i> (1996) - Uma câmera entre cangaceiros.....	111
4.2 – <i>O Cineasta da Selva</i> (1997) - Amazônia oculta e cinema perdido.....	127
5 – PÓS-RETOMADA – “Dadinho é o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!!!”	143
5.1 – <i>Cidade de Deus</i> (2002) - Arma na mão e câmera no olho	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS - O que quer? O que pode essa Câmera?	166
REFERÊNCIAS	172
FILMOGRAFIA	176

INTRODUÇÃO

Esta tese dirige-se a uma questão particular: a presença da câmera diegética no cinema brasileiro. Todavia, tal questão não representa um problema periférico, mero quesito “técnico” relativamente contingente. Tratar de filmes que preferem inserir uma câmera “dentro da história” tangencia um plano essencial da discussão sobre o próprio cinema, a dimensão da instância enunciativa cinematográfica.

O trabalho analítico e interpretativo que as páginas seguintes buscam ensinar a partir de um conjunto de filmes, deve encarar certo percurso histórico, embora não assuma a crença da trajetória do cinema sob a égide de uma “evolução”, segundo uma perspectiva genealógica. No caminho das escolhas, a discussão sobre a presença da câmera diegética não deve perder o gesto de enlace com o dado contextual, momentos específicos do cinema brasileiro, tais como o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a “Retomada”. Buscando um movimento avaliativo sobre o tema na circunscrição particular do cinema nacional, partiremos de contribuições teóricas sobre essa câmera “dentro” das diegeses cinematográficas, suas relações com um quadro mais amplo de teorias do cinema, cristalizados em autores conhecidos. A intenção é que tais momentos teóricos sirvam como argamassa para a análise dos filmes dos citados “movimentos” do cinema nacional, o que pode gerar uma discussão com contornos mais amplos ao final de nosso percurso.

O problema de pesquisa desta tese, que pode parecer a princípio inexistente, evidencia-se: a Câmera Diegética se comporta de maneira diferente no Cinema brasileiro, reagindo, segundo momentos distintos, no âmbito da produção, no âmbito da relação com o público? Se sim, de que modo? O trabalho se debruça sobre esta questão e vai revelando como a Câmera Diegética se comporta ao longo dos anos e dos movimentos cinematográficos brasileiros.

Move nossos interesses a articulação da presença da câmera diegética com as noções de opacidade e transparência na produção cinematográfica. Uma indagação pode ser assim posta: afinal, a câmera diegética em cada “caso” (filme particular) acusa o cinema como cinema, desvela a representação, ou, ao contrário, vai participar do jogo do ilusionismo, cair nas malhas da própria transparência? Certamente não haverá uma resposta simples ou incisiva para tal questão. Estamos adentrando os campos da enunciação, as noções sobre os efeitos do real, já tão discutidos em outros campos da narratividade. Naturalmente, nossa tese deve se esforçar para evitar fornecer “respostas” a realizadores, ou aventar nas análises fílmicas juízos totalizadores. O que propomos, em um primeiro instante, é um debate sobre a intercorrência da

câmera diegética em articulação com momentos ou “movimentos” cinematográficos relativamente circunscritos. Como, por exemplo, a câmera diegética comparece como um componente de vetoramento do olhar do espectador no cerne do arranjo narrativo de determinado filme? Nesse caminho, nos debruçamos sobre questões que relacionam este vetoramento, sua ocorrência, ao gesto discursivo que denuncia o universo fílmico como um constructo, representação. A câmera diegética nesse sentido serviria ao desmascaramento do “realismo” ilusionista encampado pelo cinema de *mainstream*, um recurso fecundo para as discussões acerca do antiilusionismo e da opacidade.

Com as análises dos filmes escolhidos, pretende-se atingir um campo de ressonâncias de reflexão. De tal forma que organizamos a proposta desta tese em capítulos que alinham momentos ou “movimentos” cinematográficos específicos. Antes, todavia, questões teóricas comparecem ao primeiro capítulo, que parte das definições iniciais sobre a câmera diegética com as contribuições e definições de Rodrigo Carreiro e Laura Cánepa (2014), são tangenciados os conceitos de autocrítica e antiilusionismo propostos por Robert Stam (1981) e propostas basilares de Ismail Xavier (1977) a respeito das transparências e das opacidades nas narrativas do cinema. Filmes necessários como *O Homem das novidades* (*The Cameraman*, 1928), dirigido por Edward Sedgwick e *Um Homem com uma câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929), dirigido por Dziga Vertov, são o ponto de partida para um movimento avaliativo por certamente representarem momentos importantes e “inaugurais” da câmera diegética em âmbito internacional. No campo do antiilusionismo cinematográfico arrojado, o *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), de Jean-Luc Godard, escancara, no cerne da metalinguagem, já nos primeiros instantes, a marca desveladora de toda a encenação, ao situar uma câmera que incide sobre a “quarta parede” e atinge o próprio espectador, instigando-o que cinema é construção.

O segundo capítulo trará nossas primeiras contribuições avaliativas acerca da câmera diegética no cinema brasileiro, observando sua ocorrência em obras do período do Cinema Novo, momento sabidamente fecundo e fundamental de nossa trajetória cultural cinematográfica, que mantém profundas relações com outros movimentos internacionais no quadro dos anos de 1950 e 60, como a *nouvelle vague* francesa e o neorrealismo italiano. Neste capítulo, analisaremos os filmes *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra e *O Corpo Ardente* (1966), dirigido por Walter Hugo Khoury. Neles, a câmera diegética apresenta-se como um instrumento do *voyeurismo*, ou seja, a mediação das imagens feita por câmeras fotográficas ou filmadoras caseiras serve para vetorar o olhar com fins de simular (e instigar) o desejo no espectador, torná-lo cúmplice na captação de imagens. A câmera parece se inserir nas diegeses

de modo ambivalente, uma vez que articula o desvelar do cinema como cinema com a provocação do “efeito de real filmado” captado às escusas.

O terceiro capítulo se propõe a discutir produções do período “marginal” do cinema brasileiro, movimento que encampou fortes proposituras de oposição ao Cinema Novo, antecede o período das chamadas pornochanchadas e, conseqüentemente, ao período de maior escassez nas produções brasileiras, no arco dos anos 80 para os 90. Analisaremos neste ponto a ocorrência da câmera diegética nos filmes *O Pornógrafo* (1970), dirigido por João Callegaro e *Bang Bang* (1971), dirigido por Andrea Tonacci. Certamente por se tratar do período mais conturbado da Ditadura Militar, servindo como forma de contestação às produções cinematográficas habituais, abusando dos experimentalismos narrativos e visuais de forma extrema, o Cinema Marginal tenha utilizado a câmera inserida nas diegeses fílmicas de modo mais radical. A mediação do dispositivo com o objeto filmado é escancarada, de maneira a se tornar aguda a negação da transparência cinematográfica. Toma-se o caminho metacinematográfico, não raramente dirigido ao cinema clássico, para subvertê-lo. A câmera diegética participará de modo importante desse procedimento.

Já no quarto e quinto capítulos, respectivamente, abordaremos o período da Retomada, com “R” maiúsculo, conforme Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman estabelecem (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, pág. 411) e que julgamos igualmente necessário seguir. É um período bastante prolífico de produções brasileiras. Ao passo que ficam libertas das amarras estatais (para o bem e para o mal), oferecem-se distintas possibilidades e contornos estilísticos e flertes com um cinema mais *hollywoodiano*. Em grande medida, os filmes parecem buscar maior comunicabilidade com o grande público e algumas produções dirigem-se a uma espécie de prestação de contas com a “história nacional”, muitas vezes sob um viés crítico e provocativo. Nesse capítulo nos debruçaremos em *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Lírío Ferreira e Paulo Caldas, que nos revela um novo olhar para o sertão nordestino, exuberante, colorido, em franca oposição ao sertão cru de Glauber Rocha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) ou de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra. Em *Baile Perfumado*, a câmera diegética vai servir como meio em um transcurso no qual a ficção “recria” a realidade, buscando aproximar ao máximo o espectador do contexto do cangaço nordestino, fazendo-o “redescobrir” um Brasil oculto.

O quinto capítulo analisará outra faceta da câmera diegética em meio à chamada Retomada do cinema nacional por meio de *O Cineasta da Selva* (1997), dirigido por Aurélio Michiles. Obra de difícil classificação, que possui ora contornos ficcionais, ora documentais,

vai evoluir a intercorrência da câmera no que tange à “recriação” de momentos históricos, mas apresentará francos flertes com um caráter documental. Há também neste filme um viés metalinguístico claro, que procura ilustrar a vida do personagem principal, um documentarista, com a própria produção do filme em questão. A inscrição da denúncia do ilusionismo/transparência no fazer do cinema comparece, denunciando que assistimos ao fazer cinematográfico dentro de uma outra narrativa, a que remete ao esquecimento e à precariedade da realização de cinema no Brasil.

O quinto e último capítulo se dirigirá a *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Nele, a câmera diegética comparecerá por meio de um dispositivo fotográfico operado, atuando como mecanismo de uma espécie de voyeurismo bruto que nos vetora e nos associa, espectadores, ao olhar do personagem Buscapé, uma das instâncias narradoras daquele universo de violência da comunidade carioca. Espécie de *MacGuffin*, termo cunhado pelo cinema norte-americano para definir um objeto cênico que pode (ou não) possuir alguma importância narrativa, a câmera fotográfica será a responsável por nos apresentar, mediando a relação do olhar do personagem principal com o nosso, a brutalidade do mundo, estabelecendo-se uma relação tênue entre ficção e facticidade. Seria o caso de indagar: entre transparência e opacidade, como avaliar *Cidade de Deus*?

Com esta disposição de capítulos, tendo antes partido de considerações teóricas gerais, fundamentos sobre opacidade, transparência, “efeito do real”, nosso caminho de análise e interpretação sobre a câmera diegética no cinema brasileiro naturalmente não se propõe esgotar o tema. Ao mesmo tempo, tendo como foco o “nosso” cinema, visitaremos, de modo às vezes mais alusivo, outras aparições dessa câmera no cinema estrangeiro, com fins de, implicitamente, cortejar formas, procedimentos e implicações de sentido.

Enfim, tais momentos, a serem desenvolvidos nos capítulos que seguem, dispõem-se para que esta tese reflita, avalie e interprete a inserção da câmera diegética no cinema nacional. Como dissemos, o problema não é questão meramente “técnica”, tampouco periférica. Defendemos ser uma questão fundamental de enunciação cinematográfica o que, no fim das contas, leva à discussão de fundo sobre os caminhos da produção de sentido no cinema brasileiro, em distintos contextos.

1 – UMA CÂMERA: DIEGÉTICA

1.1 – Uma Câmera diegética?

Esta tese dedica-se à presença da câmera diegética em momentos distintos da trajetória do cinema brasileiro. Falar em câmera diegética implica, inapelavelmente, se dirigir à questão da enunciação cinematográfica; a noções como antiilusionismo, metalinguagem, reflexividade, opacidade e transparência em produções cinematográficas. As páginas que seguem não têm, em seu percurso metodológico, o intento de “liquidar” o tema, nem limitá-lo às obras fílmicas que elegemos e serão analisadas. Da mesma forma, o ordenamento cronológico das obras fílmicas que escolhemos para avaliar a recorrência da câmera diegética no cinema brasileiro não pretende servir como um guia historiográfico a respeito do fenômeno em nossa cultura cinematográfica. O resultado-fim que se pretende é lançar luz interpretativa sobre seu comportamento em distintos momentos do nosso cinema; como a câmera diegética se apresenta ou se comporta, seus efeitos de sentido, portanto, em distintas “fases” do cinema nacional – com algumas interrelações pontuais com obras estrangeiras – e como ela se põe no cerne da discussão sobre os *efeitos de real* – ou o seu desmascaramento – produzidos pelo cinema. Lançando mão de uma metáfora ótica e própria do campo cinematográfico, buscaremos pôr em “foco” o tema, abrindo um circuito de discussão sobre ele.

Uma vez que também acolheremos contribuições de distintos autores, iniciamos com Roland Barthes. No seu clássico texto “O Efeito de Real”, o semiólogo e crítico literário discorre, por meio de dois fragmentos de texto, um de Gustave Flaubert (*Um Coração Simples*, 1893) e outro de Jules Michelet (*História da França, A Revolução*, 1837), que certos elementos em um texto, por conta de sua insignificância em relação ao cômputo geral da narrativa, suscitarão a questão de sua própria presença, como um indicativo de que o que se está retratando no texto seria um atestado do *real*. Em suas palavras:

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma

a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 1972, p. 43)

Barthes suscita a questão da presença de elementos como o *barômetro* ou a *pequena porta* como “detalhes inúteis”, ou seja, elementos que comparecem nas narrativas (aparentemente) somente para “elevar aqui e ali o custo da informação narrativa” (BARTHES, 1972, p. 36), sem uma justificativa manifesta. Todavia, tais elementos seriam importantes na composição do escrito, servindo como indícios para outros elementos, o que geraria melhor compreensão do discurso. A condição do *barômetro* e da *pequena porta* nos textos de Flaubert e Michelet, mesmo não possuindo um “significado” relevante em meio às orações dos textos, operariam como um “significante do realismo”, que exporia ao leitor um indício de “algo real”, concreto, possível de existir e acontecer. “Mesmo não sendo numerosos, os ‘detalhes inúteis’ parecem, portanto, inevitáveis: todo discurso narrativo ocidental de tipo corrente possui alguns.” (BARTHES, 1972, p. 36), ou seja, estariam presentes em diversas manifestações textuais.

Em que pese Barthes estar voltado para o discurso literário, consideramos que o cinema também é discurso. E como tal – guardadas as devidas e importantes distinções – pode manifestar comportamento afim. (Sem falar que o cinema recorreu diversas vezes à literatura para a consecução de suas obras). Tal visada de Barthes pode ser fecunda ao campo cinematográfico. Se na literatura fala-se em foco narrativo, no cinema temos uma câmera que “focaliza” a história – sendo uma das instâncias do narrar. Se na narrativa literária temos os elementos que Barthes chamou de “detalhes inúteis”, que serviriam ao “efeito de real”, no cinema distintos expedientes servem a tal propósito, gerando o efeito de estarmos contemplando o “real”.

Tal aporte a Barthes nos serve como referencial inicial, ponto de partida para a proposição de nossa discussão acerca da câmera diegética em obras cinematográficas. Com ela, podemos despertar nosso debate, numa analogia relativamente simplista: a câmera diegética e suas técnicas empreendidas durante sua execução em obras cinematográficas seriam nossos equivalentes ao “barômetro de Flaubert” ou à “pequena porta, de Michelet”. E não há nenhum tom presunçoso nesta afirmação tendo em vista demonstrações, em cenas e sequências de distintos filmes brasileiros, que iremos analisar ao longo do nosso percurso, objetivando uma visão cerrada da relação entre a diegese fílmica e a presença do dispositivo fundamental que nos franqueia a imagem, a câmera, quando não se oculta ou se escamoteia na história; ao

contrário, comparece num regime afirmativo, inserindo-se na narrativa, “vetorando” o olhar do espectador no cerne da trama que se desenrola na tela.

Eis o nosso ponto de partida. E talvez também o de chegada. Mas discutiremos isso mais adiante.

Ampliando o campo inicial da reflexão, precisamos introduzir o conceito chave sobre o qual repousará toda nossa discussão: a câmera diegética. Não cabe a este trabalho, no entanto, propor uma possível nova definição, tampouco questionar a comprovação do conceito em contato com um conjunto de filmes. Interessa-nos o conceito como se dá no “estado da arte”, aceito academicamente. Parece-nos que nele há o suficiente para analisar sua presença e ocorrência no cinema brasileiro, em distintas fases.

A designação “câmera diegética”, do ponto de vista morfológico, reúne um substantivo e um adjetivo. Pela definição de Carlos Rabaça e Gustavo Barbosa em seu *Dicionário de Comunicação* (Ed. Campus, 2001) temos, para o cinema:

Câmera

(cn) Aparelho destinado à captação e registro de imagens sucessivas sobre um filme cinematográfico. É constituído por sistema óptico análogo ao da câmera fotográfica com um conjunto de lentes, visor, diafragma e obturador, e por um mecanismo de tração constituído por rolos e rodas dentadas que asseguram o deslocamento regular do filme, de modo que este só se movimenta entre uma e outra exposição, fotografando vários quadros por segundo. (BARBOSA, RABAÇA, 2001, p. 97)

Tal definição se refere ao antigo processo de captação de imagens cinematográficas com o registro em película. Para a definição, atual, do processo digital de captação de imagens, há um verbete específico:

Câmera digital

(tv, cn) Tipo de câmera que, em vez de armazenar as imagens captadas em filme ou em fita de vídeo, utiliza um miniprocessador que transforma a imagem em informação digital comprimida num dispositivo de memória. Também chamada de vídeo digital, utilizado hoje inclusive para a produção de filmes que são depois convertidos para película cinematográfica. Sua imagem apresenta melhor resolução do que a produzida nas câmeras de vídeo convencionais. (BARBOSA, RABAÇA, 2001, p. 98)

Já o termo “diegética” figura como um adjetivo cuja definição remete ao conceito de *diegese*. Curiosamente, o mesmo *Dicionário de Comunicação* (2001) apresenta uma definição muito sucinta de *Diegese*: “(lt.) Conteúdo ficcional. Tudo o que diz respeito à história, ao universo proposto por qualquer narrativa (filme, romance, telenovela etc.). V. narração.” (BARBOSA, RABAÇA, 2001, p. 224). Tal definição é por demais resumida, o que obriga à busca de uma vista mais ampla, com fins de refletir sobre sua função como adjetivo para uma *câmera*. A definição presente no *Dicionário de Teoria da Narrativa* (Ed. Ática, 1988), de Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, explana de modo mais amplo e complexo o termo. Os autores baseiam sua conceituação nos estudos de Gérard Genette, crítico literário francês:

Diegese

1. Na obra *Figures III*, G. Genette utiliza o termo *diegese* como sinônimo de *história* (v.). Posteriormente, em *Nouveau discours du récit*, o autor considera preferível reservar o termo *diegese* para designar o universo espacial-temporal no qual se desenrola a *história*.
2. O termo *diegese* fora já utilizado por E. Souriau no âmbito de pesquisas sobre a narrativa cinematográfica: neste contexto, opunha-se o universo *diegético*, local do significado, ao *universo do écran*, local do significante fílmico. É exatamente nesta acepção que Genette julga pertinente a transposição do termo *diegese* para o domínio da narrativa verbal: *diegese* é então o universo do significado, o “mundo possível” que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história. Assinale-se que a partir de *diegese* sinônimo de *história* formaram-se outros termos (*diegético*, *intradiegético*, *homodiegético* etc.), hoje largamente difundidos e consagrados pelo uso, termos que se nos afiguram bem menos equívocos do que os eventuais adjetivos equivalentes formados a partir de *história*. Por isso, e apesar da recente clarificação defendida por Genette, pensamos que os derivados de *diegese* devem continuar a ser utilizados para referenciar o plano da história. (LOPES, REIS, 1988 p. 26-27)

É importante destacar que, de acordo com os autores, o conceito e suas derivações caminham para um eixo fundamental: trata-se de tudo que possa ser relativo ao plano espacial e temporal onde acontece a história e onde ela fará algum sentido. Não se trata, portanto, de questionar se a *diegese* se dará numa situação real ou ficcional. Dentro do universo “diegeticamente” ofertado, tudo será possível.

Temos, então, que a “câmera diegética” é uma câmera “dentro” da história. Uma câmera que se implementa em meio à narrativa cinematográfica, manuseada por um dos personagens. Ela pode captar a ação e proporcionar um momento em que o olhar do espectador

pode ser inserido como o “olhar” da própria câmera. Pode-se associar também essa câmera a *câmera subjetiva*, que simula o olhar do personagem diante de uma ação em cena, mas não é o caso. Estamos atidos aqui ao efeito causado pelo *vetoramento* das imagens criadas, em razão da presença do dispositivo – máquina fotográfica ou filmadora.

Uma outra definição, com acepção afim, é dada por Rodrigo Carreiro, no artigo “A Câmera Diegética: Legibilidade Narrativa e Verossimilhança Documental em Falsos Found Footage de Horror”, publicado em 2013 na revista *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Versando sobre o subgênero cinematográfico *found footage*, Carreiro aponta que a câmera diegética é uma das principais responsáveis pela definição desse padrão estilístico e dá uma breve descrição de sua atuação dentro do filme:

A mais destacada característica do falso *found footage* de horror – aquela que influencia e define todos os padrões recorrentes de estilo associados a este ciclo de produção – tem relação direta com o citado conflito entre legibilidade e verossimilhança, e consiste na presença de um aparato de captação de imagem e sons dentro da diegese. Daqui em diante, vamos chamar esse aparato de câmera diegética. (CARREIRO, 2013, p. 229)

Carreiro evoluiu tal apreciação em 2014 em outro texto, elaborado em parceria com Laura Cánepa. Denominado “Câmera Intradiegética e Maneirismo em Obras de George A. Romero e Brian De Palma”, o texto foi publicado na Revista *Contracampo* em 2014. Em linhas gerais, o artigo versa sobre o advento do subgênero *found footage* através de obras lançadas em 2007, dirigidas por Romero e De Palma. Há, porém, a mudança da nomenclatura da câmera, de *diegética* para *intradiegética*, o que assinala a ideia de um estudo sobre as câmeras *dentro* das diegeses, algo que já teria sido explorado pelo cinema em outros filmes, mas que no caso de filmes do subgênero seria a “pedra de toque” das narrativas:

No entanto, uma característica mais básica sobressai desse conjunto: o fato de todos fazerem uso do recurso da câmera intradiegética, isto é, suas narrativas são construídas através de registros feitos pelos próprios personagens ou por aparelhos que pertencem ao universo fictício, num *tour de force* estilístico que foge aos padrões da câmera ubíqua e onisciente do cinema de ficção convencional. Sem dúvida, procedimentos de câmera intradiegética são recorrentes na história do cinema de ficção, e filmes fundamentais como “Janela indiscreta” (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) e “A tortura do medo” (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), entre muitos outros, já fizeram uso desse recurso (MACHADO, 2007). A diferença destes para os filmes aqui tratados está no fato de, nos últimos, a presença da câmera

intradiegética ser um recurso constante ao longo de toda a narrativa, o que configura uma espécie de jogo mimético com a estilística do documentário que dá aos produtos resultantes características específicas (CARREIRO, 2013). (CÁNEPA, CARREIRO, 2014, p. 105)

Excetuando-se o fato de que esta tese não pretende tratar sobre gêneros cinematográficos, as contribuições de Carreiro e Cánepa são bem oportunas. Como visto na citação, a presença da câmera dentro de narrativas cinematográficas não é algo novo, criado como um expediente para exploração do terror em filmes do gênero. Por mais que ela se aproprie de um “estilo documental”, que dê a esses filmes uma impressão de algo “que aconteceu”, ainda estamos no campo da ficção. E se lembrarmos a explanação de Barthes antes mencionada, tal câmera e sua presença atuariam como um “efeito de real”, que busca na sua presença um atestado de que o que foi registrado – por mais pertencente possível ao universo do horror cinematográfico e suas peculiaridades – é verossímil, ou seja, segundo o que é concernente à realidade plausível.

Para a consecução do que esta tese busca, porém, a presença desta câmera “intra” diegética, igualmente serviria com um atestado de que tudo o que estamos vendo na tela é fruto de um movimento de antiilusionismo cinematográfico, ou seja, a manifestação enunciativa de que tudo não passa de um artifício técnico que gera um “verniz de real” às imagens. Mas trataremos disso mais adiante, no próximo subcapítulo, onde versaremos sobre as contribuições de Robert Stam. Por ora destacamos aqui não só a presença destes dispositivos de captação de imagens dentro das diegeses, mas sua capacidade de autoreferencialidade e autocrítica cinematográfica dentro das narrativas, algo que em duas obras célebres do período do cinema mudo se torna pronunciado, *O Homem das Novidades* e *Um Homem, com uma Câmera*. Trata-se de um ponto de partida válido, demonstrativo da relevância do tema e suscitador e algumas implicações.

1.1.1 - O Homem das novidades (*The Cameraman*), de 1928

A primeira dessas obras é *O Homem das novidades* (*The Cameraman*), de 1928, dirigido por Edward Sedgwick mas oriundo do trabalho cômico de Buster Keaton. Resumidamente, a fabulação se dará em torno do melancólico cinegrafista apaixonado *Buster*, que passará várias agruras somente para conseguir emprego em uma agência de cine-notícias, ao lado da garota por quem se apaixona após fazer um retrato fotográfico. A evolução do fotógrafo “lambe-lambe” em cinegrafista ocorre logo no começo dessa comédia muda. Assim,

o filme presta uma espécie de reverência, desde suas primeiras cenas, à profissão de quem registra, jornalisticamente, o mundo em película. O intertítulo inicial do filme diz: “Quando aplaudimos nossos heróis modernos, não vamos esquecer o *cameraman* do noticiário... o imprudente que desafia a morte para nos dar imagens do que está acontecendo no mundo”. Em seguida, distintas cenas de cinegrafistas ilustram a importância dos *cameraman* no registro factual de eventos importantes do mundo: um cinegrafista e sua moviola em meio à guerra, outro nas asas de um biplano, mais um ao alto de um prédio filmando o movimento da rua. Essa curta sequência serve de amostragem de autorreferência ou metacinema que acompanhará *O Homem das Novidades*, em que a “homenagem” àqueles que se colocam em risco para trazer ao público espectador as imagens onde quer que elas aconteçam, se faz a todo momento com a presença da câmera diegética.

Curioso neste caso é o reconhecimento desta atividade ainda nos primeiros anos do cinema, tendo em vista a relação do espectador com as emergentes produções cinematográficas do período. O que já nos remete à uma pequena formulação de Robert Stam: a admiração das pessoas pela fotografia e pelo cinema por sua capacidade de “capturar” – mecanicamente – o real, reproduzindo-o tão fielmente quanto possível numa projeção. Algo que nenhuma arte alcançaria até então:

(...) a arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder e, simultaneamente, a seu defeito congênito. As pessoas deliciavam-se com a verossimilhança do cinema, com sua capacidade de reproduzir mecanicamente uma imagem correspondente a percepção natural do olho humano. Fascinavam-se com a precisão da representação do análogo fotográfico. A ingenuidade da época conferia à fotografia um poder de testemunha infalível das “coisas como elas são”. Tudo isso conduziu o cinema aos rumos miméticos. (STAM, 1981, p. 24)

Sendo *O Homem das novidades* uma bela homenagem aos profissionais da indústria cinematográfica, trata-se de uma das primeiras experiências do cinema com a câmera diegética, principalmente no terço final do filme, em dois momentos específicos. No primeiro, a personagem “mocinha” da narrativa, Sally, recebe uma informação e repassa a Buster: haverá uma comemoração em Chinatown e é importante que ele vá filmar o evento, uma chance de o jovem finalmente ter suas filmagens reconhecidas pelo chefe do cinejornal. Porém um confronto entre gangues está prestes a começar – a “Guerra Tong” – e o inocente *cameraman* estará no meio do tiroteio. Buster posiciona sua câmera e começa a registrar a comemoração.

Ele filma a passagem do Dragão Chinês e segundos depois o conflito tem início com o personagem, alheio ao perigo, continuando a filmagem, sempre procurando um ângulo melhor para capturar os eventos. O segundo – e principal – momento é o da regata de Westport, quando Buster filma um acidente de lancha com Sally. Com sua câmera, ele registra o momento em que a moça cai do veículo pilotado por Harold (seu rival nas filmagens e na atenção de Sally), que também cai e não se empenha em salvar a moça. Ao ver sua amada em apuros, Buster deixa a filmagem e mergulha ao mar em seu resgate. Ele a traz para a praia e corre até uma farmácia em busca de ajuda. Enquanto isso, Harold surge e acorda Sally que supõe ter sido salva pelo farsante. Ao retornar, Buster não encontra a garota, se decepciona e desiste da profissão de *cameraman*, colocando a filmadora à venda no dia seguinte. Porém antes, envia os rolos de filme para o chefe do cinejornal que, na sala de projeção, ao lado de Sally e Harold, por curiosidade assiste às cenas. É quando são exibidas as imagens da “Guerra Tong” – o rolo tinha sido retirado da câmera pelo macaquinho, amigo de Buster, que acompanha o protagonista na parte final do filme. O animalzinho continuou com o trabalho de filmagem na praia, enquanto Buster mergulhava para salvar Sally, o que desmascara o presunçoso Harold.

Esses dois momentos, embrionários para o que tratamos neste trabalho, nos mostram talvez um primeiro exercício desta câmera que registra a história dentro da história. O corte que projeta as imagens captadas por Buster, na tela para o chefe do cinejornal, simula a nossa visão de espectador através das lentes da filmadora. Assim, nosso olhar de espectador é levado a acessar as imagens captadas diretamente quando elas aconteceram dentro da diegese, o que completa um ciclo de interpretação narrativa, uma vez que já tínhamos presenciado sua captação, mas do ponto de vista da câmera convencional, extra diegética. Além disso, só o espectador sabe que, na revelação final da cena de salvamento de Sally, quem está operando a câmera é o pequeno macaco. Esta informação fica pendente entre a narrativa e o espectador até o momento da projeção do “filme dentro do filme”.

Figuras 01, 02, 03 e 04: O Cameraman – câmera diegética como elemento central da trama





Fonte: O HOMEM das novidades. Direção: Buster Keaton e Edward Sedgwick /Produção: Buster Keaton e Lawrence Weingarten. EUA, 1928. 1 DVD (67 min.)

Evidencia-se, portanto, a autorreflexividade do cinema no filme, explorando-se a câmera que registra uma “verdade” como elemento fundamental da trama ficcional. Keaton, à sua maneira característica de fazer cinema, traz reflexividade ao universo cômico e estabelece a presença de uma câmera que, inserida na diegese como parte central do enredo do filme, conduz o olhar do espectador em meio a ação.

O Homem das novidades, filme do momento final do cinema mudo do gênero comédia, abusa das *gags* características do cinema de Keaton, Chaplin, entre outros. Mas tanto no começo quanto ao final da película, nas duas cenas em que ocorrem paradas festivas, há a inserção de imagens documentais, mesmo que por breves instantes. A última, que encerra o filme, é a comemoração em homenagem a Charles Lindbergh, pioneiro piloto americano, celebrado por realizar o primeiro voo transatlântico em 1927. Comicamente, o inocente personagem de Keaton confunde a parada como sendo um evento exclusivo para ele, uma vez que Sally lhe interpela e pede para que retorne ao escritório do cinejornal pois uma grande recepção está sendo preparada para o novo herói cinegrafista. O casal começa a caminhar quando a comemoração tem início e Buster acena para a multidão, pensando já se tratar de sua homenagem. Há um corte e a inserção da imagem documental de Lindbergh sendo acompanhado pela cavalaria, em comemoração ao seu feito. Até um fotógrafo pode ser visto de relance no canto do quadro, fotografando o distinto piloto alçado à condição de herói nacional. Novo corte e retorno para a ficção, com Buster ainda deslumbrado com a “recepção”. A breve imagem documental na cena serve como componente para a comicidade da situação. Mas não se deve deixar de destacar ser um recurso que, mesclando o documentário com a ficção, aponta para a atividade demonstrada durante o filme com a presença da câmera diegética: a captação de imagens “reais” que são o fruto diário do trabalho dos *cameraman*.

1.1.2 – Um Homem com uma câmera (*Tchelovek s kinoapparatom*), de 1929

Percorrendo a trilha do cinema do final da década de 1920 e adentrando no plano da autocrítica que cremos ser proporcionada pelos dispositivos de captação de imagens dentro das diegeses, outra obra cinematográfica que nos serve como ponto matricial da câmera diegética é *Um Homem com uma câmera (Tchelovek s kinoapparatom)*, de Dziga Vertov. Rodado em 1929, um ano após o filme de Buster Keaton, mas calcado nas proposituras do cinema soviético (em que distintos realizadores têm na montagem o fundamento criativo do cinema) e pouco possuindo de semelhança com o filme norte-americano, a obra de Vertov realiza experimentações com uma câmera que se apresenta explicitamente. Afinal, o filme de Vertov traz como propositura justamente não promover o ilusionismo cinematográfico, mas desmascará-lo. Isto é estabelecido claramente no texto de abertura que serve como uma espécie de alerta para o espectador:

Para a atenção do espectador: Este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica de eventos visíveis sem o auxílio de intertítulos (um filme sem intertítulos), sem o auxílio de um cenário (um filme sem um cenário), sem o auxílio do teatro (um filme sem cenários, atores, etc). Esta obra experimental visa a criação de uma linguagem absoluta do cinema verdadeiramente internacional, baseada em sua separação total das linguagens do teatro e da literatura. (UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: VUFKU, 1929. 00'18" min.)

Ao informar isso, Vertov torna exposta a opacidade cinematográfica. Estamos diante de um filme que se diz filme a todo instante. Diante de um exercício crítico-reflexivo sobre a não utilização de nenhum recurso ilusionista, nenhuma “representação” no sentido clássico. Todavia, a disposição das sequências captadas em tela e sua montagem final têm a capacidade de criar uma narrativa capaz de ser compreendida universalmente.

Essa formulação de um pensamento crítico sobre o que assistiremos será fomentada pela câmera que comparecerá a todo momento. Assim, a mediação será a todo instante exposta. Sob o ponto de vista ideológico, será através das imagens que a câmera produzirá que o espectador poderá formular sua crítica ao modelo de sociedade, desde o nascer do dia até o momento de seu lazer ao anoitecer, em que ele se senta em uma sala de cinema na busca de entretenimento após uma jornada de trabalho. Nesse sentido, o filme de Vertov vai em vetor oposto ao entretenimento do cinema norte-americano. Se em Buster Keaton temos uma

câmera no cerne da comédia no cinema clássico, em Vertov temos uma câmera que busca um exercício intelectual baseado na própria explicitação dos mecanismos de produção das imagens.

Este aspecto crítico presente em *Um Homem com uma câmera* pode ser mais bem iluminado com textos do próprio Vertov, compilados por Ismail Xavier e integrantes da obra *A Experiência do Cinema* (Ed. Graal, 1983). Nos textos “NÓS – Variação do Manifesto (1922)”, “Resolução do Conselho dos Três” (10/4/23), “Nascimento do cine-olho” (1924) e “Extrato do ABC do Kinoks” (1929), Vertov tece críticas sobre a cinematografia da época, refutando o cinema ilusionista de ficção e defendendo o conceito de “cine-olho”, uma captação das imagens do mundo por meio da máquina, que teria muito mais capacidades que o olho humano, este atrelado a variações interpretativas de fundo psíquico. Nas palavras de Xavier, “A máquina cine-olho quer captar a orquestração do mundo e, para isto, está mais equipada do que o olhar natural do homem enredado em ‘deformações psicológicas’ na percepção do fato” (XAVIER, 1983, p. 178). E nas palavras do próprio Vertov,

(...) defendemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 253)

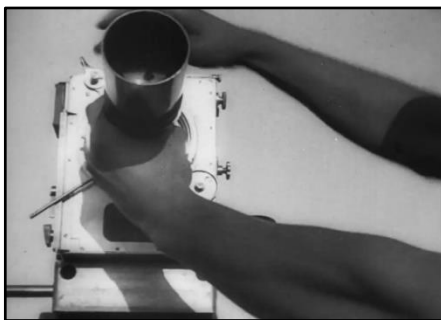
O pensamento de Vertov está em consonância com o contexto ideológico pelo qual a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas passava, em que os ares da revolução comunista se atrelariam aos de profundas retificações estéticas. A relação exibida entre a máquina (ou as máquinas) e a produção cinematográfica é imbricada de conceituações socialistas e propõe ao espectador, em vários momentos, um exercício comparativo seguido de uma afirmação: “o cinema *e a* indústria”, seguido de “o cinema *é uma* indústria”. E faz esse exercício associativo afastando o cinema das artes em geral, conferindo-lhe características inerentes à produção fabril, apresentando-o como uma produção/experiência cinematográfica visual e atrelada às possibilidades mecânicas disponíveis com o advento da modernidade. De modo a resumir concisamente esse pensamento, recorreremos ao que define Marcelo Magalhães Bulhões, no texto “O Cinegrafista Buster Keaton: Cinema e Jornalismo como Espetáculo *em ‘O homem das Novidades’*”:

Em *O Homem com uma Câmera* o cinema retrata a si mesmo com propositura desmistificadora, desveladora do engenho cinematográfico: impregnado da convicção do formalismo russo de que no fazer literário o poeta labora com o material verbal como um operário diante de seu

material – destituindo o conceito romântico de “inspiração” –, o filme de Vertov associa o fazer cinematográfico ao trabalho da fábrica, do ofício com a câmera e o princípio da montagem à operação do maquinário industrial. Assim, comparecem sequências em que a montagem associa, pela similaridade de ritmo, o movimento das bobinas giratórias da película cinematográfica ao movimento dos carretéis da indústria têxtil e o trabalho da limpeza das ruas da cidade à limpeza do material fílmico. (BULHÕES, 2020, p. 133)

E em várias sequências do filme de Vertov, além das citadas por Bulhões com vistas a apontar afinidades entre os processos industriais e a produção fílmica, há momentos em que a câmera proporciona um movimento no sentido de emular o olhar do espectador dentro do filme. O diretor russo fará isso muito mais diretamente do que fez Keaton em *O Homem das Novidades*. A câmera surge sendo filmada em ação, várias vezes durante a captação das imagens. Mas logo no início, quando ela registra as primeiras cenas de mais um dia comum na sociedade soviética, sugere a troca do ponto de vista do espectador: a lente é trocada por uma maior e tem início o processo de registro de imagens, com um jogo de cortes que alternam um plano – a câmera sendo filmada – com um contraplano – e a projeção das imagens que foram geradas por aquela câmera que acabou de ser exibida. Eis o “cine-olho” de Vertov, que possui uma capacidade de registrar os fenômenos do mundo muito maior que o olho do homem pode conseguir. Seu poder consegue até mesmo “despertar” o indivíduo para um novo dia de trabalho:

Figuras 05, 06, 07 e 08: Vertov e a câmera do “cine-olho”

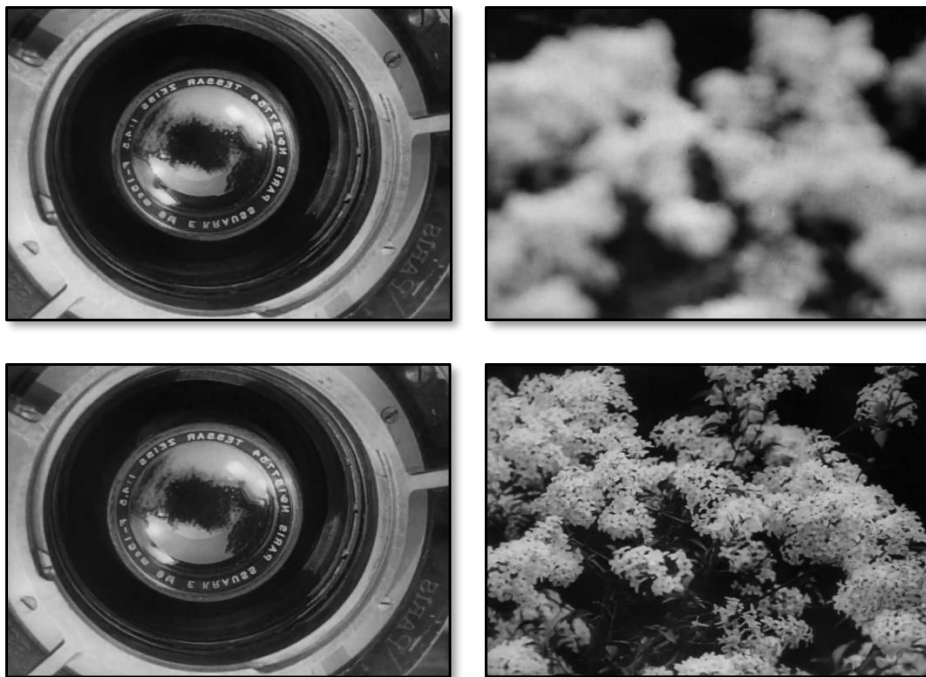


Fonte: UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Produção: VUFKU. União Soviética, 1929. Disponível em <https://youtu.be/cGYZ5847FiI>

Em outro momento, a câmera deste “cine-olho” demonstra sua capacidade técnica ao “focar” as flores, com um movimento de suas lentes, o que é impossível ao olho humano, que estabelece organicamente um “foco padrão” a tudo que vê. Vertov nos demonstra a capacidade que o equipamento possui, superior ao olhar do homem. Através dele podemos acessar com profundidade o “mundo real”.

Por “Cine-Olho” entenda-se “o que o olho não vê”. (...) Todas essas diferentes definições completavam-se mutuamente pois o cine-olho subentendia: todos os meios cinematográficos; todas as invenções cinematográficas, todos os processos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade. (VERTOV, 1983, p. 261-262)

Figuras 09, 10, 11 e 12: O ajuste fino no foco. Capacidade que somente a máquina possui



Fonte: UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Produção: VUFKU. União Soviética, 1929. Disponível em <https://youtu.be/cGYZ5847FiI>

Em outra sequência, câmera e cinegrafista estão em um carro que se alinha paralelamente a uma charrete puxada por um cavalo. O cinegrafista perigosamente se equilibra na porta do veículo conversível, girando a manivela da moviola, captando imagens de famílias que estão no carro ao lado. A sequência dura 50 segundos, intercalando-se novamente na

montagem, na relação plano/contraplano: imagens captadas pelo cinegrafista – que exibem a reação das pessoas no carro filmado – e imagens de uma segunda câmera, instalada em outro veículo, que filma a ação do cinegrafista se equilibrando no conversível durante o registro das pessoas. O resultado na tela é a inserção do olhar de quem assiste, em paralelo (ou sobre) a visão do cinegrafista por meio da câmera, que novamente “vetora” a ação. Vertov parece nos dizer: “o que vocês estão assistindo é o meu olhar, documentando tais imagens reais. Venham e façam parte deste momento. Vejam como o cinema é feito, com todos os riscos (o cinegrafista se coloca embaixo do trem, em um carro em movimento, no alto de uma torre industrial) que me disponho a correr somente para lhes trazer as imagens do real”. O momento-chave desta curta experiência a qual o espectador é convidado a participar é quando uma mulher, na charrete filmada, interage com o cinegrafista imitando o movimento da manivela da moviola. Assistimos – e por que não, interagimos? – com a explicitação do trabalho da câmera a esse breve instante em que até mesmo quem está na diegese reconhece fazer parte dela.

Figuras 13 e 14: A câmera se arrisca enquanto a mulher imita o movimento da moviola



Fonte: UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Produção: VUFKU. União Soviética, 1929. Disponível em <https://youtu.be/cGYZ5847FiI>

Ao final da obra de Vertov, a plateia assiste ao próprio filme que acabamos de ver sendo feito, num ritmo de montagem que intercala momentos lentos e acelerados, alusão crítica aos meios industriais de produção, típicos daquele momento histórico vivido pela União Soviética. Vertov exhibe cenas projetadas e a reação do público espectador na sala de cinema, maravilhado com as imagens e com as façanhas sobre-humanas do cinegrafista, que se insere descortinando suas técnicas para a captação das imagens –, guiando uma motocicleta enquanto gira a moviola, se equilibrando na carroceria de um automóvel para filmar pessoas em movimento, entre outras cenas. Há a concretização da autorreflexividade (o cinema que se assiste) e da autocrítica (o ritmo industrial no qual as imagens são criadas).

Figuras 15, 16, 17 e 18: Autorreflexividade e autocrítica no filme que se assiste e se critica



Fonte: UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Produção: VUFKU. União Soviética, 1929. Disponível em <https://youtu.be/cGYZ5847FiI>

Os dois filmes, *O Homem das Novidades* (*The Cameraman*) e *Um Homem com uma Câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*) servem como ponto de partida para as discussões que este trabalho pretende desenvolver acerca da câmera diegética no cinema brasileiro. Há de se partir de algum lugar, evidentemente, e ambos nos parecem ser bons exemplos iniciais, fecundos em implicações de natureza analítico-interpretativa. Tomando por base o pensamento de Barthes, que nos traz elementos sobre os *efeitos de real*, seguido pela definição do que seria uma câmera diegética, podemos alinhar certos pontos teóricos e propor inicialmente que a presença de dispositivos na diegese fílmica serviriam com atestados de um “real” filmado, trazido às telas e exposto ao espectador, de modo a levá-lo a refletir sobre o universo cinematográfico como um *constructo*, uma vez que a câmera se insere na narrativa. O ilusionismo está diante dele, exposto, desvelado; o filme se diz filme a todo o instante. Escancara-se o mecanismo da representação de uma obra de cinema, produzida para aquele fim – causar a “sensação” do real filmado. Mesmo que ainda dentro de uma estética “clássica” do cinema, longe dos experimentalismos de outros movimentos cinematográficos (conforme veremos mais à frente), e talvez sem a intenção direta de sê-la, com base nas definições que apontamos anteriormente, a câmera diegética já se inseria nas narrativas desse primeiro momento do cinema ancoradas nas propostas de discutir o modo industrial de se registrar as

imagens do mundo e proporcionar a experiência de enxergar o mesmo mundo através das lentes mais “ousadas” de uma câmera de cinema que se confessa atuante.

1.2 – Uma câmera Diegética?

Ainda no preparo do terreno teórico onde se assentam nossas contribuições sobre a câmera diegética, é necessário que façamos uso do pensamento de autores que tratem de alguma forma dos processos enunciativos do cinema e sua relação com a autorreflexividade e autocrítica, uma vez que essas questões tocam diretamente em nosso objeto de pesquisa – a câmera diegética – em obras cinematográficas. Nesta trajetória, encontramos o fecundo pensamento do teórico cinematográfico Robert Stam – que já citamos de modo breve anteriormente quando lembramos a admiração pública provocada pelo cinema e pela fotografia, na ocasião do surgimento desses dispositivos, em suas capacidades de mecanicamente “capturar” o real. As aspirações “miméticas” da fotografia e do cinema ultrapassariam de modo extraordinário as outras formas de arte.

Mas limitar o pensamento de Stam a tais questões é contraproducente. Sua obra *O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação* (1981), possui fundamentos para, ao lado de algumas contribuições de Ismail Xavier, colaborar com nossos interesses nesta tese sobre a câmera diegética. Dois pontos estabelecidos por ele são dignos de nota: a capacidade de *mimese* da arte cinematográfica e o *antiilusionismo*.

Sobre a questão da *mimese*, Stam discute no cinema sua relação com o realismo, indicando que em muitos momentos tanto a literatura quanto cinema demonstraram certa resistência quanto ao procedimento de autorreflexividade. O realismo – ou seja, a atitude discursiva do “parecer real” – teria servido como ponto de partida para diversas expressões narrativas. Porém esta tradição nem sempre era de conhecimento de críticos, como dito por Stam (STAM, 1981, p. 54-55) ao se referir a eles que – suas palavras – consideraram durante muito tempo os elementos antiilusionistas de Godard como “lapsos infelizes do realismo” (Stam faz uma extensa análise do filme *O Desprezo (Le Mépris)*, de 1963, tratando especialmente de tais elementos).

Stam aborda a *mimese* sob a perspectiva cinematográfica, atribuindo ao cinema a capacidade de “recriar” uma realidade no ato de registrá-la, porém ao seu modo, modificando-a, uma vez que esta realidade estaria se sobrepondo a uma já existente. Daí em certos momentos comparecer o movimento de autorreflexividade, ou seja, o ato discursivo de declarar, explicitar ao espectador que ele está diante da *representação* do real. Um diretor de cinema – que poderia

se considerar como um artista diante de um quadro, um escultor diante de sua pedra bruta – que procurasse uma atitude de mimetizar a realidade, questionaria os dons “divinos” de outros artistas, uma vez que suas “mãos” – suas técnicas para registrar aquela realidade – estariam sempre presentes na obra visual, expostas.

Ao ver a si mesmo não como um escravo da natureza e sim como um mestre da ficção, o artista auto-reflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a arte deve ser modelada. A passagem contém uma comparação implícita entre o artista e Deus, onipotente sobre sua criação. Se o artista é Deus, não pode se limitar a vida como ela é (Realidade) ou às histórias tal como foram contadas (Gênero) ou mesmo à probabilidade ou verossimilhança nebulosas. Na arte auto-reflexiva, a mão do artista é, antes de mais nada, visível. (STAM, 1981, p.55).

Para Stam, uma obra artística – e o cinema seria uma das mais completas delas pois “pode incluir literalmente a pintura, a poesia e a música, ou evocá-los por metáforas através da imitação de seus procedimentos” (STAM, 1981, p. 56) – ao mimetizar a realidade, contribuiria para os processos de transparência esperados para a fruição de quem a acessa. Já elementos como os empregados por Godard prejudicariam essa fruição, uma vez que denunciariam o constructo da representação, pela autorreflexividade. Assim, para nossos interesses, a câmera diegética serviria em certos momentos com um elemento que se denuncia *mimetizador* de uma realidade, que se apresenta em uma obra cinematográfica, como atestadora de que o que se está sendo exibido é fruto de mediação. A câmera diegética pode ser um mecanismo que explicita o trabalho de captação, da mediação inevitável. Ao passo que ela se apresenta ao espectador de forma a revelar que, em contato com o real, é um dispositivo utilizado para a captação das imagens, abre-se o caminho do *antiilusionismo*.

O ser humano, como artista, é um animal criador de fábulas. Gosta de fingir que as ficções são verdadeiras, mesmo sabendo que não o são. Os encantamentos do espetáculo o tornam uma criança. Delicia-se com sentir medo ante um rugido que sabe muito bem não pertencer a nenhum leão ‘real’. (STAM, 1981, p. 19.)

A citação ilustra bem a condição do homem de saber estar “sendo enganado”, ter consciência do fato e destarte isso desfrutar de um espetáculo. Stam cita Shakespeare, que incluía “peças-dentro-de-peças” (STAM, 1981, p. 20) e aponta para o exemplo de “Sonhos de uma Noite de Verão”, a cena em que o grupo de artesãos está ensaiando uma peça dentro da peça. Um dos personagens, Snout, sugere que seja feito um prólogo, com o objetivo de avisar

à plateia que não se assuste com o rugido do Leão, pois ele é falso. Esta relação de cumplicidade entre o artista e a plateia conotaria a marca do antiilusionismo. Ao serem “informados” de que tudo o que será visto e ouvido é artifício, representação, “faz-de-conta”, uma espécie de contrato estaria selado entre ambas as partes, o espetáculo e os que a ele assistem. Nem o artista objetivaria trazer a realidade para o espectador, nem o espectador acreditaria que aquilo é a própria realidade.

A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é domínio do faz de conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas. É de se presumir que ninguém acredite nas ilusões ingênuas do *trompe d’oeil*. Nenhum ser sensível tentaria fazer um piquenique numa montanha pintada ou conversar com uma estátua. Nem mesmo o mais introvertido cinemaníaco confundiria Elizabeth Taylor como uma rainha egípcia. A ficção requer o tipo de cumplicidade sugerida por Dom Quixote no momento em que Sancho Pança tenta superá-lo na descrição de uma aventura. Quixote diz: “Sancho, se quiser que eu acredite no que você viu nos céus, você tem de acreditar no que eu vi na caverna de Montesinos. Não direi mais nada”. É precisamente esse pacto de decepção recíproca entre o artista e o público que o antiilusionismo se recusa a obscurecer.” (STAM, 1981, p. 21)

No regime antiilusionista, portanto, há uma “abertura” para os mecanismos de enunciação se concretizarem, ou seja, serão “abertos os bastidores” do espetáculo-teatro-cinema para se desvelar que em tudo aquilo há “trucagem”. A crítica literária há muito demonstrou, aliás, que a modernidade (ou ser considerado um autor que antecipava a arte moderna) de Machado de Assis consistia em uma postura antiilusionista, no qual a narração fazia um desnude da representação narrativo-ficcional.

Já a “impressão” que se pode ter da ficção narrativa como realidade faria parte do processo de ilusionismo. Embora o espectador possa estar em uma sala de cinema (ou atualmente na sala de sua casa), psicologicamente, por meio alguns mecanismos de ocultamento da instância enunciativa, vive uma certa experiência subjetiva de “crença” ilusionista. Stam aponta que o regime ilusionista promove a sensação de continuísmo entre as obras artísticas e a vida real. Se aplicarmos tal noção ao cinema, refere-se à prática de artifícios mimético-realistas na edificação da obra cinematográfica, uma maneira de “deletar” da melhor forma possível os traços enunciativos da mediação técnica (câmera, iluminação, maquinário), de maneira que ao espectador ficaria a impressão de que o que ele assiste é o “mundo natural” que está se desenvolvendo sem a presença de qualquer agente.

Há nesse ponto, em certa medida, um paralelismo com a literatura do Séc. XIX, ou melhor, com o romance realista-naturalista que promoveria no leitor uma “experiência voyeur” diante da narrativa: “eu, leitor, estou aqui protegido, assistindo aos acontecimentos que se desdobram, desvelados integralmente”. Em momento algum o narrador ou os personagens interpelam o leitor, denunciando-o como um bisbilhoteiro, *voyeuristicamente*. Já no cinema de desconstrução e antiilusionismo isto sim ocorrerá. Será estabelecido com o espectador que tudo não passa de representação, jogo. A arte é um jogo, não a realidade. Nesse ponto reside a *opacidade*. Em verdade, estamos diante de um caso da opacidade, um de seus modos, a que podemos chamar de “metalinguagem radical”: um cinema que se coloca diante do espelho com uma câmera, diegética, que se apresenta neste mesmo espelho.

Um regime considerado antiilusionista, na perspectiva de Stam, caracterizar-se-ia como aquele que explicita a todo momento sua construção, no cerne do escancaro da representação artística. A afirmação dos procedimentos técnico-cinematográficos, fruto do desenvolvimento tecnológico do homem, uma evolução dos processos fotográficos, que estão a serviço de uma obra feita *por* e *para* um público espectador, não foi explorado pelo cinema que triunfou para as massas. Somente em raras intervenções no início do cinema mudo, por exemplo – entre elas as de Buster Keaton e de Dziga Vertov, como apontamos. Stam ressalta que só ao final da década de 50 alguns diretores irão promover produções com traços antiilusionistas, que fugirão de uma certa tradição do cinema em apresentar obras baseadas nos romances realistas do século XIX, articulando novas formas narrativas, germinadas como desdobramentos da modernidade artística.

A despeito de sua modernidade superficial e da parafernália tecnológica, a tradição dominante no cinema sempre alimentou uma estética ilusionista retrógrada. Afora as primeiras experimentações, os efeitos mágicos de Méliès, a inventiva cômica de Sennet e Keaton, os toques poéticos da “avant-garde” francesa, as distorções maneiristas do expressionismo alemão e a “geografia criativa” da escola de montagem soviética – os filmes de ficção comercial tem, de modo geral, mantido uma estética que corresponde grosseiramente ao romance realista do século XIX e ao teatro naturalista. Só em fins da década de 1950 é que diretores como Goddard, Antonioni, Resnais e Glauber Rocha puseram-se a explorar algumas das implicações do modernismo e do pós-modernismo nos longas-metragens de ficção e a demonstrar as consequências da narrativa linear e da continuidade cinematográfica. (STAM, 1981, p. 24)

Fruto dessa mudança gerada por novos movimentos cinematográficos, o antiilusionismo se contrapõe às convenções realistas da literatura “transposta” para o cinema,

desmistificando e debatendo o cinema como *constructo*, como artefato, realçando a artificialidade (no sentido técnico) do próprio cinema. Ao invés de tornar a narrativa transparente, a opacidade ganha tónus, o artifício é exibido e debatido.

Stam declara que Jean-Luc Godard é ponto de referência do antiilusionismo, uma vez que a desmistificação do ilusionismo é sempre presente em seus filmes, sendo o cerne de seu método e preocupações artísticas (STAM, 1981, P. 23). Stam centra suas considerações em vários filmes do diretor francês, mas dedica uma longa explanação ao filme *O Desprezo* (*Le Mépris*), de 1963, traçando um paralelo entre o que realiza Godard e a reflexão de Bertold Brecht sobre o despertar de uma consciência crítica no espectador, diante da quebra do encantamento/envolvimento do espetáculo promovida pela estética de Godard (STAM, 1981, p. 23). *O Desprezo* se apresentaria ao espectador, desde o início, sob uma inflexão *brechtiniana* no sentido de provocar uma reflexão aberta sobre a arte – cinematográfica, em questão –, indiciando-a como encenação. E no caso de *O Desprezo*, uma grande encenação dentro de uma encenação, capaz de não possuir nenhum outro objetivo a não ser o de “reinterpretar” situações da “vida real” que suscite em quem o assistir algum tipo de reflexão diante dos assuntos abordados. Graças a expedientes antiilusionistas, reunidos, a obra (filme) em questão beira a linguagem documental para atingir o cerne da “suspensão do espetáculo” ilusionista.

Isso pode ser verificado durante a locução *over* no plano de abertura, quando *cameraman* e equipe são filmados em *travelling* horizontal, em que se demonstra uma filmagem de uma atriz caminhado:

Este filme é baseado na novela de Alberto Moravia. Estrelando Brigitte Bardot e Michel Piccoli. E também Jack Palance e Giorgia Moll e Fritz Lang. Raoul Coutard fez a fotografia.

Georges Delerue escreveu a música. O som foi gravado por William Sivel. Agnès Guillemot fez a edição. Philippe Dussart e Carlo Lastricati foram diretores de produção.

Este é um filme de Jean-Luc Godard. Foi filmado em CinemaScope e revelado nos laboratórios GTC em Joinville. Foi produzido por Georges de Beauregard e Carlo Ponti para Rome-Paris Films, Concordia e C.C. Champion, Roma.

“O cinema”, disse Andre Bazin, “substitui um mundo por outro mais em harmonia com nossos desejos.”

“O Desprezo” é a história desse mundo.

A desmistificação do cinema ilusionista está presente desde o primeiro momento, uma vez que até mesmo os créditos são citados logo no início da obra cinematográfica ao passo que cinegrafista, *caboman*, operador de áudio e até um assistente são

exibidos na tela. Trata-se de um antiilusionismo radical, que demonstra os mecanismos da representação da fabulação e coloca o cinema diante do espelho.

Le Mépris incorpora o princípio brechtiano de que a arte deveria revelar os princípios de sua própria construção. Além de insistir constantemente no fato de estarmos assistindo a um filme, *Le Mépris* também nos conscientiza de *como* os filmes são feitos. Disse Goddard, certa vez, que o filme honesto deveria mostrar a câmera filmando-se a si própria diante de um espelho. *Le Mépris* não chega a este exagero, embora se aproxime bastante dele ao fazer com que a câmera enquadre o espectador. (STAM, 1981, p. 31)

Ainda sobre essa cena inicial, não se pode desperdiçar como componente decisivo a presença de uma câmera diegética quando, ao final do corte, a câmera operada por Raoul Coutard se move, toma posição e se dirige diretamente, frontalmente ao espectador. Eis que temos nesse instante a confirmação de que tudo faz parte da arquitetura cinematográfica que coloca o espectador como partícipe da obra, de sua recepção em postura ativa, o que Stam vai aludir com o pensamento de Brecht:

No cinema convencional, o olho da câmera é substituído, maliciosa e invisivelmente, pela subjetividade do espectador. Em *Le Mépris*, o olho da câmera se fixa nos próprios espectadores, o que vem a ser o equivalente cinematográfico da “abordagem direta à plateia” de Brecht. (STAM, 1981, p. 31)

Ao dirigir-se ao espectador, Godard parece-nos dizer: “você, do outro lado da tela, faz parte desse processo”. Ainda, como um exercício criativo, poderíamos imaginar a captação feita pela câmera que se dirige à plateia. Caso fosse possível acessarmos o visor, veríamos a imagem das pessoas que assistem à cena, sendo captadas pela câmera. Tudo para, de modo a provocar uma reflexão crítica sobre o caráter de representação do cinema, demonstrar a astúcia da ilusão, o artifício de mimetizar a realidade.

Figuras 19 e 20: Godard e sua câmera diegética em *O Desprezo (Le Mépris)*



Fonte: O DESPREZO. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard e Carlo Ponti. França/Itália, 1963. Disponível em <https://youtu.be/ehspM2CFScI>

Curiosamente, a locução *over* dessa abertura de *O Desprezo* cita o crítico e teórico cinematográfico André Bazin: “O cinema substitui um mundo por outro mais em harmonia com nossos desejos”. Mesmo que Godard atribua a frase a Bazin, ela foi cunhada pelo crítico francês Michel Mourlet, no texto “Sur un Art Ignore”, publicada na revista *Cahiers du Cinéma* n.º 98, em agosto 1959. Mas isso em nada impacta sua importância para esta discussão. Só nos permite considerar que Godard, assim como demonstra Stam, foi um expoente de um movimento e de um contexto que intensamente procurava debater o cinema como forma artística e de entretenimento produzida em escala industrial. Ao causar, por meio do antiilusionismo e do desmascaramento das estratégias da mimese da realidade, este debate, viria a contrariar o que a citada frase de Mourlet/Bazin propõe, mas em tom de provocação. Ao dizer que o cinema “substitui um mundo por outro mais em harmonia com nossos desejos”, haveria aí um processo por parte de Godard de recriar – à sua maneira – a realidade que ele desejaria filmar, substituindo-a por uma mais próxima daquilo que ele intentaria. Mas o antiilusionismo em Godard denunciaria essa mesma tentativa; uma desmistificação de uma realidade encenada, em uma estética, a cinematográfica, que nos termos da transparência do cinema clássico tem o propósito de encenar-iludir uma realidade no campo do espetáculo cinematográfico. Fazer surgir uma câmera tão logo o filme se apresenta, denuncia ou acusa a realização de uma filmagem. E esta última câmera acaba sendo “filmada” por aquela que ela se prontificou a filmar: o cinema diante do espelho.

Tais percepções acerca do que aponta Robert Stam ganharão mais corpo ao decorrer desta tese, servindo de apoio no que concernir à relação da câmera diegética como expediente para o debate da ruptura da ilusão pretendida pela transparência no cinema. Isso ganhará maior intensidade quando abordarmos o Cinema Marginal brasileiro, entre o final dos

anos 60 e início do anos 70, mas tais questões igualmente estarão presentes em obras do período da Retomada, nos anos 90.

1.3 - Uma Câmera Diegética!

Chegamos, no percurso aqui traçado, ao pensamento de Ismail Xavier presente em *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, publicado originalmente em 1977. Sua contribuição, somada às considerações de Robert Stam, fornece alicerces para este trabalho no sentido de apoiar nossa investida analítica sobre a câmera diegética. Aplicar os conceitos de *opacidade* e *transparência* cinematográficas como elementos integradores e fundamentais neste debate é parte importante para nosso escopo avaliativo da produção cinematográfica brasileira nos momentos específicos que elegemos.

Mesmo que com o passar dos anos o pensamento de Xavier tenha sido amplamente discutido e conseqüentemente ampliado e atualizado – por ele próprio e por outros pensadores que analisaram tais conceitos à luz de novas interpretações do cinema, com base justamente em novas obras e o natural desenvolvimento da arte cinematográfica – se faz necessário que contemplemos suas contribuições. O percurso da obra de Xavier, mais precisamente durante sua abordagem sobre a decupagem clássica (XAVIER, 2019, P. 27), vai nos trazer a reflexão sobre a questão da depreciação do termo “teatro filmado”, que advinha das obediências desde formato em relação à questão da narrativa e das próprias condições em que o espectador se encontrava diante da projeção cinematográfica, tendo uma visão única e frontal da encenação. Do ponto de vista da câmera, nas produções de “teatro filmado”, quando estas necessitavam de uma filmagem externa, havia uma maior liberdade da câmera, que poderia assumir um ponto de vista diferente do que somente o ângulo frontal, como acontecia nas filmagens de interiores. Tal progresso se traduzia em uma movimentação maior, inclusive dos atores, que podiam mover-se em direção à câmera nas entradas e saídas de cena, o que permitia uma “abertura” à interpretação de que havia mais espaço “atrás” da câmera.

Xavier também salienta que essa “abertura” chamou a atenção de alguns teóricos – a possibilidade de o cinema ser somente um “recorte” do mundo e possibilitar uma interpretação de que muito mais haveria “atrás” do que somente “diante” da câmera. Isso nutriu a discussão da relação da câmera como sendo mais um “estilo” de retratar este recorte, do que as limitações existentes entre filmar algo em um estúdio ou em um lugar aberto.

Como já aponte, ganhava mais força a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro. Os teóricos do cinema, interessados em definir os passos decisivos na evolução da “linguagem cinematográfica” tiveram sempre tendência a dar uma importância decisiva ao que se passava atrás das câmeras. O que implica em, frente aos filmes deste período, dar mais importância à identidade de estilo no comportamento da câmera do que às diferenças que poderiam advir da oposição exterior-interior em termos de configuração espacial. (XAVIER, 2019, p. 28-29)

Xavier também irá tratar da decupagem clássica, especialmente tomando por base os filmes de D. W. Griffith (XAVIER, 2019, p. 31) e sua importância para a superação do “teatro filmado”, com a presença de processos até então feitos experimentalmente pelos cineastas russos. Sua visão é de que durante o cinema clássico toda a montagem servia para que se fosse mantida a continuidade das ações e o ritmo das imagens, o que mantinha a própria montagem oculta, “invisível” ao espectador, o que garantia a “impressão de realidade” da narrativa.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2019, p. 32.)

Aquilo que se denominou como “linguagem clássica do cinema”, que se desenvolveu nos Estados Unidos no início do Século XX, sobretudo entre 1905 e 1910, foi introduzido em obras de diretores que romperam com o paradigma calcado nos já antigos meios de representação teatral. Xavier considera que D.W. Griffith sistematizou tais procedimentos no início do cinema, consagrados posteriormente em termos mercadológicos como um padrão hegemônico em todo o mundo. A chamada “linguagem clássica do cinema”, portanto, vai tomar como base estrutural uma série de procedimentos que fazem de tudo para ocultar, esconder os mecanismos de enunciação da narrativa (os recursos, os procedimentos que constroem a narração que está acontecendo aos olhos do espectador). Nesse caminho de construção da linguagem cinematográfica, jamais é permitida, por exemplo, que se exponha na tela a presença da equipe técnica realizando a produção, muito menos a presença da própria câmera em ação.

Além disso, o filme se constituirá de tal modo (ainda talvez uma herança dos romances realistas do século XIX e do Teatro Naturalista) por uma série de procedimentos que

farão de tudo para gerar uma “impressão de naturalidade” ao que se está sendo exibido. A existência de um plano, seguido de sua passagem para outro plano, é o modo de “amortecer” as “colagens” da montagem, produzindo a percepção do espectador de que o que é projetado é fruto de algo natural, a que ele assiste como se estivesse diante de uma “janela” que exhibe o mundo. Por certo que esse processo se daria em um espectador habilitado segundo um paradigma ou um repertório de cultura narrativa, capaz de decodificar esse procedimento – no caso nós, ocidentais, habituados com as características literárias conhecidas, oriundas de padrões literários e teatrais consagrados. Tal espectador seria capaz de reconhecer a narrativa cinematográfica clássica e se envolver com tais artifícios a ponto de ter uma impressão de realidade e “mergulhar” na narrativa, negando (conscientemente, enquanto durar a experiência) que tudo se tratará de uma construção cinematográfica. A isto Ismail Xavier atribui o conceito de *transparência*.

Em *O Discurso Cinematográfico*, em seu *Capítulo III* – “Do Naturalismo ao Realismo Crítico”, Xavier afirma:

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica. Deste modo, reuniu três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.
- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.
- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2019, p. 41.)

Ao tratar da decupagem clássica, Xavier faz referência ao ato de, quando provocado o ilusionismo, o espectador permitir-se aderir ou imergir na recepção imagética e conferir ao que é visto um nível de credibilidade, identificando sua própria realidade nas imagens vistas. Há uma projeção das emoções do espectador, ação típica do cinema norte-

americano, de D.W. Griffith aos dias atuais. Seguidamente, quando define a elaboração de um “método de interpretação”, notemos que neste período – o chamado cinema clássico –, o ator nunca direciona seu olhar para a câmera, porque ao fazer isso quebraria a ilusão, gerada pela obra cinematográfica, denunciando a presença de alguém que a está assistindo – no caso, o próprio espectador. Proíbe-se, no cinema clássico, a quebra da chamada “quarta-parede”, expressão teatral que define a ação do ator de se dirigir diretamente ao espectador durante a encenação.

Pensemos no comportamento da câmera. No cinema clássico, ela nunca se acusa. No caso de uma cena em que um personagem desvia seu olhar em um espelho, a câmera se posicionava lateralmente, jamais se anunciando, aparecendo em quadro, o que obrigava o ator a fazer um esforço de olhar através do espelho encontrando a objetiva da câmera, gerando o efeito de olhar a si mesmo. Este seria um atestado do que Xavier aponta como “controle total da realidade criada pelas imagens” (XAVIER, 2019, p. 41), uma vez que no cinema clássico tudo caminharia para tal sentido, uma “invisibilidade dos meios de produção desta realidade” (XAVIER, 2019, p. 41).

Em uma contribuição em formato de entrevista para o canal no Youtube da revista *Significação*, em 2018, Xavier descreve a transparência de modo mais didático e se valendo de exemplos “práticos”, como a visualização do espectador se dar através daquela “janela”, através da qual ele faria uma imersão numa realidade provocada para aquele fim, o da experiência cinematográfica:

(...) tem toda uma série de providências que você pode tomar no sentido de fazer o espectador mergulhar naquela ficção como se ele estivesse olhando para uma janela. Por isso que a gente usa a metáfora da janela, né?! Como se aquele mundo do lado de lá tivesse uma espessura e realidade própria e ele evoluísse como se fosse o mundo que, então, eu estou olhando pela janela. Por isso a ideia da transparência da tela, a tela vira uma janela. (...) Então é como se a superfície da tela, no limite, fosse uma janela, então o que está do lado de lá, que você vê em três dimensões, na perspectiva, tudo isso fosse – e tudo aquilo que acontece – fosse possivelmente um mundo real que eu estou mergulhando. E não é real no sentido da verossimilhança, eu posso estar diante de uma ficção científica, para dentro de um filme de horror... é real no sentido do mergulho na regra do jogo, que define aquele mundo como se ele fosse praticamente autônomo, ele tivesse um desenvolvimento próprio e você apenas está seguindo... enquanto que na verdade tudo é ao contrário não é, na verdade você está o quê, você está seguindo as providências tomadas pelo cineasta para fazer você mergulhar, você está seguindo a montagem, as posições de Câmera, o comportamento dos atores, a maneira como a luz e a maneira como o som são construídos, tudo isso é construção e tudo isso é um material a partir do qual se faz o cinema. (XAVEIR, 2018)

Assim, a transparência promove a imersão ilusionista do espectador de modo a que ele não questione em momento algum o efeito do real oferecido e se abra a crença – mesmo que momentânea – de que se está diante de fatos trazidos a ele pela tela do cinema, desviando-se de quaisquer dúvidas ou situações que lhe promoveriam uma reflexão (mesmo que breve) sobre a natureza da representação. Há uma aceitação das condições, uma espécie de “pacto” firmado entre espectador e narrativa de que, naquele momento, ele irá “crer” no ilusionismo provocado pelas imagens, montagem, som e efeitos.

Na outra ponta da corrente, a oposição ao regime de transparência é representada pela *opacidade*, que se apresentaria como um regime em que os processos de produção da narrativa audiovisual estariam expostos, derrubando o ilusionismo e provocando a reflexão da obra ser um algo construído, revelador de sua condição e denunciante de que não estamos diante de algo real, mas edificado em narrativa ficcional. Na nota introdutória à 3.^a edição do livro de Xavier, de julho de 2005, ao estabelecer o cenário onde se alicerçavam suas contribuições aos estudos sobre cinema, nos anos 70, o autor ressalta que “no outro extremo temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (XAVIER, 2019, p. 09). Já a introdução, redigida por Arlindo Machado, presente na mesma edição de *O Discurso Cinematográfico*, define a opacidade como “quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica” (XAVIER, 2019, p. 06). As duas sucintas conceituações ganham uma dimensão empírica quando, entre as décadas de 60 e 70, os experimentalismos cinematográficos e movimentos como a *nouvelle vague* francesa e o cinema marginal brasileiro produzem filmes sob tal inflexão, o de revelar o cinema sendo cinema e propor uma reflexão ao espectador sobre a natureza da própria representação. Há neste ponto uma convergência entre o pensamento de Robert Stam e de Ismail Xavier: se o antiilusionismo pudesse ser materializado, isto se daria por um movimento de opacidade nas narrativas fílmicas, a revelação de que tudo à frente e atrás das câmeras está sendo exibido, debatido e exaltado.

Na mesma entrevista para o canal no Youtube da revista *Significação*, em 2018, Xavier aponta a opacidade com a característica de que a materialidade exposta causa a visualização da construção do cinema dentro e além da tela:

(...) e quando você faz exatamente o movimento de chamar a atenção do espectador para a materialidade do filme e não da realidade em que ele está, a que ele está te remetendo, aí você vai tornando essa superfície mais opaca. Você vê a superfície e não apenas o que está lá. Você não vê através de tudo aquilo que está na tela, você vê também – ou mais até – as construções. Você vê a montagem, você vê a maneira como a cena se compõe. (XAVEIR, 2018)

Tal proposição nos remete ao cinema de Vertov, que declarava a todo instante o registro das imagens, sua captação através do dispositivo, o “Cine-olho”, muito mais capacitado tecnicamente que o olho humano, como vimos em *Um Homem com uma câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*). Através da demonstração de como as imagens eram produzidas, da revelação da existência da câmera e como sua atividade se relacionava com a produção industrial, Vertov deixava mais opaca a “janela” de transparência da ilusão cinematográfica proposta pelo cinema norte-americano de D.W. Griffith, Buster Keaton e tantos outros na fase inicial da produção de obras fílmicas. Mesmo que o pensamento de Xavier possa não ter sido elaborado inicialmente com base na produção de Vertov e diante da reflexão sobre a produção industrial e a produção fílmica – o que levaria a uma questão mais ao campo da ideologia –, observamos um paralelismo quando aplicamos sua definição às obras do cinema russo daquele período. Enquanto há um cinema que visa à ilusão e à ocultação de suas técnicas para a impressão de estarmos assistindo a uma “verdade captada”, há outro cinema que se articula para exhibir-se como representação cinematográfica, uma atividade artística que se mostra e diz a quem lhe assiste que tudo não passa de uma encenação, uma junção de equipamentos, som e montagem para a criação de uma obra audiovisual.

Contudo, como já dissemos anteriormente, os pensamentos de Xavier – seminais que foram nos estudos sobre cinema na década de 70 – passaram por vários debates e contribuições acadêmicas e, ao longo dos anos, foram sendo atualizados e ampliados. Uma dessas reflexões pode ser observada no pensamento da professora e pesquisadora Ilana Feldman no artigo “*O apelo realista: uma expressão estática da biopolítica*”, publicado no livro *Estudos de Cinema SOCINE*, em 2007:

Assimilando, reformatando e renovando os códigos realistas, que não se confundem com o engajado realismo “crítico” ou “revelatório” do passado (XAVIER, 2005), essas renovadas narrativas do espetáculo (DEBORD, 2000) – pautadas pelo permanente incremento dos efeitos de adesão e identificação, bem como por uma função de mediação social por elas exercida – não dizem respeito a uma organização formal da imagem, que seria “espetacular”, mas à construção de uma impressão de autenticidade cada vez mais intensa e eficiente, a partir da “precariedade” das formas, do gesto amador e da produção de novas

transparências. Vale notar que, contemporaneamente, o conceito de transparência é radicalmente distinto do que o fora para o cinema clássico e contra o qual lutaram os cinemas modernos, que pleiteavam a opacidade da imagem a partir de procedimentos reflexivos. Hoje, a reflexividade e suas marcas – como rastros da filmagem, presença da equipe, tematização do dispositivo etc. – torna-se condição da própria transparência. (FELDMAN, 2007, p. 236)

Este pensamento de Ilana Feldman poderá ser estudado melhor mais adiante neste trabalho, quando procedermos à análise da câmera diegética no filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund. No filme, sua presença (objeto deste estudo), está impregnada da “precariedade das formas” e do “gesto amador”, que concorrem para uma nova forma de transparência, numa atitude tal que, caso elas não existam, o filme deixará de exalar uma verossimilhança ao espectador. No pensamento de Feldman, para que ocorram processos de transparência nas narrativas audiovisuais, são necessários movimentos de reflexividade – próprios do regime da opacidade – diante da diegese, o que subverteria por completo o estabelecido pelo cinema clássico e, igualmente, movimentos de vanguarda e experimentalismos. Resta evidenciado que o pensamento de Xavier sofreu uma evolução e aperfeiçoamento ao longo dos anos, mantendo, porém, sua relevância aos estudos teóricos sobre cinema e narratividades audiovisuais.

Os princípios estabelecidos por Ismail Xavier somam-se aos de Robert Stam e compõem a fundamentação teórica desta tese. Mas não somente, nem unicamente. Partimos de suas premissas de modo a alicerçar nossa proposição, mas a elas outras se somarão, no intuito de delimitar a presença da câmera diegética, especialmente no cinema nacional, em suas diversas fases e movimentos. Cabe-nos defender a proposição de que ao longo dos movimentos cinematográficos, a existência deste recurso serviu (e serve) como mais um dos *efeitos de real* originalmente apontados por Roland Barthes, indicando que o cinema se vale da ferramenta para a geração de um “sentido de realismo”, uma vez que seu olhar é *vetorado* pelo dispositivo. Como resultado desse processo, temos a quebra do ilusionismo e consequentemente, o irrompimento da transparência, ou seja, a demonstração de que tudo o que se projeta é fruto de uma construção cinematográfica. Porém esse jogo de revelação/ocultamento é acatado pelo espectador, num processo que resulta numa sensação de “real” filmado que se retroalimenta.

Em Stam, temos a definição clara de opacidade, ou seja, o cinema que faz tudo para mostrar que é cinema, se desconstruindo e gerando crítica. Igualmente o autor discute como o cinema que desmistificava e debatia o cinema clássico, explicitava os mecanismos de enunciação e como este cinema desvelava sua própria construção cinematográfica. O filme que

se demonstra filme a todo instante, assim como faz Cervantes com sua obra prima, *Don Quixote* – amplamente explorado por Stam em seus estudos – sempre demonstrando que a obra não passava de uma construção narrativa, literária, e não algo real, empírico. Stam vai se valer de exemplos como *O Desprezo (Le Mépris)*, de Jean-Luc Godard, que negam de forma radical o ilusionismo cinematográfico. E para isso inserem a câmera diretamente aos olhos do espectador, numa relação de desmitificação plena de todo aparato fílmico.

O resultado contrário desta ação antiilusionista é a transparência, definida por Xavier, quando analisamos o cinema clássico – de onde os movimentos estudados por Stam partirão para tecer suas críticas. Xavier assinala que o cinema clássico faria de tudo para iludir a audiência, uma vez que se baseava em princípios até então inquestionáveis – a montagem, o excesso de controle de toda a produção fílmica. Neste regime, o da transparência, a existência de uma câmera dentro da diegese, induzindo o olhar do espectador, seria impensável uma vez que acusaria a existência de um dispositivo capaz de conduzir a narrativa, o que consequentemente, quebraria a ilusão cinematográfica.

O que propomos, portanto, é que a câmera diegética se estabelece de modo pontual no cinema, mas com o passar dos anos, por meio das mudanças nas narrativas levadas às telas e principalmente com a necessidade de uma ampliação da presença dos *efeitos de real*, ela ganha proeminência e relevância como instrumento para este fim. Por meio dela e de suas aparições, o olhar do espectador passa a ser conduzido com a intenção de justificar que o que se está sendo visto possui um tom documental, denunciativo e por isso, realista. Obras recentes se valeriam da câmera diegética e de outros procedimentos cinematográficos para nos apresentar um novo “realismo”, um novo “ilusionismo”, tentando a todo custo emular um “real” para o espectador. A câmera diegética seria um sintoma que estaríamos, portanto, diante de um novo regime de realismo ou, pela própria chegada dos dispositivos móveis, *streamings* e demais tecnologias, em uma espécie de nova convivência com outras imagens e mediações. Se não isso, estaríamos ao menos em mutação para uma nova fase, calcada nos *efeitos de real* para que possam ser compreendidas pelo público espectador.

2 – CINEMA NOVO – “*Ma non troppo...*”

Neste capítulo acessamos dois filmes, *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, e *O Corpo Ardente* (1966), de Walter Hugo Khouri, nos quais a câmera diegética possui relevo e se relaciona com questões estéticas do cinema internacional nos anos de 1960. Ruy Guerra foi nome importante para a afirmação do Cinema Novo no Brasil e Khouri foi uma figura cuja relação com o movimento sempre se mostrou problemática. Apontar *Os Cafajestes* e *O Corpo Ardente* como representantes “típicos” do Cinema Novo é inadequado, uma vez que – principalmente o filme de Khouri – estamos diante de um caminho distante e até discordante de ditames estético-políticos de filmes como *Vidas Secas* (1963) ou *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (1964), para citarmos duas das mais destacadas obras do ideário da chamada *estética da fome*. De todo modo, integram significativamente a renovação pela qual passava o cinema brasileiro, que recebeu na alcunha “Cinema Novo” sua afirmação mais visível, como parte da grande agitação de renovação cinematográfica que tomava o mundo: os “cinemas novos” como expressão do cinema moderno. Daí a ponderação *ma non troppo* que acompanha o título deste capítulo.

Algumas décadas se passaram desde que o Cinema Novo surgiu e alterou profundamente a cena cinematográfica e cultural brasileira. Nada mais seria como antes. Mesmo que inicialmente, sob o ponto de vista político, ele não tivesse sofrido com as repressões impostas pelo Regime Militar – que se instalara no país a partir de 1964 – já demonstrava um viés ideológico no sentido de remar contra a maré do Cinema Clássico Hollywoodiano, bebendo em fontes europeias como a *nouvelle vague* e o *neorrealismo* italiano e, de modo mais recuado certamente mais tênue, no cinema soviético dos anos 20 e 30.

Inicialmente, consideremos a figura de Glauber Rocha com seu pensamento contundente e efervescente sobre o momento que o país vivia, contexto do Cinema Novo. No início dos anos 1960, Glauber resumia as preocupações da fase inicial do Cinema Novo em seu conhecidíssimo manifesto “Eztetyka da Fome”:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

(...)

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo. (ROCHA, 1965)

Glauber não está falando de violência efetiva em uma situação revolucionária, mas de uma estética da violência, viés metafórico da violência (escreveu depois do golpe militar de 1964) que estava longe de ser revolucionária em sentido referencial. Trata-se de formulação reconhecidamente extrema e em muitos aspectos contrária ao impulso inicial do Cinema Novo, mas não é menos representativa. Glauber clamava para o Cinema Novo uma forma alternativa de prática cinematográfica, que combatesse o ilusionismo idealista do cinema dominante e ao mesmo tempo participasse da luta pela libertação nacional. Com efeito, o combate ao ilusionismo é inseparável do combate em âmbito político-ideológico.

Compare-se isso com a situação dos anos 1970 e 1980, quando a *estética da fome* parece ter sido deixada de lado em favor de uma preocupação com um relativo sucesso no mercado nacional e internacional; a busca por comunicabilidade com maiores faixas de público parece ter neutralizado as preocupações políticas da fase inicial do movimento. A situação torna-se mais complexa – e certamente expõe um flagrante de contradição – quando se sabe que desde 1973 o governo federal brasileiro coproduziu ou financiou a produção cinematográfica nacional mais significativa, incluindo praticamente todos os filmes realizados após essa data pelos participantes do Cinema Novo, entre os quais o próprio Glauber. O sucesso contínuo do cinema brasileiro, com filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, *Bye Bye Brasil* (1979) de Cacá Diegues, *Gaijin* (1980), de Tizuka Yamasaki, *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, entre outros, resulta largamente de uma aliança ou casamento de conveniência entre o Cinema Novo e o estado autoritário brasileiro.

Todavia, este momento do cinema brasileiro – uma aparente atitude mercantilista apoiada pelo Estado – não representou uma ruptura radical com as posições do início dos anos 1960. Seria simplista falar em cooptação pelo Regime Militar ou sugerir a interpretação de que os cineastas foram cooptados, envaidecidos com o sucesso comercial momentâneo. Pelo contrário. Apesar das declarações “revolucionárias” de Glauber, sempre existiu, desde seu início, certa distância entre a retórica e a realidade cinematográfica do Cinema Novo.

Um movimento como o Cinema Novo naturalmente não pode ser isolado de seu contexto histórico, pois em muitos aspectos é flagrantemente marcado pela inflexão do desenvolvimento político da sociedade brasileira e posiciona-se criticamente em relação à evolução histórica deste mesmo cinema e participa em vários momentos dos debates ideológicos do período em que surgiu. Ao reexaminar o Cinema Novo em seus diversos matizes de contextos, não podemos menosprezar as consideráveis conquistas do movimento, responsável por uma das fases mais criativas que o cinema brasileiro ofereceu no Século XX. Em um sentido muito transparente *Cinema Novo* é sinônimo de cinema brasileiro (em âmbito internacional, muitos estudiosos do cinema mundial o consideram o ápice do cinema brasileiro) e suas contradições são contradições do cinema nacional como um todo.

De modo a lhe situar histórica e esteticamente, o movimento cinemanovista surge no final dos anos 50 e início dos anos 60 como parte de um amplo e heterogêneo movimento de transformação cultural no Brasil que envolveu teatro, música popular e literatura, além do próprio cinema. Ele evoluiu através de uma série de fases distinguíveis, correspondendo a uma conjuntura sociopolítica específica. Suas sementes possuem raízes no início dos anos 50, principalmente em três congressos da indústria cinematográfica realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1952 e 1953. Foram nesses congressos que cineastas como Alex Viany, Rodolfo Nanni e Nelson Pereira dos Santos articularam pela primeira vez as ideias para a criação de um cinema puramente nacional, renovado na linguagem e independente. No campo político, o país saía recentemente do regime getulista (1937-1945) e o processo de redemocratização vinha elevando consideravelmente o nível de atividade política e cultural em diversos setores da sociedade. Vargas foi reeleito para a presidência em 1951 sob o disfarce de um reformador, mobilizando apoios por meio de um discurso nacionalista que girava em torno da criação de uma indústria estatal petrolífera e pautas de mobilização social com claros objetivos populistas. Porém, sem apoios institucionais, tragado em denúncias de corrupção e ameaças de golpe, suicidou-se em agosto de 1954, deixando uma carta-testamento com tons pré-socialistas e anti-imperialistas para uma nação já fragilizada e subdesenvolvida.

Apesar da morte de Vargas, a euforia nacionalista que ele ajudou a fomentar continuou e se fortaleceu com a eleição de Juscelino Kubitschek em 1955. Juscelino, prometendo “cinquenta anos de desenvolvimento em cinco”, embarcou em um ambicioso plano de expansão econômica e desenvolvimento industrial. Foi um dos dois únicos presidentes no período de 1930 a 1964 a permanecer no cargo de forma constitucional, durante todo o seu mandato, em parte por causa de sua capacidade de reunir diversas classes sociais em torno de uma ideologia comum, o “desenvolvimentismo”. Brasília, com sua arquitetura modernista,

talvez seria o símbolo desse modelo econômico e ideológico. Contudo, em que pese o fato de que esse avanço no desenvolvimento nacional fosse um meio de mobilizar apoios e garantir a estabilidade do país, para que fosse plenamente possível, contava com a presença maciça de capital estrangeiro, principalmente das ações e programas de industrialização nacional. O resultado foi uma reação nacionalista que se opôs a Juscelino e levou à presidência outro populista de extrema-direita, o ex-governador de São Paulo Jânio Quadros.

Eleito com grande margem de votos em 1960 e idealizando um irrestrito apoio popular para suas ações na Presidência, Jânio flertou com o golpismo. Renunciou após sete meses no cargo alegando que “forças terríveis” lhe pressionavam a deixar o governo. Historiadores hoje apontam que Jânio planejava um autogolpe, ou seja, sua renúncia levaria a grandes manifestações populares em seu apoio para que assim ele voltasse à presidência com poderes irrestritos. Não foi o que aconteceu. Sua renúncia iniciou o processo que culminaria, em 1964, com um golpe militar.

Jânio foi substituído por seu vice-presidente, João Goulart, intensamente repudiado por setores militares do país. O breve governo de Jango, marcado por uma série de crises institucionais, testemunhou uma guinada para a esquerda na política interna e externa, à medida que o presidente tentava impedir mudanças estruturais, como a reforma agrária. Em 31 de março de 1964, ele foi deposto pelos militares. Nesse contexto, artistas e intelectuais de classe média, como os que criaram o Cinema Novo, tornaram-se cada vez mais implicados na resistência ao regime e devotados à transformação da sociedade brasileira, uma transformação que eles pensavam antigamente ser iminente em vetor revolucionário.

Mas recuemos um pouco. Após um período “preparatório”, de 1955 a 1960, a primeira fase do Cinema Novo vai de 1960 a 1964, período em que as “questões nacionais” eram debatidas em todos os níveis da sociedade. As produções desse período tentaram contribuir para o debate da questão social do país, em narrativas com certo acento nos ambientes rurais, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A segunda fase do Cinema Novo se estende de 1964 a 1968, ano do Ato Institucional n.º 5, que estabeleceu o período mais repressivo do Regime Militar. Embora as liberdades políticas fossem restritas e a censura aumentada de modo drástico, ainda havia algum espaço para discussões e debates sociais. Nesse período, o foco do Cinema Novo mudou, passando da ênfase ao Brasil rural para o urbano, à medida que os cineastas voltavam suas câmeras para si mesmos, na tentativa de compreender a crise ou as decepções dos movimentos de esquerda, como em *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *O Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo

Dahl. Uma terceira fase ainda pode ser apontada, entre 1968 e 1972. Nesse período – o mais tenebroso de toda a Ditadura Militar – era extremamente difícil para os cineastas expressar conteúdos críticos ao regime de forma direta e transparente. Recorrer à alegoria funcionava como forma de estabelecer um discurso cinematográfico que burlasse a censura, o chamado “Tropicalismo” no Cinema Brasileiro, de que seriam exemplos filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos e *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor. Ao mesmo tempo, um crescente movimento *underground* surge desafiando o Cinema Novo, afirmando que ele havia se vendido a interesses comerciais, o chamado *Cinema Marginal*, do qual falaremos no capítulo a seguir.

Com base nesse quadro sinóptico, pode-se dizer que o Cinema Novo, como parte de um processo contínuo de transformação cultural, reflete as contradições ideológicas da sociedade brasileira daquele quadrante contextual, ao mesmo tempo em que buscou intervir no campo artístico-ideológico do seu tempo. Em seu início, foi tomado pelo sentido de urgência em tomar passo nas novas práticas cinematográficas internacionais (europeias, em larga escala) e recebeu o influxo das mudanças desenvolvimentistas propostas no âmbito político (via Juscelino Kubitschek). Tal sentido de urgência buscava conciliar a renovação das formas de cinematografia, em meio a um país que igualmente buscava se encaixar num cenário mundial conflitante do pós-guerra, e o enfrentamento dos graves problemas sociais.

Mas, aparte o fato de se manifestar como um movimento marcado pela afirmação do nacional, sofria das mesmas deficiências de outras fases do cinema brasileiro: um cinema de subdesenvolvimento, que ainda se baseava em sistemas de produção internacionais, carecendo de autonomia e bebendo de fontes estrangeiras. Como se “mãos” invisíveis estivessem sempre à espreita, arrancando os brotos de possíveis manifestações cinematográficas nacionais. Essa sensação de “colônia”, de “ocupação” foi bem avaliada por Paulo Emílio Sales Gomes:

O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema, cabendo notar que apenas o segundo teve um desenvolvimento harmonioso, devido à sua melhor adequação e submissão a condição geral do subdesenvolvimento. Como o da Bela Época, o Cinema Novo viveu uma meia dúzia de anos sendo que ambos tiveram o seu destino truncado, o primeiro pela pressão econômica do império estrangeiro, o segundo pela imposição política interna. Apesar da diversidade de circunstâncias o que sucedeu a um e o outro se insere no quadro geral da ocupação. (GOMES, 2016, p. 196-197)

Mesmo em meio a todo esse cenário desfavorável, surgem pontos de refugio e contraposição, parte oriundos de uma juventude de contestação, parte oriundos de artistas já devidamente estabelecidos, em diversas esferas da cultura, amalgamando componentes de “brasilidade” com ventos internacionais, numa corrente que mudará os rumos de nossa produção cultural, tornando opacas as relações fronteiriças entre dominados e dominantes.

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. Tudo ainda está muito perto de nós, nenhum jogo fundamental foi feito ou desfeito e os dias que correm não facilitam a procura de uma perspectiva equilibrada sobre o que aconteceu. Resta a possibilidade de uma visão genérica em termos de ocupado e ocupante que nos aproxime da significação do Cinema Novo no processo. (GOMES, 2016, p. 196-197)

Embora seja insuficiente ver o Cinema Novo como mero reflexo de um cenário mundial muito marcado pelas tensões ideológicas da Guerra Fria, não é menos importante estar ciente da impregnação ideológica candente do período. No âmbito da produção, são flagrantes certas contradições: se cineastas e produtores viam o desenvolvimento autônomo, nacional e industrial como um valor absoluto, como um fim inquestionável a ser alcançado por diversos meios, os filmes a serem feitos baseavam-se em um modo de produção capitalista. Depois de alcançado certo estágio de crítica ao avanço do capitalismo, a questão dos modos alternativos de produção pôde ser contemplada ou tomada como ponto a ser enfrentado.

Os cinemanovistas formularam uma “tese” nacionalista baseada em uma consciência radical do subdesenvolvimento brasileiro, cuja matriz se situava no que chamavam de “situação colonial”. Tal herança se reconheceria, no cenário contemporâneo, nas relações de dependência do país às potências industriais avançadas; viam a continuação de tais relações como um impedimento ao desenvolvimento autônomo. Alguns intelectuais associados ao Cinema Novo postulavam que, para que o desenvolvimento nacional autônomo ocorresse, era necessário que uma intelectualidade esclarecida criasse uma consciência autêntica, nacional, crítica do subdesenvolvimento do país e de suas causas e, assim, superasse a alienação do país de seu verdadeiro ser histórico, conduzindo a um processo de transformação social e de libertação nacional. Tal libertação viria através do que eles chamavam de “revolução burguesa”, ou seja, transformação liderada por intelectuais esclarecidos e elementos progressistas da

burguesia nacional, embora este seja apenas um olhar sumário a algumas das posições dos artistas do Cinema Novo.

De forma geral, o Cinema Novo se via como parte desse processo de “desalienação” por meio de uma estratégia de conscientização estético-política. Procurou, de modo agudo em sua fase inicial, um discurso cinematográfico que inculcasse ou clarificasse ao povo brasileiro sobre a “verdadeira” face do subdesenvolvimento do país na esperança de ver nascer uma consciência crítica que levaria à luta coletiva pela libertação nacional. Como o próprio Glauber escreveu, o Cinema Novo “não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria.” (ROCHA, 1965). Naturalmente, o movimento fazia coro à tendência de produções culturais brasileiras em esfera mais ampla em ver o grande conflito da sociedade brasileira como a luta do “colonizador” *versus* o “colonizado”. Se o movimento cinematográfico estava engajado em uma luta para criar uma cultura nacional autêntica em oposição aos interesses do “colonizador”, em linhas gerais adotava uma visão dualista da organização social e econômica do país, dispondo em oposição um tradicional Brasil feudal, atrasado e atrelado aos interesses imperialistas e latifundiários, contra um Brasil progressista, moderno, liderado por setores da burguesia nacional e agentes de esquerda.

Na tentativa de “desalienar” a população brasileira por caminhos de crítica social aberta, franca e direta, os cineastas buscaram inicialmente locações, áreas do Brasil a serem retratadas nos filmes onde as contradições sociais eram mais expostas: vilarejos de pescadores, favelas urbanas, o agreste e o sertão do Nordeste. Assim, os primeiros filmes do Cinema Novo tendiam a se concentrar em uma paisagem tão emblemática do “Brasil profundo” quanto reveladora do nosso atraso. *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, é a adaptação homônima da clássica obra de Graciliano Ramos, de 1938 e ao narrar o périplo de quatro sertanejos pelo sertão alcança o conflito entre um proprietário de terras e a família retirante do período de seca; *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, retrata a história de policiais enviados ao Nordeste com a missão de evitar que uma população faminta saqueie um armazém de alimentos; e finalmente *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, foca na história de um casal de sertanejos que se junta a um bando religioso de cangaceiros após uma injustiça e são perseguidos pelo sertão por um matador contratado. Desta fase desponta um dos filmes “objeto” deste nosso estudo, que facilmente figuraria como uma exceção ao olhar que buscava tensionar “pobreza X capitalismo”: *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. Muito marcado pela *nouvelle vague* francesa, o filme não deixa de, lateralmente, tangenciar a questão social, mas deslocando-

a: compadece uma espécie de crônica dos efeitos do capitalismo na sociedade burguesa da época, sua “pobreza de valores”.

Intimamente ligada à dicotomia ideológica central dos primeiros anos do Cinema Novo – colonizador Vs. colonizado – está a atitude do movimento em relação ao próprio desenvolvimento da indústria cinematográfica e às questões estéticas. Para se flagrar o conceito de desenvolvimento industrial do Cinema Novo, devemos ver o movimento dentro do contexto da evolução histórica do cinema brasileiro de maneira geral. Se é inegável no país uma longa trajetória cinematográfica, por outro lado sabe-se que atingir uma condição industrial com estrutura de produção e distribuição sustentáveis economicamente sempre foi algo distante. Desde o período de Guerras (1914 a 1918 e 1939 a 1945) o mercado nacional foi dominado por distribuidoras de filmes estrangeiros, principalmente norte-americanas. Tal dominação gerou dois resultados básicos: 1) Por não conseguir se sustentar, mesmo que modestamente, na dinâmica do mercado interno em termos de retorno dos investimentos, o cinema brasileiro careceu de capital para estabelecer uma produção contínua em escala industrial, fazendo com que o desenvolvimento fosse cíclico e instável. 2) Os filmes estrangeiros traziam um nível de apuro técnico inatingível pela descapitalizada indústria cinematográfica brasileira. O público logo se “acostumou” com a “qualidade” dos filmes estrangeiros, que logo se tornaram o padrão pelo qual todos os filmes seriam julgados. Assim, o cinema brasileiro tem sido muitas vezes considerado de má qualidade e indigno de apoio, o que enfraqueceu ainda mais sua posição no mercado e seu desejo de alcançar níveis mínimos de estabilidade financeira.

A hegemonia internacional do cinema americano parece ter levado, historicamente, ao sonho dos produtores brasileiros por “emular” tal cinema e criar uma indústria cinematográfica nacional baseada em grandes estúdios. Duas tentativas de industrialização – bem conhecidas – são particularmente relevantes nesta discussão. Em 1941, dá-se a fundação da *Atlântida Cinematográfica*, que se tornou a tentativa de industrialização concentrada mais bem-sucedida da história do cinema brasileiro. A Atlântida teve um sucesso especial a partir de 1947, quando foi adquirida por Luiz Severiano Ribeiro, proprietário na época do maior circuito de salas de cinema do país, com extrema capacidade de distribuição nacional. A aquisição da Atlântida proporcionou-lhe um sistema de produção vertical, integrando distribuição e exibição. A companhia combinou sua posição vantajosa no mercado com um modo de produção voltado e baseado no potencial comercial desse mercado para fazer uma série de filmes de gênero, relativamente baratos e imensamente populares, como as *chanchadas* ou as *comédias musicais*, frequentemente com tons carnavalescos. Seu apogeu foi entre os anos de 1945 e 1960. Depois disso, a crescente influência da televisão fez com que a

chanchada perdesse seu apelo popular e a Atlântida deixou de produzir cinema. O Cinema Novo, com sua propositura agudamente politizada da sociedade brasileira, deveu-se em parte como uma reação à “frívola farra” das chanchadas.

Em nítido contraste com o Atlântida foi fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo em 1949, inspirada nos estúdios da MGM, em Hollywood. Os filmes da Vera Cruz melhoraram a qualidade técnica dos filmes brasileiros, aumentaram os investimentos de capital em cinema e incorporaram no cinema nacional a “linguagem cinematográfica internacional”. A companhia montou um sistema caro e luxuoso, apesar de não contar naturalmente com a mesma infraestrutura econômica que estúdios americanos detinham. Porém, tentou conquistar o mercado mundial antes de se consolidar no mercado brasileiro, ao contrário da Atlântida. Os custos elevados de produção (muito acima do potencial lucrativo do mercado brasileiro) incapacitaram a companhia na recuperação de seus investimentos, o que a levou à falência em 1954.

Essas duas tentativas de industrialização cinematográfica fizeram emergir uma nova mentalidade entre os produtores brasileiros, um pensamento no sentido de rejeitar a artificialidade e as expensas de um sistema de estúdio em favor de um modo de produção independente e artesanal. Esta nova mentalidade floresceria mais tarde, com todo vigor, na gênese do Cinema Novo. Sob o influxo do *neorrealismo* italiano, sem perder a “lição” do fracasso da Vera Cruz e ciente do enfraquecimento da chanchada pelo advento da televisão, o Cinema Novo estabeleceu-se como uma forma de produção que se opunha às caras produções de estúdio, optando por um modo de produção independente e barato, que laborava com pequenas equipes, filmagens em locações e atores não profissionais. Foi a primeira vez na história do cinema brasileiro que tal modo de produção foi adotado na associação entre caminhos ideológicas, fatura estética e modos de produção.

Glauber talvez expresse bem a atitude do Cinema Novo em relação ao modo de produção cinematográfica em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963. Ele se alinha com a *nouvelle vague* e sua luta para se libertar da rigidez do cinema industrial, de suas normas, ao mesmo tempo em que radicaliza o conceito de “cinema de autor”. Segundo Glauber, o autor revolta-se contra a mentalidade mercantilista do cinema industrial, que coloca a lucratividade e a facilidade de comunicação acima da arte. Ao citar Truffaut, Bazin e Godard, Glauber avança a formulação inicial da *nouvelle vague* ao propor uma oposição entre “cinema comercial” (técnica ilusionista e inverdade) e “cinema de autor” (liberdade de expressão e verdade). Assim, Glauber não só defende a expressão individual, mas afirma que ela é revolucionária:

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionário*, porque autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é *não-autor*. (...) O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène*, é uma política. (ROCHA, 2003, p.36)

Nessa formulação do problema do autor de cinema em Glauber, vemos ressonâncias da dicotomia colonizador/colonizado de “Eztetyka da Fome”. O Cinema Novo rejeita, então, o sistema de estúdios, modelo emprestado das grandes potências econômicas mundiais – e “criadoras” de cinema mundial – por este ser, por definição, dedicado à uma “falsificação” da realidade. Da mesma forma, em razão da extrema escassez de capital financeiro para a produção de filmes em território nacional, o Cinema Novo não podia esperar igualar o nível técnico da maioria dos filmes estrangeiros. Assim, ao invés de buscar mimetizar o cinema dominante, o que tornaria seu trabalho sintomático do subdesenvolvimento, os cineastas do movimento cinemanovista optam por resistir ao transformar a “pobreza” das condições técnicas em “mensagem”. O texto de Glauber é expressão teórica dessa resistência consciente.

O “modelo” do neorealismo serviu ao Cinema Novo como estratégia de produção em articulação com a dimensão estética, especialmente durante a primeira fase do movimento, quando os cineastas buscavam retratar o que viam como a verdadeira face do subdesenvolvimento brasileiro (“filmes tristes, feios, gritantes”, nas palavras de Glauber). O realismo crítico desses filmes cumpriria uma importante função tática e política ao expressar uma radical “alternatividade” do cinema brasileiro em relação ao cinema mundial. Em suma, como parte de seu projeto de descolonizar o cinema nacional e criar uma consciência crítica no público espectador, em oposição à consciência alienada fomentada por Hollywood, o Cinema Novo adotou uma nova postura em relação ao desenvolvimento industrial do cinema e uma nova postura em direção à estética do cinema. Não se trata de privilegiar as ideias sobre a técnica, mas de tornar a própria adversidade técnica um elemento estético-ideológico. O slogan do movimento, “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, resume bem tal postura em que a câmera (leve, de mão) parece ser uma arma de combate estético e político.

Apesar das contribuições do movimento nessa linha, um paradoxo também aparece em suas estratégias. Embora se oponha aos modos tradicionais de produção

cinematográfica e às formas estéticas que os acompanham, seus agentes não fizeram tentativa efetiva de criar circuitos de exibição alternativos ou paralelos pelo país. Ao invés disso, lançaram seus filmes em circuitos comerciais estabelecidos, construídos principalmente para a exibição de filmes comerciais estrangeiros. O público brasileiro, há muito embevecido pelo ilusionismo de Hollywood, foi geralmente pouco receptivo aos filmes do Cinema Novo, que se tornou em muitos aspectos um conjunto de filmes feitos exclusivamente *por* e *para* uma elite intelectual esclarecida, e não para amplos setores da sociedade, muito menos para as massas empobrecidas e oprimidas, aquele contingente que o sonho cinemanovista entendia como agente da transformação que almejava.

Mesmo os métodos de produção de baixo custo do Cinema Novo logo começaram a mostrar suas limitações. Como a Companhia Vera Cruz, o movimento cometeu o erro de supor que bastava se fazer um filme para que ele fosse se tornasse êxito no mercado. Diretores e produtores passaram a depender de distribuidores e mesmo exibidores para o financiamento da pós-produção, o que os colocou na posição desvantajosa de ter que pagar um percentual maior do que o habitual pela distribuição e exibição de seus filmes. O problema do retorno dos investimentos tornou-se crítico. Os expositores argumentavam que os filmes do Cinema Novo eram muito “intelectuais” para o sucesso no mercado e a produção de filmes mais populares se tornou imperativa para que o movimento continuasse.

Os diretores e produtores optaram então por adotar algumas medidas para amenizar os problemas financeiros e atingir um público mais amplo, como a criação de uma cooperativa de profissionais para custear a distribuição dos filmes, colocando as produções com mais facilidade no mercado multinacional. A medida foi importante pois era desta forma que o mercado norte-americano controlava a exibição de filmes no país. Tempos depois, essa mesma medida foi adotada pela EMBRAFILME, estatal governamental criada em 1969, que retomou e ampliou a proposta de uma central brasileira distribuidora de filmes produzidos em território nacional.

Em seguida, vieram as produções com um apelo mais popular, adaptações de clássicos da literatura como *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Jr., baseado no romance de José Lins do Rego, *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos, baseado no conto de João Guimarães Rosa. Mesmo assim, o grande problema do Cinema Novo continuou sendo o financiamento das produções e, sem muitas alternativas, os diretores viram-se obrigados a buscar ajuda financeira estatal.

No final de 1963, o governador do então Estado da Guanabara, Carlos Lacerda – um dos principais apoiadores do Golpe Militar de 1964 – editou um decreto criando uma Comissão Pública que avaliaria projetos e prestaria assistência financeira a produções cinematográficas. A ação não foi a primeira medida para auxiliar diretamente a indústria do cinema, mas foi a primeira a tentar exercer algum tipo de controle ideológico sobre as produções. O decreto de fundação da comissão previa que seriam negados os benefícios a quaisquer roteiros ou filmes que defendessem o uso da violência para subverter a ordem política e social, o preconceito racial ou de classe, que demonstrasse algum tipo de propaganda contra o sistema democrático baseado no pluralismo partidário ou contra a propriedade privada, entre outros temas. De fato, as restrições do decreto foram mais flexíveis do que podem parecer à primeira vista, e a comissão foi uma das principais fontes de financiamento dos cineastas do Cinema Novo, sendo, portanto, o início de uma aliança tácita entre o Estado e o Cinema Novo. Aliança que continuaria com a criação pelo governo federal do Instituto Nacional do Cinema em 1966 e da EMBRAFILME em 1969.

Se o apoio estatal foi importante para o desenvolvimento da segunda fase do Cinema Novo, também foi responsável por sua primeira grande cisão. Surgiram divisões dentro do movimento em relação à posição que os cineastas deveriam assumir diante do programa de financiamento público, especialmente em relação às restrições ideológicas previstas. Ruy Guerra, diretor de *Os Cafajestes* (1962), via esse financiamento como uma forma de cooptação. A maioria dos outros discordou e Guerra logo se viu distanciado do movimento. Na esteira dos eventos, o movimento cinemanovista foi se transformando e criando, naturalmente, movimentos de crítica e oposição (Cinema Marginal). Seus diretores adaptaram-se ao “estado da arte” imposto pelas condições financeiras, continuando a feitura de obras importantes, mas atenuando a tonalidade de análise social em favor de narrativas que poderiam angariar um relativo sucesso comercial. Geralmente, utilizando-se de recursos públicos para tal.

Não que filmes com temáticas sociais e políticas deixaram de ser produzidos de um instante a outro. As preocupações iniciais presentes no início do Cinema Novo resistiriam, porém, “adaptadas” a um novo cenário, tomado por certa inflexão mercadológica. Ainda no período da Ditadura – mesmo que em seus anos finais, a de distensão política –, Léon Hirszman dirigiu o premiado *Eles não usam Black-Tie* (1981), totalmente financiado pela EMBRAFILME, que tratava das lutas sindicais trabalhistas na São Paulo dos anos 70. E Nelson Pereira dos Santos filmou *Memórias do Cárcere* (1984), adaptando mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos, que denunciava o autoritarismo e da repressão do Estado Novo de Getúlio Vargas. Esses filmes e outros evidenciam preocupações políticas e são ao mesmo tempo mais

aderentes ao grande público que a maioria dos primeiros filmes do Cinema Novo. De todo modo, não houve uma mudança radical nas propostas do Cinema Novo. Um cinema mais comunicativo com as plateias parecia derivar do reconhecimento da incapacidade de se produzir cinema tomado pela pedra de toque ideológica e que se comunicasse às “massas oprimidas” de modo independente de fontes financeiras governamentais.

Todavia, rupturas eram mais do que esperadas. E aconteceram. Uma oposição que radicalizaria o campo estético já estava em curso e tinha nome e endereço: o Cinema Marginal.

2.1 – Os *Cafajestes* (1962) – Saturação Voyeur

Partindo para a análise fílmica, na qual propomos avaliar a ocorrência da câmera diegética em articulação com algumas discussões sobre certos caminhos do cinema internacional, é necessário tomar os filmes brasileiros que aqui escolhemos no cerne da câmera diegética, no horizonte contextual de outras obras cinematográficas do período. Assim, constata-se no contexto do cinema moderno experiências da inclusão da câmera diegética ou procedimentos que a denunciam ou que, de modo mais ou menos contundente, desvelam a própria enunciação cinematográfica – não de forma “rudimentar”, como demonstramos nos filmes mudos, nem de forma necessariamente “radical”, como no cinema antiilusionista de Godard. Em meio aos movimentos internacionais que influenciaram o Cinema Novo brasileiro, é inegável a “onda” da *Nouvelle Vague* francesa na qual a marca de Godard é inflexão inevitável. Mas como desconsiderar, por exemplo, a força que o cinema de Bergman demonstrava no período? Nele, um exemplo de relação entre o olhar (instância fundamental do próprio cinema) e a câmera no processo de desvelamento da instância enunciativa que pode nos pavimentar o caminho para nossos interesses está em *Monika e o Desejo* (1953).

Numa breve passagem, já ao final do filme, a relação visual entre o mundo da história e o olhar do espectador virtual/câmera captadora da imagem, em que se estabelece uma espécie de pacto *voyeurístico*, se evidencia, implicando o olhar de quem assiste ao filme para que seja cúmplice da ação do olhar da personagem Monika, vivida pela atriz sueca Harriet Andersson. O crítico de cinema Cássio Starling Carlos avalia:

Perto do fim do filme, Monika senta-se num café e paquera outro homem. Ela vira seu rosto em close-up diretamente para o espectador e Bergman escurece a tela em torno dela - quase o único desvio do rigoroso naturalismo do filme. O plano é alongado, os olhos, envergonhados e desafiadores, perdidos e determinados, fixam nos nossos. Aos poucos, torna-se difícil encarar essa terrível imobilidade: identificados com Harry, gostaríamos simplesmente de condenar Monika, mas não podemos. O plano é o equivalente cinematográfico perfeito do ditado: 'Aquele que não tiver pecado que atire a primeira pedra'. (Robin Wood, "Ingmar Bergman", 1969). (CARLOS, 2018. p. 22)

Figuras 21, 22, 23 e 24: *Monika* de Bergman. O olhar compartilhado com o espectador.



Fonte: MONIKA E O DESEJO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia, 1953. (91 min.) Disponível em: <https://youtu.be/Ds2D0C2TWgI>.

Bergman nos apresenta o olhar de Monika num evento de quebra da chamada “quarta parede”. Envolvidos ou não na trama até então, a atitude da personagem nos insere, espectadores, como instância voyeurística: “você que assiste ao filme, que investe seu olhar sobre mim, agora também é objeto do meu olhar”.

Certamente há uma relação entre essa cena e certas propostas da *Nouvelle Vague* francesa, expressão mais enfática como “movimento” do cinema moderno do final dos anos 50 e início dos 60, como a ação da câmera como um agente narrativo ativo, participativo e retificador de atitudes consagradas, fossilizadas. No caso de *Monika e o Desejo*, a violação da conhecida regra teatral clássica da quarta parede é elemento importante por promover uma sensação de que a personagem busca uma comunicação direta e “franca” com o público da sala

escura, interrompendo ou desfazendo o ilusionismo do cinema clássico. Além disso, a renovação formal também se faz com a câmera seguindo os movimentos dos personagens de maneira mais livre e espontânea, em um único plano sequência. Tais posturas que se apresentam em Bergman e em outros cineastas foram próprias da onda geral como marca da *Nouvelle Vague* pela oposição às técnicas cinematográficas tradicionais. Em linhas gerais, trata-se de novas formas de expressão em vetor contrário ao que o cinema hollywoodiano produzia. Ainda nas palavras de Cássio Starling Carlos:

Não é apenas o olhar direto de Harriet Andersson que desperta o espectador para outro nível de participação. O próprio modo como Bergman ordena o relato em “Monika e o Desejo” diz também que, se o cinema se assemelha ao sonho, o seu não é o hollywoodiano, um modo de evadir da realidade, mas de reencontrar o que de olhos abertos no dia a dia não mais enxergamos. (CARLOS, 2018, p. 23)

No que tange à importância da cena para o cinema mundial, é preciso destacar que foi uma das primeiras vezes em que a quebra da quarta parede foi utilizada de forma enfática. Isso influenciou muitos cineastas a seguir o exemplo de Bergman e experimentar com esse procedimento, inclusive aqui, em terras tupiniquins.

Assim, creio ser extremamente importante, ao abrir esta etapa de nossa investigação, já contextualizado o tempo/espço onde estarão inseridas tais proposituras estéticas, ressaltar que as mostras da presença de uma câmera diegética no cinema atingiriam o Cinema Novo – como veremos em *Os Cafajestes* – como claras marcas de inflexão de outros movimentos do cinema à época. Isso não exclui sua ocorrência prévia, em outras produções brasileiras anteriores aos anos 60, certamente como atitudes que não põem em risco a arquitetura ilusionista do cinema clássico. Prova do que estamos citando pode ser encontrada em um dos maiores sucessos de bilheteria nacional, *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto.

Figuras 25 e 26: O fotógrafo alemão em *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto



Fonte: **O CANGACEIRO**. Direção: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Brasil, 1953. (90min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y>.

Na cena, um fotógrafo alemão é obrigado a registrar com sua Lambe-Lambe o grupo de cangaceiros que acabava de saquear um vilarejo. Encontrado por um dos jagunços do Capitão Galdino, o retratista é rendido e, diante do grupo armado, monta seu equipamento para o registro da imagem. Posicionados, um deles chama o próprio chefe do bando para sair na foto. Nesse momento o filme “ilustra”, além da vaidade do cangaceiro, seu código de conduta: ao ouvir o canto de passarinhos presos em gaiolas, o cangaceiro interrompe a pose para o registro fotográfico, caminha até a gaiolas e as quebra, libertando as aves. Em seguida, retorna para o grupo em pose para a foto. Um breve alívio cômico também acontece na cena, quando o fotógrafo tenta por duas vezes reposicionar um dos jagunços que insiste em sair no retrato, apontando sua arma para a câmera. Por fim, o fotógrafo realiza a foto, tirando a tampa do obturador na contagem até três. Neste momento a câmera diegética se materializa. Em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2019), Ismail Xavier comenta:

O fotógrafo estrangeiro dispõe cuidadosamente o grupo, define as poses e procura manter os homens imobilizados para poder fixar sua imagem na película. Quando o ritual se cumpre, nosso ponto de vista é exatamente o da objetiva da máquina fotográfica, e a imagem que vemos é exatamente aquela que, na ficção, se deposita na chapa utilizada pelo fotógrafo. (XAVIER, 2019, p. 181-182)

Nesse instante, o olhar do espectador se torna a câmera. Temos, portanto, uma câmera que se insere na narrativa de *O Cangaceiro*, vetorando nosso olhar. Ao fim do breve processo fotográfico, a lente é tapada novamente, marcando-se o corte do plano, e a câmera extra-diegética assume novamente o comando da narrativa, de modo a registrar e acompanhar o prosseguimento das ações.

Xavier aponta nesta cena para a questão de a captação da foto representar um contraponto entre a meticulosidade técnica do fotógrafo e “a impaciência, a extroversão anárquica do grupo de cangaceiros, a movimentação incessante dos naturais da terra, acostumados à expansão livre de suas energias” (XAVIER, 2019, p. 182). Porém ele igualmente salienta a função, própria do regime clássico, que o filme exerce ao se propor registrar o cangaço em película. Diferentemente do que o fotógrafo alemão registra diante do bando de cangaceiros, o filme recria aquele universo pela perspectiva do “mundo civilizado” em oposição ao mundo da barbárie, o “primitivo”, ampliando-o narrativamente para além dos limites de uma simples fotografia, simulando todo um ambiente possível para que a narrativa se estabeleça. A semelhança entre os dois atos, filme e foto, está na “encenação”: o fotógrafo, para realizar seu trabalho, tenta ao máximo organizar o que será registrado para uma captação “fiel” e possível do “real”; o mesmo pode ser dito do filme que tenta, à sua maneira, “replicar” a realidade dos fatos, mas através de uma recharacterização ampliada e no cerne do fluir da temporalidade. O instante em que a câmera se apresenta e se oferece para conduzir o olhar do espectador imprime nele uma sensação de real, fazendo-o pactuar com o filme no cerne do ilusionismo: o que está diante dele possui algum nível de veracidade.

Tais considerações servem de preâmbulo para refletirmos sobre a presença da câmera diegética no Cinema Novo – ou sobre o “momento cinemanovista”, ou seja, a inflexão do cinema moderno da passagem dos anos 50 para os 60 na cultura cinematográfica brasileira em dois filmes, *Os Cafajestes* e *O Corpo Ardente*. Uma boa (e concisa) sinopse pode ser encontrada em Desbois (2016) sobre o filme de Ruy Guerra:

Os cafajestes e Os fuzis

Influenciado pela Nouvelle Vague, Guerra dirige uma obra de uma liberdade erótica em que transparece a influência de Antonioni. Marginalidade, dissolução dos costumes e sexualidade vazia se manifestam numa metrópole voraz onde dois casais vivem em desequilíbrio e angustiados pelos caminhos oferecidos pela vida moderna. (DESBOIS, 2016, p. 105-106)

No dia 24 de março de 1962, dois importantes filmes para o cinema nacional foram exibidos em uma sessão fechada no Instituto Nacional de Cinema Educativo para a crítica especializada: *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte e *Os Cafajestes*. O sucesso de *A Doce Vida* (1960), de Federico Fellini, havia lançado uma nova moda e foi nesta linha de crítica decadente dos costumes da alta burguesia que *Os Cafajestes* se inseriu, sendo escolhido

para representar o Brasil no Festival de Berlim. O submundo sujo do vício e a insolência antirreligiosa e antimoral burguesa do filme chocaram o público tanto quanto o agradaram: em quatro dias, o filme se encaminhou para o sucesso até que a Censura do então existente Estado da Guanabara o retirou de cartaz. O filme foi proibido por “atentado ao pudor” e “incitação ao uso de drogas”. Somente com a intervenção do presidente João Goulart foi possível uma revisão da decisão da censura, que liberou o filme para maiores de dezoito anos, gerando diversas manifestações: produtores, críticos e atores divulgaram um manifesto em defesa da livre expressão e a Comissão Permanente de Defesa do Cinema Nacional reuniu-se publicamente para protestar. Por fim, os produtores cortaram algumas cenas, mas o estado de Minas Gerais, por exemplo, continuou proibindo o filme, com a igreja católica condenando a película e a considerando “pornográfica”.

A repercussão negativa alcançada pelo filme dava-se em larga medida em razão da cena de nudez frontal da atriz Norma Bengell na praia. Setores conservadores manifestavam-se em repúdio à nudez, ao passo que para os integrantes do movimento *cinemanovista* o filme transpirava mais contextos de sentido. Laurent Desbois relata a opinião de Glauber Rocha sobre o filme:

No entanto, segundo Glauber, *Os cafajestes* possuía certa transcendência: densidade existencial, clima determinado, universo fechado numa mise-en-scène agressivamente pessoal, apesar de todas as influências facilmente identificáveis, principalmente de Resnais e Antonioni [...] Insolente, corajoso, anárquico e talvez moralizante. Um cinema em bossa nova”. (DESBOIS, 2016, p. 105-106)

A trama do filme gira basicamente em torno de três personagens: Jandir (Jece Valadão), sujeito “malandro” carioca, inescrupuloso, típico *bad boy* (espécie de versão tropical de Jim Stark, vivido por James Dean em *Juventude Transviada* (1955), dirigido por Nicholas Ray), seu amigo Vavá (Daniel Filho), jovem *bon-vivant* de classe média-alta cuja família está falida, e Leda (Norma Bengell), outra jovem igualmente “perdida”, amante de um tio de Vavá e que também teve um relacionamento conturbado com Jandir. Os dois jovens, em busca de dinheiro fácil para manter sua rotina vazia de abusos e uso de drogas – as “bolinhas” ingeridas constantemente – traçam um plano: fotografar Leda nua na praia e desta forma chantagear o tio. Após seduzir a jovem e fazer Leda vítima do plano, a personagem se associa aos dois, partindo então para a mesma ação da chantagem fotográfica, dessa vez com a prima de Vavá, Vilma.

A cena da nudez de Leda na praia rendeu fama e censura ao filme. Mesmo que, ao assistirmos ao filme como um todo, não sintamos que a sequência seja imprescindível para a arquitetura narrativa, há de se reconhecer que se trata de um marco quando se evoca a época em que se lançou: uma cena de nudez frontal, de uma atriz brasileira conhecida, em um filme nacional. E toda a crueldade exibida convive, de modo ambivalente, com teor erótico. Segundo Desbois (2016):

Essa maestria predomina em *Os cafajestes*, em que filma uma das mais belas cenas do cinema erótico. Segundo Paiva, “a sequência do nu de Norma Bengell ao ser fotocurrada na praia, das mais eróticas já realizadas [...], é também a mais demorada do gênero na história do cinema: ela é perseguida pela câmera indiscreta durante mais de cinco minutos numa apologia à Vênus aterrorizada”. A câmera, livre como uma caneta em forma de espada, gira em torno da presa desnuda com um sadismo sensual raro e perturbador. (DESBOIS, 2016, p. 107)

Em 2016, Ruy Guerra reconheceu a intensidade da cena e explicou seu propósito em entrevista à série Documental “Grandes Cenas”. No episódio 05 da primeira temporada, totalmente dedicado à cena, Guerra explica a intensão da filmagem, a de atrair e ao mesmo tempo constranger e causar a indigestão ao espectador; trazer a nudez como elemento atrativo, o corpo como elemento de fruição (no cinema comercial), e ao mesmo tempo fazer a denúncia dessa reificação da nudez:

Uma coisa que eu gosto nesta cena é a saturação dos tempos. Aquele tempo inicial que é um tempo mais de cinema mudo do que de cinema sonoro, aquela longa introdução, aquele princípio da relação dos dois, é tudo muito demorado, é tudo muito silencioso... exaurido o tempo, os planos demoram, as coisas demoram, só sobra a plasticidade da imagem, os campos abertos em contraposição aos planos muito fechados, então tem o tempo, os planos médios muito próximos ou muito longe, aquela coisa toda, contando a historinha muito devagar, saturada... pra vir aquela explosão naquele momento e depois voltar para resolução outra vez... Essa saturação do tempo é o que tem o plano. Um plano demora, e demora, e demora, e demora, e demora... e chega, e já deu pra cortar, e não sei quanto... Por quê? Para que a pessoa se saciasse e começasse a cansar de ver aquela mulher nua, começar a entrar no ponto de vista dela, quer dizer, da humilhação e da situação. Esse é talvez o maior valor da cena, independente de qualquer coisa, é a saturação do tempo que a cena tem. Indo além do naturalismo, indo além do tempo real para atingir um tempo que é um tempo subjetivo, que é o tempo do olhar do espectador que é obrigado a começar a olhar daquela maneira. (GUERRA, 2016)

A cena, portanto, ultrapassa e em certo sentido implode o “fator erótico” como espetáculo de exibição da nudez. Há uma extrapolação dos limites do “tempo normal” do plano para que, ao invés de simplesmente se oferecer uma cena de nudez para o deleite do espectador, haja certo tipo de reflexão crítica em relação ao que se está vendo. O que a princípio poderia ser artifício para a cooptação do público torna-se, ambivalentemente, denúncia da exploração do corpo feminino.

O expediente da chamada câmera subjetiva na cena é fator que em consórcio com a câmera diegética rende implicações. O eixo da câmera fotográfica de Vavá entra em associação com o eixo do seu olhar pela atuação da câmera subjetiva, ou seja, a constituição do ponto de vista pelo olhar do personagem. E a câmera fotográfica/olhar de Vavá que capta o constrangimento de Leda nua também passa a ser, por outro lado, projeção do olho do espectador que, perversamente, foi ao cinema para vê-la justamente desta forma. O “olho” da câmera diegética, a da câmera fotográfica do personagem masculino que está no jipe a fotografar incessantemente a mulher – em um longo *travelling* – é tanto projeção do olhar do espectador quanto instância de captação da imagem, ou melhor, associa-se no mesmo eixo à câmera cinematográfica que produz e nos franqueia as imagens. Tal câmera fotográfica/cinematográfica produz imagens que se projetam na tela para o exercício voyeurístico de quem está na sala escura do cinema. Porém, a extensão do plano busca fazer com que o prazer de olhar transborde, entre em crise pela saturação temporal do plano, transmutando-se em incômodo; vazio, ultraje.

Figura 27: Ruy Guerra



Fonte: GRANDES CENAS (Série documental). T.01 Ep.05 - Os Cafajestes. Direção e Roteiro: Ana Luiza Azevedo e Vicente Moreno. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre-RS, 2016.

Divergindo das produções do Cinema Novo até então, a trama de *Os Cafajestes* se situa num ambiente urbano, ao contrário de certa tônica do movimento cinemanovista ou, pelo menos, de filmes que se consagraram, como *Barravento* (1962), *Os Fuzis* (1964), *Vidas*

Secas (1963), etc. No artigo “Os Cafajestes e seus tiros no sol – cinema brasileiro e nouvelle vague”, publicado na VII edição da Revista SOCINE VII (2012), Maria do Socorro Silva Carvalho também ressalta a “armadilha” imposta ao espectador que, ávido por ter na sala escura do cinema uma cena de nudez, é levado a assistir a uma cena exasperadora de abuso, que lhe pode causar desconforto por sua saturação temporal. Além disso, presenciar as impotências dos personagens e seus vazios existenciais.

Essa trama mínima é o pretexto para mostrar aspectos sombrios e violentos de um ambiente abastado, aparentemente cosmopolita, do Rio de Janeiro do início dos anos 1960. Usando elementos de atração para o grande público – sexo, nudez feminina, drogas e violência –, Ruy Guerra faz o espectador “médio” sentir-se talvez constrangido, desconfortável com sua própria expectativa. Do escandaloso no frontal de Norma Bengell, por exemplo, no final sobressai a agressividade do ato mostrado à exaustão. As tentativas de expor relações sexuais, à exceção de uma, apenas sugerida, são sempre frustradas pela impotência dos personagens. Dos cigarros de maconha e comprimidos do excitante “pervertin”, ingeridos todo o tempo pelos dois rapazes para encorajá-los nos atos transgressores, restam a certeza de seu uso como escudo contra o medo, a desilusão, a falta existencial. Nesse sentido, *Os Cafajestes* poderia ter sido intitulado *Os Desesperados*, inclusive, uma tradução próxima à idéia de *À Bout de Souffle*. (CARVALHO, 2012, p. 393-394)

Este “vazio”, marca comum de alguns filmes da época, emula uma sensação de realismo vivido pelos personagens e “transferida” aos espectadores. Elementos como a lentidão das cenas, a presença de sons ambientes, as falas entrecortadas dos personagens contribuem para uma estética de vazio existencial (dimensão que pode ser considerada uma marca artística presente em linhas gerais como expressão do pós-guerra e que, no caso do cinema, se notabilizou em cineastas como Antonioni). No caso de *Os Cafajestes*, desenvolve-se uma temporalidade que busca dar vazão ao vazio diário vivido pelos jovens cosmopolitas dos grandes centros urbanos.

Rodado em preto e branco, com longos planos-seqüências em cenários naturais, o filme tenta extrair o máximo de “realidade” das cenas, tanto no trabalho dos atores, na montagem descontínua e iluminação sofisticada, quanto nas imagens captadas por uma câmera aberta às improvisações do acaso ou da necessidade. A extraordinária valorização da banda sonora, com sua profusão de sons, promove uma rica interlocução com os muitos monólogos e diálogos – diretos, cruzados ou sobrepostos – do filme: temas musicais de jazz e bossa-nova, em alguns momentos cantados pelos personagens; barulhos do mar, do motor e da buzina do automóvel; enfáticos silêncios

interrompidos constantemente por noticiários vindos do rádio do carro, abrindo espaços para a interferência do mundo “real” no âmbito da ficção. (CARVALHO, 2012, p. 395)

Aos 25min20seg do filme, tem início a cena: Leda já está nua na praia, suas roupas foram levadas embora por Jandir. Mas ele regressa com o carro em sua direção. De dentro do porta-malas, em corte brusco, surge Vavá em um plano aproximado do rosto com sua câmera fotográfica; ele começa a fotografá-la. O carro vai circulando ao redor de Leda nua, que exausta e absolutamente vulnerável tenta em vão se cobrir para não ser exposta ainda mais. A montagem intercala planos que dão a imagem do veículo rondando o personagem-fotógrafo, o que ele vê, a buzina do carro acionada incessantemente, o rosto de Vavá aos gritos (imitando os gritos de índios americanos em ataques às diligências em filmes de *western*), e seu ponto de vista fotografando-a. Neste ponto nos interessam implicações da presença da câmera diegética.

Figuras 28 e 29: A câmera diegética de Vavá: o espetador como voyeur.



Fonte: OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes Ltda. Rio de Janeiro, 1962. (90 min.) Disponível em: <https://youtu.be/6LfThIbe2YE>.

O *travelling* circular da câmera vai mantendo a personagem feminina nua no centro da tela o máximo possível. Os planos e contraplanos se articulam entre a câmera da narrativa que mostra Vavá operando a máquina que fotografa Leda incessantemente e o olhar de Vavá através da lente da câmera, o que imediatamente “insere” o olhar do espectador dentro desta mesma lente. O filme “transporta” o olhar de quem está assistindo para o ato fotográfico de Vavá, tal qual ocorreu com o fotógrafo alemão registrando o bando de jagunços em *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, ou o “cine-olho” de Vertov em *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, ou a câmera de Buster durante a “Guerra Tong” em *O Homem das Novidades* (1928), de Buster Keaton. Porém, a presença deste olhar mediado pela câmera ganha uma outra função: a de colocar o espectador como voyeur, aquele que sente prazer em olhar um ato sexual ou simplesmente observar a intimidade de outras pessoas. O fato desta cena

ser exibida do ponto de vista de uma câmera fotográfica, manuseada por um personagem da narrativa, responsável por ver e fotografar a nudez, “insere” nosso olhar – o da instância do espectador-enunciatário – observante daquela nudez, partícipe que nos tornamos de um ato de *voyeurismo*, mas ao mesmo tempo de sadismo e abuso sexual (do qual hoje somos sabedores, porque para a época, relativizava-se esse comportamento). Enquanto nos exemplos citados há pouco a câmera apresenta as funções de registrar um filme dentro do filme (Keaton), apresentar uma crítica aos meios de produção (Vertov) ou basicamente registrar um ato fotográfico (Barreto) que separa o mundo da tecnologia (fotografia) do mundo dos “bárbaros” (cangaceiros), em *Os Cafajestes* insere-se o olhar do espectador, ávido para ver uma cena de nudez, dentro de um equipamento fotográfico – objeto que instiga sempre a ideia de se observar uma ação à distância, secretamente, sem ser acusado – fazendo-o “participar” da situação, como se o próprio pudesse manipular o instrumento de forma a explorar mais e mais seu objeto de desejo visual, mesmo que o ato seja constrangedor, brutal, invasivo. Distendendo o plano em que a câmera – inserida na trama, diegeticamente – se apresenta, Guerra busca provocar a sensação de participação voyeurística, atendendo ao desejo “secreto” do público, escancarado e tantas vezes gritado por Vavá. A câmera vai lentamente, enquanto mantém o *travelling* circular ao redor do corpo da personagem, fechando em zoom na nudez da mulher que em vão tenta se cobrir e coibir o ato de invasão imagética, da implacável transformação em objeto-imagem à qual está sendo submetida. Há mais: como em *Monika e o Desejo* (1953), embora em ação justificada pela própria presença da câmera diegética, a personagem olha para o fotógrafo, olha diretamente para a sua câmera, rompendo, em termos cinematográficos, com a chamada quarta parede. Assim, ela “devolve” o olhar à instância que olha e a fotografa e, por tabela, lança o olhar frontalmente ao espectador. Tal mirada ao “outro lado”, tal olhar que se dirige ao personagem-espectador, acusa a dimensão voyeurística: “você, espectador, está aqui vendo a minha nudez e meu olhar demonstra saber disso”.

Figuras 30 e 31: A câmera diegética de Vavá: o espetador como voyeur



Fonte: OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes Ltda. Rio de Janeiro, 1962. (90 min.) Disponível em: <https://youtu.be/6LfThIbe2YE>.

O fim da cena, que dura 4 minutos, exhibe a personagem exausta, absolutamente vencida pela situação, de braços estendidos para a câmera diegética de Vavá, como num sinal de entrega, rendição, que beira o trágico. Aos 29 minutos a imagem é congelada e permanece assim por 4 segundos, tempo suficiente para simular uma fotografia registrada na própria película (técnica que igualmente veremos em outros filmes nacionais a serem analisados, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Katia Lund), como se a entrega da personagem em imagem congelada materializasse a própria consumação, posse do objeto pela interrupção do fluxo temporal. Com isso estaria consumado o desejo de quem está assistindo à cena desde o início. Se a ânsia de se assistir à primeira cena de nudez total do cinema brasileiro fora esta, eis que ela aí está: paralisada, capturada, consumada em fotografia. Nesse momento cessam-se os gritos de Vavá e a buzina de Jandir, e o carro – com a câmera ainda sob o ponto de vista de quem está inserido na narrativa – se distancia de Leda, caída, exangue, na areia da praia. Já não é mais interessante vê-la nua. As peças de roupa são jogadas ao ar para que ela possa se vestir. É o fim da cena. É o fim da “posse”.

Figura 32: Leda se entrega e a cena congela-se em foto.



Fonte: OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes Ltda. Rio de Janeiro, 1962. (90 min.) Disponível em: <https://youtu.be/6LfThIbe2YE>.

Tal encaminhamento da questão do voyeurismo (com a presença da câmera diegética) é comentado por Ruy Guerra, em seu depoimento para a série “Grande Cenas”. Ambivalência e tensão: a propositura, atendendo ao apelo comercial (o que, em espectro amplo, evoca a própria inclinação de show voyeurístico “baixo” na história do cinema, o que atinge a história do cinema pornográfico) do espetáculo de fruição masculina da nudez frontal na sala escura, no ano de 1962, convive, pela saturação temporal da cena, com um gesto programado que busca promover incômodo, indigestão fílmica, repulsa, mal-estar no espectador – o que acaba promovendo a crítica do próprio escopo do espetáculo exibidor do corpo.

Quando na primeira projeção, quando o filme passa, vem essa cena e começa, e a plateia (sons) vê aquela mulher nua, que nunca se viu no cinema, inclusive se vendo a zona pubiana, os pelos pubianos (sons)... mas de repente há um cara que no meio, no final diz: “Para! Chega! Chega!”. E nessa altura ela para! Exatamente no momento que... ela para! (GUERRA, 2016)

A câmera que emula o olhar congela o *frame* no instante em que Leda desiste de se opor e, entre humilhada, suplicante e exaurida, se entrega. O olhar de quem assiste, assumido pelas lentes, vê a nítida fragilidade da personagem que lutou contra sua exposição, contra a reificação de seu corpo nu. A invasão do olhar a vence, mas o subproduto é amargo: vamos, espectadores, da fome à congestão com as imagens abusadoras de uma mulher exposta e violentada por um olhar-câmera invasivo. A câmera diegética nos vetora a experiência, mas ao mesmo tempo é eixo que aponta para nossa brutalidade, que busca satisfazer o desejo de ver/possuir. Uma vez satisfeitos os desejos manifestos através desta câmera que vetora o olhar, há o afastamento, o abandono da personagem à própria humilhada solidão, nua na praia, como após uma curra.

Se a proposta do Cinema Novo era a de se produzir um cinema que rompesse com o cinema clássico e nesse caminho faz um inventário crítico da vida brasileira, rente ao contexto social mais desalentado do país, *Os Cafajestes* e a câmera que vetora o olhar deste espectador vivente deste contexto, atendem a estes quesitos? Fora do “eixo central” do Cinema Novo – a militância político-social – o filme de Ruy Guerra, ao colocar o próprio cinema no espelho com a câmera diegética, lança inquietações na esfera social, comportamental, existencial.

2.2 – *O Corpo Ardente* (1966) – Alienação, projeção e expansão

Em outra produção dos anos 60 podemos observar a presença da câmera diegética, em mais uma tendência de se questionar o *voyeurismo*. Trata-se de *O Corpo Ardente* (1966), filme de Walter Hugo Khouri.

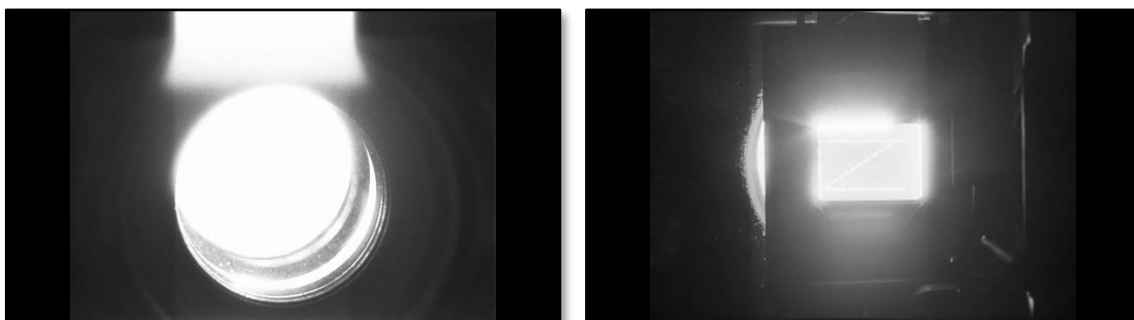
Entre os diretores do Cinema Novo, Khouri, foi o que mais se distanciou de produções que mantinham as proposituras estético-políticas defendidas por Glauber, bebendo em fontes europeias, mais especialmente no cinema francês, nos filmes de Ingmar Bergman e, principalmente, nos de Antonioni, diretores conhecidos por exibirem a crise de valores do mundo burguês do pós-guerra. Seus filmes, frutos de uma produção pertencente ao período e além, mantiveram sempre uma “linha” discursiva coerente e coesa, a de debater as relações

humanas. Não sem também promover algum apelo junto ao público com temas considerados “de interesse” da bilheteria. Paulo Emilio Sales Gomes trata disso:

É outra tendência artística de Walter Hugo Khouri: preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros. Dentre o grupo paulista – no qual estreou – foi o único a atingir uma obra contínua e pessoal. Sua filmografia relativamente extensa revela uma pertinácia exemplar e rara coerência estilística. Desde *O gigante de pedra* e *Estranho Encontro*, seus dois primeiros filmes, até *A noite vazia* e *Corpo ardente*, realizado em 1966, cada fita vem significando para Khouri uma aproximação do ideal estético a que se propôs. O rigor, contudo, não o impede de fazer promessas de concessão à bilheteria, promessas de natureza erótica, que o cineasta aliás não cumpre. (GOMES, 2016, p. 163)

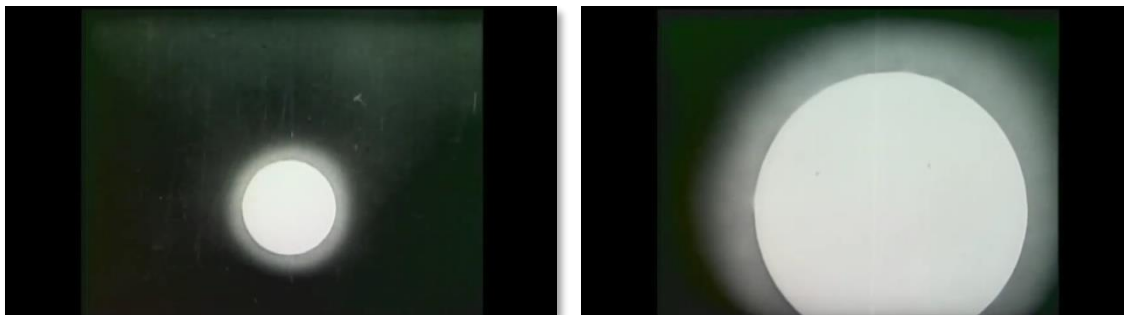
Não se pode afirmar com convicção que Khouri tenha se “baseado” em *Persona*, lançado aliás no mesmo ano de 1966, para compor a abertura do seu filme. Mas é notável a semelhança entre abertura de *O Corpo Ardente* e *Persona*, obra que passaria, aliás, a ser lembrada como uma das mais importantes da filmografia de Ingmar Bergman. A semelhança flagrante possui direção metacinematográfica pela presença da luz do projetor cinematográfico que alude à natureza ótica do meio e, conseqüentemente, à sua experiência voyeurística. Ao mesmo tempo, o círculo remetia, alusivamente, ao olho (instância corpórea do olhar), aspecto importante no filme de Khouri.

Figuras 33 e 34 : Abertura de *Persona*, com a luz de projeção surgindo e tomando o frame



Fonte: *PERSONA*. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia, 1966. (84 min.)
Disponível em: <https://youtu.be/OqzRzdXqT7M>.

Figuras 35 e 36 : Abertura de *O Corpo Ardente*, luz do projetor que se dilata até tomar o quadro



Fonte: *O CORPO Ardente*. Walter Hugo Khouri. Produção: William Khouri. Rio de Janeiro, 1966. (87 min.) Disponível em: <https://youtu.be/yvVezlvIBOo>.

Tal abertura introduz o elemento que comparecerá no desenrolar da trama do filme: a fusão do olhar da personagem principal com o do espectador, ambos mediados pela câmera diegética, a pequena câmera utilizada pelo filho da protagonista. A luz projetada na tela inicial será justificada ao final na história, fechando a trama, demonstrando a existência de um equipamento – a câmera diegética – que “insere” nosso olhar no ponto de vista da personagem principal da ação.

A propósito, em *O Corpo Ardente* acompanhamos um momento da vida de Márcia (Bárbara Laage), típica mulher moderna e burguesa, inteligente e sociável, inquieta e insatisfeita, que tem ao redor de si o marido Roberto (Pedro Paulo Hatheyer), o amante Eduardo (Mário Benvenutti), além da amante do marido e uma universitária apaixonada por Eduardo. Ela vive em um círculo social repetitivo, monótono, que se submete às convenções sexistas – homens arrogantes e mulheres fúteis – e ostenta signos de status e riqueza. Em um instante da vida, Márcia decide afastar-se desse mundo, que lhe parece repugnante pelo vazio de propósitos, insinceridade e limitações existenciais. Na companhia de seu filho de 10 anos, viaja à Serra de Itatiaia, localizada entre o Rio de Janeiro e São Paulo, onde procura repensar sua vida. Lá, passa a experimentar um interesse obsessivo pelo comportamento selvagem e exultante de um cavalo reprodutor, fugido de um Haras da redondeza. A natureza vegetal, mineral e animal atuam, então, fortemente sobre Márcia, ora elucidando-a, ora aprofundando seus conflitos.

O vazio existencial e a alienação que parecem tomar a personagem, imersa na futilidade da vida burguesa, aliados à opressão machista de seu casamento e a seu relacionamento extraconjugal, encontram afinidade com os filmes de Michelangelo Antonioni, sobretudo no que passou a ser chamado de “trilogia da incomunicabilidade”, *A Aventura* (1960), *O Eclipse* (1962) e *Noite Vazia* (1964). A depressão e apatia sentidas por uma série de personagens, oprimidas sexualmente pela sociedade elitista, a busca de vazão dessa mesma

opressão, a crônica da vida vazia dos grã-finos de São Paulo, tudo isso acompanha praticamente toda a produção do diretor, conhecido também por filmes com foco em personagens femininas e situações eróticas. Fernão Ramos e Sheila Schvarzman (2018) comentam:

Em *o corpo ardente*, a protagonista feminina Márcia (Bárbara Laage) é forte e sua depressão melancólica tudo envolve, conseguindo sobreviver com certa autonomia no esquema masculino. Mas não vai longe. A figura do sexo e da conquista heterossexual, com dominância masculina, logo bate na porta da melancolia da personagem – que crê conseguir escapar, mas ainda fica na superfície, presa na âncora dos dilemas sexuais enquanto jogo de poder. Como de hábito no universo khouriano, os momentos do mergulho em si da personagem feminina não perduram. Não há espaço para a autonomia do reflexo masculino. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, pág. 136).

A saída encontrada por Márcia é fugir deste mundo fútil, evadindo-se do espaço urbano e buscando a natureza, ambiente não corrompido pela superficialidade e artificialismo do mundo burguês. Ao lado do filho – que igualmente entediado, tem sua viagem renovada quando o pai chega, lhe trazendo uma câmera Super 8 (o equipamento descrito acima, que servirá para juntar as pontas soltas da narrativa ao final) – depara-se com o imponente cavalo negro em fuga, livre e indomável após escapar de um Haras, mas que acaba sucumbindo aos seus instintos de reprodução. Tem início uma relação – ora sedutora e aproximativa, ora de difícil contato – entre a personagem e o animal, que serve como alegoria ou expressão metafórica do desejo de liberdade de tudo e de todos vivido por Márcia. Ela tem no cavalo selvagem, que luta por não ser capturado e não capitular, expressão de seu anseio. O cavalo que não se deixa domar pelo cabresto é expressão do desejo da personagem em expandir-se, ultrapassar sua condição de alienação e opressão existencial. Na ação selvagem do vigoroso animal livre, Márcia encontra uma representação poderosa para o seu anseio por expansão e libertação. Ela se projeta no animal – emblema da força natural irreprimível.

Em *O corpo ardente*, a saída para o contato com a natureza, supostamente campo oportuno para um mergulho introspectivo em si, também desemboca na ordem do desejo do outro. Quando Márcia vai para os altos de Itatiaia e crê ter deixado para trás o mundo fútil das festas e dos amantes cruzados, depara-se com o dilema de um garanhão extraviado, cavalo de raça indomável, domado pelo desejo sexual de uma fêmea usada como armadilha para aprisioná-lo. Símbolo da liberdade, errando pelos campos e longe da ordem das conveniências, o garanhão cede ao desejo que exerce sobre si a atração da fêmea e cai na cilada montada para localizá-lo. É metáfora perfeita para o universo khouriano que nela se aprofunda, extraindo combustível para ilustrar os dilemas que vive a protagonista Márcia (Barbara Laage). O filme se

demora bastante nas imagens da fêmea-égua e no garanhão cavalgando livre. É até onde o universo existencial de Khouiri consegue ir, novamente aprisionado nos limites da libido, sempre buscando um retorno à mão para o ego narcisista. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, pág. 136).

Por meio das imagens geradas pela câmera Super 8, “entramos na mente” de Márcia, levados a experimentar a sensação de liberdade que ela sente ao ver o cavalo livre pela natureza. Uma série de planos, em cenas distintas, investe nessa relação entre as aspirações da protagonista e a rebeldia selvagem do Cavalo. E em tal relação não deixa de comparecer um certo nível de *voyeurismo*, uma vez que a posição do espectador é de visualizar a personagem que por sua vez mira para o animal livre, atendendo a seus instintos animais de reprodução. O prazer e aspirações de Márcia ao fitar o cavalo seriam, por tabela, acompanhados visualmente por quem assiste ao filme. Mas até aí a instância do olhar-projeção psicológica da personagem não encontra uma expressão. Encontrará à frente, com a presença da câmera diegética e suas decorrências.

O ápice desta visualização-projeção psicológica da protagonista se dá aos 57min., na cena em que Márcia, o filho e o marido dirigem pela estrada e se deparam com o animal livre na vegetação. O marido começa a filmar, captando tanto a reação da esposa, quanto o cavalo correndo junto ao carro. A montagem então intercala o vetoramento da câmera diegética, que nos coloca no ponto de vista do marido operando a câmera, ao mesmo tempo que insere o ponto de vista de Márcia vendo o cavalo livre. Em close e gerando plano e contraplano, a cena nos apresenta uma montagem que, igualmente como acontece em *Os Cafajestes* (1962), vetora o olhar do espectador, desta vez por meio de uma filmadora (e não através de uma câmera fotográfica). Conhecido por oferecer várias “camadas” de interpretação em seus filmes, Khouiri monta a cena compondo cinematograficamente o conflito vivido pela personagem que, presa às convenções sociais, projeta no animal seu desejo de liberdade.

Figuras 37, 38, 39 e 40: A câmera diegética presente em *O Corpo Ardente* (1966)



Fonte: O CORPO Ardente. Walter Hugo Khouri. Produção: William Khouri. Rio de Janeiro, 1966. (87 min.) Disponível em: <https://youtu.be/yvVezlvIBOo>.

Anteriormente a esta cena, outras passagens já construíam o caminho para a atuação de uma câmera (diegética) que conta uma história dentro do filme. Chamam a atenção os momentos em que o filho filma os pais, em situações que a princípio, deveriam soar como meras situações lúdicas, brincadeiras entre família. Até então, tais momentos em que o filme opera com sua câmera seriam situações periféricas, sem importância para o eixo dramático fundamental. Mas o aprofundamento da dimensão psicológica da personagem diante da sua relação com o marido e com seu mundo fútil burguês ganhará outros matizes: o filho filma cenas em que os pais “brincam”, reproduzindo cenas que simulam uma decapitação, um tiro e um enforcamento. Cenas que na verdade – e somente nós o espectadores temos essa informação – são a expressão dos reais desejos da personagem em relação ao marido. O que em certa medida igualmente representa o desejo dele para com ela, tomando-se por base o relacionamento burguês e “somente de aparências” que ambos vivem. Mesmo que em tom lúdico, somente pra servirem de personagens para a pequena operação cinematográfica empreendida pelo garoto, os pais representam tais momentos diante da câmera diegética do jovem, mas há nestes momentos uma subcamada para a expressão desses sentimentos do casal.

Figuras 41, 42, 43 e 44: As filmagens em família ilustram os desejos “reais” dos personagens.



Fonte: O CORPO Ardente. Walter Hugo Khouri. Produção: William Khouri. Rio de Janeiro, 1966. (87 min.) Disponível em: <https://youtu.be/yvVezlvIBOo>.

Ao final do filme, compreendemos que a cena de abertura, onde o filho está concertando o projetor cinematográfico até que sua mãe (Márcia) chega e o manda dormir, pertence na verdade a cena final, quando a personagem sai da entediante festa em sua casa, fugindo das conversas frívolas, encontrando o filho que brinca com um projetor, exibindo em uma parede da sala de estar, que funciona como grande tela, as cenas gravadas durante a viagem. A edição neste momento intercala os pontos de vista da personagem diante da projeção, do filho assistindo as imagens e fitando a própria mãe e a câmera da narrativa que capta ambos assistindo às cenas projetadas na parede. O ritmo vai acelerando até o momento em que temos o ponto de vista de Márcia mirando o cavalo livre na natureza, com o ponto de vista obtido pelo espectador por meio da câmera diegética. Evidencia-se neste momento a relação de desejo que a personagem mantém com o animal, sob o olhar do filho, no momento da projeção.

A câmera diegética cristaliza o ato de olhar como projeção do desejo da personagem. É o elemento que na narrativa opera como mecanismo por meio do qual acessamos os anseios de Márcia, inclusive os em relação à sua família, diante de sua vida banal e sem sentido. Ao mesmo tempo nos coloca na “incômoda” situação de presenciar uma mulher nutrindo algum tipo de admiração – por que não, sexual? – por um animal de grande porte. Mesmo que essa possa ser apenas uma das “camadas” de interpretação possíveis, na proposta cinematográfica demonstrada por Walter Hugo Khouri, fica claro que tal dimensão

interpretativa é agenciada através da câmera diegética, que nos insere nas imagens geradas pelo marido. Como espectadores, somos colocados como terceiros na cena através das imagens captadas por ele através da filmadora em associação com o olhar do personagem – a atuação da câmera subjetiva) e deste ponto em diante fica em um horizonte interpretativo a sugestão de alguma atração de Márcia pelo animal. Com a imagem do animal em fuga, correndo ao lado do carro, e do olhar fixo da personagem (que também é demonstrado através de uma câmera subjetiva) investido nele, ressoa tal possibilidade de interpretação. E isso se dá através de um dispositivo que conduz o olhar de quem assiste, a câmera diegética, cujas imagens por ela “produzidas” serão exibidas, na cena final do filme, para uma Márcia que, na sala com o filho, estará na condição de espectadora de seus próprios anseios. Neste momento final, uma vez que Márcia assiste a um “filme do desejo” na condição, alia-se a nós, na sala de cinema. Mas com uma dimensão decisiva: nós, espectadores, “vemos” o desejo de Márcia “com ela”: somos, por assim dizer, cúmplices visuais de seus desejos.

Em que pese o fato de que a narrativa só nos apresente a câmera diegética servindo para observarmos a relação entre a personagem e o animal, a partir da metade do filme, o equipamento está presente desde o início da trama, que remonta em *flashback* às cenas do animal captadas pelo marido. Mas nossa percepção é de que Khouri transforma a personagem em uma atriz de seu próprio mundo, somente lhe dando algum traço de humanidade através das imagens captadas pelo filho nas brincadeiras filmadas entre família. Igualmente notamos que, do ponto de vista ofertado pela câmera, o fascínio registrado de Márcia pelo animal indica um processo de espelhamento, senão, inveja pela liberdade demonstrada em contraponto à prisão da personagem nas convenções sociais às quais ela está submetida, aprisionada. Ao assumirmos a imagem gerada pela câmera do marido dentro do carro como sendo o nosso ponto de vista, isso se torna claro, pois estamos vendo Márcia fechada num carro, com sua família, ao passo que o alazão se encontra livre na natureza. O que conecta ambos é o instinto sexual – Márcia em busca de relações extraconjugais que a satisfaçam, em contraposição ao cavalo que foge, mas sucumbe a uma fêmea no cio solta pelos antigos donos, numa armadilha para lhe capturar novamente. Tal situação transcorre aos 68 min., quando Márcia vê ao longe o cavalo cruzando com a fêmea. Neste momento a montagem agencia planos em câmera subjetiva, assumindo o olhar da personagem que presencia o coito entre os animais, de forma a neste ponto ela se posicionar como uma *voyeur*.

Assumimos desta maneira a posição de que tal momento cinematográfico brasileiro, a dos “novos ares” dos anos 60, dedica-se à articulação entre a discussão da natureza do próprio cinema com dimensões existenciais e subjetivas dos personagens no interior da

trama e, ao mesmo tempo, “insere” a dimensão do olhar de quem assiste aos filmes. Tais inflexões reverberam atitudes metacinematográficas em voga nos anos 60. Se no fim dos anos 50 e em toda década de 60 uma série de filmes inseriu a discussão sobre a questão da enunciação cinematográfica e o antiilusionismo nas telas, no Brasil o filme de Khouri e o de Rui Guerra encampam a câmera diegética para associá-la ao olhar do espectador, ofertando um objeto sexual para satisfação de um desejo de *voyeur* e ao mesmo tempo fazendo a crítica desse processo ou, no caso de *Corpo Ardente*, convidando-nos a nos associar às angústias do desejo do outro, problematizando-as em termos metacinematográficos. Nesse momento de renovação e de rompimento com a estética da narrativa clássica, o agenciamento da câmera diegética é elemento a serviço de procedimentos e processos que discutem a transparência no cinema. A progressão desse momento atingirá a radicalização da opacidade, como veremos a seguir.

3 – CINEMA MARGINAL – “À Margem”

Para iniciarmos esta etapa, buscamos como ponto de partida a obra de Fernão Ramos, “Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite”. O autor, em parte responsável pela difusão do termo “marginal” (não sendo o único, claro) designa como sendo este período do cinema o responsável por uma série de produções que tiveram impacto significativo na realização cinematográfica brasileira a partir do final dos anos de 1960, pois representou uma ruptura com os padrões estéticos e narrativos dominantes na época, sobretudo o do cinema mais aderente ao grande público. Mas os “filmes marginais” se opunham tanto ao chamado cinema comercial, que buscava o sucesso de público e agradava à censura, quanto ao Cinema Novo, que buscava o reconhecimento crítico e defendia uma postura política engajada de orientação à esquerda. Estes filmes, “marginais” nos esquemas de produção e distribuição, propunham uma estética radical de invenção, baseada na experimentação formal, na liberdade criativa sem limites, na ironia, no humor e no escacho mais desabrido. Também refletiam, à sua maneira aguda, a realidade social e cultural do Brasil, absorvendo temas como a violência urbana mais crua, a marginalidade social, a contracultura, novos comportamentos sexuais, e a alienação das classes média e da burguesia.

Quadrinhos, chanchada, filme policial, cultura kitsch, fotonovela, *bang-bang*, bandidos e suas lanternas vermelhas, guerras e assassinatos consumidos em massa (*Bang Bang*, 1971, de Andrea Tonacci, *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, de Rogério Sganzerla, *Jardim de Guerra*, 1968, de Neville d’Almeida, *Matou a família e foi ao Cinema*, 1969, de Júlio Bressane): o Cinema Marginal se impôs no final dos anos 1970 contra um Cinema Novo no auge de sua consagração e estabilização. Mas tal “imposição” não foi isenta de embates – como se poderia imaginar. De um lado Glauber Rocha castigando o movimento ao qualificar que “(...) os jovens cineastas, Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento, levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmara na mão e ideia na cabeça” (ROCHA, 1981) e acabando por lhes dar a alcunha de cinema “*udigrudi*” (versão pejorativa do *underground* americano). Por outro, Rogério Sganzerla, que classificou o Cinema Novo como um “movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita” (SGANZERLA, 1970). Eis a tensão.

Para além desses fogos cruzados – que prejudicaram muito mais o Cinema Marginal, uma vez que o “movimento” foi banido dos círculos intelectuais a que pertenciam os cineastas do Cinema Novo – também há o fato de não haver um devido reconhecimento deste cinema para além do território nacional, com a crítica internacional a reconhecer,

majoritariamente, o Cinema Novo como “o” movimento cinematográfico brasileiro. À época, eram poucas as publicações especializadas em cinema e as que existiam, como a francesa *Cahiers du Cinéma*, acompanhavam proximamente as obras produzidas pelos cinemanovistas. Os poucos artigos que podem ser encontrados posteriormente, em revistas ou livros especializados, são principalmente de críticos brasileiros residentes na França que puderam ver os filmes antes de serem censurados. No Brasil, devido à censura e ao protecionismo opressor, a visibilidade desses filmes era muito limitada.

A maioria dos filmes dessa época foi sujeita a cortes e a alegoria passou a ser um expediente básico para contornar a censura. Hoje, a descoberta (ou redescoberta) de certos filmes censurados, esquecidos ou incompreendidos ainda é uma experiência engajadora, como no caso de *Jardim de Guerra* (1968), de Neville de Almeida, filme exibido em poucos festivais, que sofreu vários cortes até ser censurado de vez pela Ditadura. Somente em 2018 é que a película original – sem os cortes – foi recuperada do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, sendo exibida pela primeira vez publicamente na 42.^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Atualmente, uma versão remasterizada e em alta resolução da película pode ser encontrada no Youtube (<https://youtu.be/X0TumfjKp4g>, acesso em 08 de maio de 2023). E nos importa especialmente citar o caso de *Jardim de Guerra* (1968) em razão da presença de uma câmera cinematográfica operada por uma das personagens da narrativa (vivida pela atriz Maria do Rosário Nascimento e Silva), em dois momentos em que ela registra seu par romântico no filme ilustrando uma crítica ao vazio modelo de vida na sociedade burguesa e igualmente ao cinema hollywoodiano, bem como discursando ideologicamente para o espectador. Sua câmera diegética, com implicações modestas se comparada aos “casos” que analisamos nesta tese, registra em tais momentos o personagem Edson (interpretado por Joel Barcelos) “encenando” em plena rua, sendo “dirigido” pela personagem de Maria do Rosário Nascimento e Silva. No primeiro momento, logo após eles se conhecerem, ele interage com a personagem que opera a câmera, dizendo que se estivesse em um filme faria naquele momento um discurso “sobre a vida, sobre a morte, sobre as coisas eternas do mundo”. Logo em seguida muda de ideia e diz gostar de “filme de faroeste, de filme policial”, e começa a disparar tiros imaginários. Na calçada, um senhor idoso caminha e passa entre os personagens, ao que uma voz – que não é nem de Joel nem da personagem que opera a câmera – diz: “Atira no velho! Atira!”. Neste ponto podemos inferir que está é uma das situações que marcavam a ferro as produções marginais: a improvisação, a atitude muitas vezes mambembe das produções que fazia com que os atores interpretassem à esmo, sem nenhum tipo de roteiro ou sentido. A voz que se ouve pode muito bem ser do diretor Neville D’Almeida ou de alguém que estaria operando a câmera

narrativa do filme. Ao ver a aproximação do senhor idoso e diante do improviso dos atores, vê a oportunidade de tal situação ser incluída na narrativa. Edson, o personagem, “efetua” os disparos, como se brincasse com a situação sendo filmada. Por vezes, o ponto de vista do espectador posiciona-se atrás da personagem de Rosário Nascimento, emulando o que ela estaria captando através de sua câmera. Temos um filme sendo feito, com atores improvisando em cena, sendo filmados por outra equipe que (esta sim) produz o filme que assistimos. E a câmera diegética se insere neste ponto, servindo de elemento para a condução desta relação metacinematográfica.

Na sequência, após a exibição em tela de fotos das guerras da Coréia, do Vietnã e de uma imagem estática da figura de Che Guevara, a narrativa é retomada, novamente com a personagem de Rosário operando a câmera, captando Edson (personagem de Joel), no mesmo espaço público em que se encontravam anteriormente, fitando a câmera convencional, porém dirigindo-se ao espectador e quebrando a quarta parede enquanto faz um discurso político/ideológico:

Sarava! Senhores espectadores deste filme. Depois que Deus morreu, tudo é permitido. Depois de Hiroshima, Dachau, Vietnã, tudo, tudo é permitido. O corpo untado de gasolina do comandante Ernesto Che Guevara ainda arde, e incendeia os campos da América Latina, que alguém também chamou de América... latrina!

Enquanto o personagem discursa, a câmera que o capta assume a função de diegética, uma vez que simula ao espectador a imagem que está sendo captada pela câmera da personagem de Maria do Rosário. Somente ao final é que ela surge no quadro pelo lado direito, mas o personagem de Joel continua a falar diretamente para a câmera que nos promove a imagem do filme. A cena termina com os dois já em tom descontraído cantando um trecho da marchinha de carnaval “Yes nós temos Banana”, ocorrência de viés “tropicalista”.

Figuras 45 e 46: A câmera diegética em *Jardim de Guerra* (1968).



Fonte: JARDIM de guerra. Direção: Neville D'Almeida. Produção: J.P. Carvalho e Neville d'Almeida. Rio de Janeiro, 1968. (100min.), Disponível em: <https://youtu.be/X0TumfjKp4g>.

Jardim de Guerra (1968) é aderente à esta linha da improvisação, da *mise-en-scène* livre, desabusada, espontânea, discordante da “marcação teatral” estável do cinema clássico, como um dos elementos do cinema moderno – muito presente em Godard em *Pierrot Le Fou* (1965), por exemplo – que se relaciona fortemente com a câmera diegética, recusando o cinema tradicional. O comportamento dos atores nas duas cenas, sua atuação francamente estilizada, se integra a isso, rompendo com o que deles se esperavam em uma interpretação convencional segundo os protocolos do ilusionismo clássico. O ator marginal está aberto a criação na hora da filmagem, não precisa se empenhar em uma situação dramática pré-definida. E a câmera diegética está ligada a isso, ao metacinema que acaba sendo produzido – um filme dentro de outro, algo que nos remete (em muito) ao “estilo Godard” de cinema.

A propósito, em muitos países a década de 1970 foi vivida como prolongamento da negação das formas de narrativas clássicas do cinema e inscrição de temáticas com o desejo de provocar os valores da classe burguesa e perturbar a opinião pública, como em obras de diretores como Pier Paolo Pasolini (*Salò ou os 120 Dias de Sodoma*, 1975), Luis Buñuel (*O Discreto Charme da Burguesia*, 1972) e Bernardo Bertolucci (*Último Tango em Paris*, 1972). Do lado de cá, em terras tropicais, os diretores do Cinema Novo lançaram influência e sofreram algum tipo de influência – como já dissemos anteriormente – das ondas culturais internacionais, mesclando-as em suas obras com energias culturais nacionais como certa “incursão tropicalista” e acolhimento do nosso modernismo literário. Já os diretores do Cinema Marginal em sua maioria não possuíam referências intelectuais e artísticas dos diretores cinemanovistas. Seus filmes parecem embebidos da cultura contemporânea de massa, rock americano e da MPB, embora figuras como Bressane, Sganzerla e Ivan Cardoso possuísem repertório farto de artes e literatura, sem falar do próprio cinema. Pareciam mais arejados ideologicamente e mais livres em sua concepção de arte, dando espaço a diversos elementos como as histórias em quadrinhos, o cinema pornográfico, a chanchada, os filmes “rebaixados” do cinema americano e os filmes de terror – em especial os de José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”, considerado um dos precursores do movimento com *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964), e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) (Ivan Cardoso incursionaria no gênero, com inflexão mais paródica, em *Nosferato no Brasil*, de 1970). Atingindo o mórbido, o grotesco, o escatológico e o bizarro, o Cinema Marginal parecia querer chegar ao grande público, mas levando a ele uma incursão paródico-intertextual na qual o deboche, o escracho, a irrisão estão em um cinema “desagradável” e descolado da narrativa convencional clássica. Fernão Ramos, em *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite* (1987), traça uma definição plena sobre essa intencionalidade do Cinema Marginal, a de romper com todo cinema clássico, criando um

cinema “de autor” (créditos a Glauber Rocha, para quem o autorismo é ponto essencial do cinema crítico latino-americano), porém atentando contra o “bom gosto” do espectador, buscando causar-lhe incômodo por vias contundentes.

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual (não mais baseada na identificação catártica) que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. Resta, no entanto, parecer não ser esta a intenção dos autores ao elaborar estes filmes, voltados nitidamente para a obtenção de um efeito de ‘incômodo’ no espectador. (RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987, p. 121)

Outra avaliação precisa deste momento do cinema nacional pode ser encontrada em Paulo Emílio Sales Gomes, no célebre ensaio *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (1996). O autor explica sobre o caminho seguido pelos produtores de cinema após a dissolução do Cinema Novo, que, diante das dificuldades óbvias e de forma a manterem-se em atividade, produziram o “Cinema do Lixo” como forma de desafiar as condições da época. Nesse caminho do “lixo da produção”, a subversão dava-se pelo caminho do escárnio e da rebeldia pelo grotesco.

Desintegrado o Cinema Novo, os seus principais participantes, agora órfãos de público catalisador, se dispersaram em carreiras individuais norteadas pelo temperamento e gosto de cada um, dentro do condicionamento estreito que envolve todos. Nenhum deles, porém, se instalou na falta de esperança que cercou a agonia desse cinema. A linha do desespero foi retomada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos 1960 para os 1970 e durou aproximadamente três anos. A vintena de filmes produzidos se situou, com raras exceções, numa maior ou menor área de clandestinidade decorrente de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura. O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte dos seus quadros. Estes poderiam em outras circunstâncias, ter prolongado e rejuvenescido a ação do Cinema Novo cujo universo e tema retomam em parte, mas agora em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos,

condenado ao absurdo, mutilados pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é, porém, animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio. (GOMES, 2016, págs. 200-201)

Assim parece se observar um percurso que vai do bandido revolucionário cinemanovista de Glauber Rocha e chega ao anti-herói “marginal” que experimenta violência, sexo e drogas para superar angústias existenciais e seu profundo desespero. *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias inauguraria o “caminho marginal” com seu filme de tom lírico e alegórico, cujo início é marcante pelo uso da chamada câmera subjetiva postada em um barco à deriva em um rio. A câmera subjetiva porta um olhar que vai captando pessoas prostradas à margem e que olham com curiosidade o interior do barco que não conseguimos ver. Este longo plano de abertura anuncia o período de peregrinação cinematográfica que se seguirá para além, com outros filmes que parecem associados àquele mundo: à margem do grande rio das produções, de forma marginal, quase fora da Lei (RAMOS, 1987, p. 15).

O Cinema Marginal é inclassificável. Não é surreal o suficiente para ser vanguardista-surrealista, é “louco demais” para pertencer ao “realismo” brasileiro, não se anuncia como um movimento, não traz um manifesto. E, embora fragmentado, para alguns críticos o Cinema Marginal marca a última fase do Cinema Novo: a do fim de um ciclo em que os realizadores impõem o seu estilo face a uma produção cinematográfica esclerosada que cada vez mais obriga os realizadores a responder às leis do mercado, ao objetivo de atingir um público mais amplo e menos politizado. Com a queda do “herói libertador” concebido pelo cinemanovismo, o Cinema Marginal – que vive na distopia, não acredita na ideia de revolução – continuará a criar (fora do sistema instituído) personagens depravados, órfãos de qualquer ideologia ou dilemas existenciais, em enredos descosturados, descontínuos – em que a própria noção de enredo, no sentido tradicional, não tem sentido. Também não irá mais sentir o peso da responsabilidade de produzir filmes com temáticas definidas ou coerentes do “cinema de autor”. Caminha em sentido contrário, como se criticasse justamente tal posição. Nas palavras de Fernão Ramos, “perdem o sentimento de culpa”:

A marginalidade encontra, então, um quadro extremamente propício para seu desenvolvimento e pode mesmo ser considerada como um elemento central para a caracterização do período. A principal contradição embutida nas propostas de ‘cinema de autor’ elaboradas pelo Cinema Novo desaparece. A realidade política e social excludente impede e, principalmente, desobriga uma vinculação maior entre a obra produzida e sua destinação social. O aspecto da ‘desobrigação’ é fundamental no caso, pois os cineastas marginais perdem o ‘sentimento de culpa’ relativo a este aspecto. (RAMOS, 1987, p. 30-31)

Sua propositura estética não é mais a de uma causa idealista que já parece perdida de antemão, o que o próprio Glauber Rocha, por exemplo, antevê em *Terra em transe* (1967), em que seu personagem principal parece estar dividido, perdido entre a luta revolucionária e o desejo de sucesso pessoal (poderíamos talvez indagar se *Terra em Transe* (1967) também não sinalizaria o impasse em que Glauber Rocha se encontrava diante da indústria cinematográfica brasileira).

Diante da repressão da ditadura militar iniciada com o Golpe de 1964, cuja vontade era destruir qualquer movimento que se apresentasse como “subversivo”, o Brasil experimentou um endurecimento que duraria até sua queda, em 1985. No final de 1968, o AI n.º 5 estabeleceu um código penal militar que privou os brasileiros de sua liberdade ao tornar qualquer indivíduo potencialmente suspeito, fazendo com que o Estado tivesse controle sobre toda a produção, econômica, industrial ou cultural. Neste clima de terror onde a censura se alastrou e o exílio se impôs aos produtores de cultura do país, os protagonistas do Cinema Marginal não tiveram escolha senão radicalizar e enveredar pelos caminhos da experimentação, com personagens irreverentes e de profanação, em que a ironia e o deboche se tornaram prerrogativas, o que pode ser visto em filmes como *Bang Bang* (1971) de Andrea Tonacci, *Matou a família e foi ao cinema* (1961) de Júlio Bressane, ou *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla.

A partir de e então – e naturalmente 1968 é o ano chave – uma geração de cineastas radicalizará a ruptura dos limites da narrativa audiovisual. E dois fatores essenciais vão levar este cinema a recuar para as “margens”: a situação política do país que se fecha cada vez mais sobre si próprio (sobretudo com o AI5) e a pressão econômica dos produtores que querem filmes bancáveis economicamente. A repressão/censura e as limitações econômicas para filmes de autor atuam como tiros de morte para a ideia de um “cinema de qualidade”. E se a revolta não pode mais acontecer no plano político estrito, cedemos ao desespero, ao deboche, ao escárnio, ao grito primevo. Numa sociedade que se tornou surda à ideia de revolução social,

para arrostar o bom comportamento burguês conformista o absurdo é salutar. Este cinema inventivo, *com a representação em seu limite*, como diz Jairo Ferreira (1987), que reúne e implode diversos gêneros em uma estética sem limites expressivos e cuja forma discursiva promove a implosão das narrativas convencionais do cinema clássico, fez-se, no aspecto técnico com poucos meios de produção (graças em particular ao lançamento de equipamentos como a câmera Super-8) e a uma velocidade estonteante, que indicava a necessidade de se filmar com urgência, exprimindo-se a fúria de uma geração apanhada pelos fatos históricos. O Cinema Marginal atravessou todas as barreiras e abalou a moralidade de um país que perdeu a sua, assolado pelo terror e pela violência. Usou as mesmas armas para combater a paranoia e a repressão que se abateu sobre eles: imagens de tortura, violência gratuita e quebra de personalidades. Seu cinema brilhante e subversivo foi uma resposta à barbárie de seu tempo.

Diante dos excessos da ditadura, inevitavelmente a sociedade começa a conviver com imagens de violência exacerbada, situações de horror e sordidez que acabam por contaminar as narrativas cinematográficas, criando-se no cerne da violência, por assim dizer, uma “quase-estética”. Sobre este aspecto, Fernão Ramos ressalta:

O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal. Esta negação da representação do ‘nobre’ (em termos das ‘intenções da ação’ dos personagens no universo ficcional que lhes cerca) é uma das características centrais da estética marginal. (RAMOS, 1987, p. 116)

No Cinema Marginal, feito na “Boca do Lixo” (bairro central da cidade de São Paulo), é pela pele (ou pelo estômago) que o público sente as produções cinematográficas. O que não pode ser expresso livremente em discurso verbal é o corpo que exulta. Assim, nos filmes os corpos são mutilados, adoecidos, explorados, pornografados. As “éticas” são inexistentes ou seu *leitmotiv* na maioria das vezes responde à Lei de Talião, “Olho por olho, dente por dente”, como veremos no caso de *O Pornógrafo* (1970), de João Callegaro. É certo que a vingança não se faz no campo político, mas seu cinema participa de uma emancipação intelectual e a criação, portanto, nos aparece como um ato de resistência. Alguns realizadores não se reconhecerão em nenhuma corrente ideológica precisa – a favor ou contra o regime militar – e não se engajarão em nenhuma luta, mas seu cinema é testemunho de uma incapacidade de se deixar dominar pelos acontecimentos. E até zombar deles do modo mais contundente.

A região abandonada no centro da capital paulista, a chamada Boca do Lixo, cujo nome designa um ambiente de convivência diária com a prostituição, a boemia desregrada, a promiscuidade e a violência, vai tornar-se a uma espécie de sede dos realizadores “marginais”. Além de filmar lá, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla criaram a produtora *Bel Air*, nome bastante irônico pela locação. Dessa dupla nasceram seis filmes, tendo a atriz Helena Ignez como atriz principal: *Barão Olavo, o Horrível* (1970), *Cuidado Madame* (1970) e *A Família do Barulho* (1970), dirigidos por Júlio Bressane, *Carnaval na Lama* (1970), *Copacabana Mon Amour* (1970) e *Sem essa, Aranha* (1970), dirigidos por Rogério Sganzerla. Tais filmes surgem como uma espécie de gesto de deliberada de agressão ao público como postura anti-deleitável, com personagens e situações que tentam tirar o espectador de sua alienação confortável. Não são filmes “belos”. São o que Fernão Ramos irá classificar como ‘esporro’:

Ao universo ficcional construído pelo Cinema Marginal caberia, a meu ver, um adjetivo preciso: ‘o esporro’. Se compreendermos neste termo sua conotação de ‘agressão’, acrescida do sentido ‘avacalho’, teremos a principal característica da narrativa marginal em seu contato com o espectador. O ‘esporro’ provoca no espectador uma sensação de incômodo e dificulta sua relação com a obra, principalmente se esta é dimensionada pela fruição-identificação própria à narrativa clássica. A atitude do deboche histérico-agressivo é geralmente sentida como uma afronta ao senso estético e, acrescida da imagem do abjeto, confronta-se com a percepção do ‘objeto belo’. (RAMOS, 1987, p. 125)

O Cinema Marginal teve uma vida curta – cerca de 4 anos – e, embora marginalizado pelos espectadores e denegrado pelo regime da época, nos abriu um horizonte de perplexidades em trabalhos de vários diretores (como os já citados e tantos outros como Carlos Reichenbach, Geraldo Veloso, Jairo Ferreira, etc.) e seus filmes singulares, que expressam de forma desesperada um período sombrio da história do Brasil.

Para este momento da tese, elencamos dois desses filmes em que a ocorrência da câmera diegética está articulada ao “momento marginal”, a de experimentalismos e rupturas radicais com o que até então se via no cinema clássico e no Cinema Novo. São ocorrências que demonstram que a câmera presente nas diegeses cinematográficas fala crucialmente à problemática da enunciação narrativa.

3.1 – *O Pornógrafo* (1970) – “Estamos fazendo uma experiência nova: um filminho”

Miguel Metralha é um jovem paulista, descendente de imigrantes e que possui alguma ligação familiar com a máfia italiana e norte-americana. Trabalha em uma revista de alimentação, ambiente de mídia em que se sente tolhido, sem poder expressar sua “criatividade”. Após um desentendimento com seu chefe é demitido, mas logo vê uma nova oportunidade de emprego: escrever roteiros para “catecismos”, histórias pornográficas produzidas em uma editora clandestina. Miguel, feliz por agora poder expressar suas ideias e por nutrir certo nível de interesse pelo assunto – e com o “material” com que trabalharia, mulheres nuas e sexo – sobe rapidamente de cargo. Após a morte de seu chefe, assume o controle da editora, tentando inovar nas publicações. Porém, as vendas dos “catecismos” caem e para manter o negócio, vem-lhe uma ideia original: mudar os temas das revistas para assuntos relacionados à comunidade gay. Acreditando que essa é a melhor saída para a editora, vai à procura da verdadeira dona da editora, a misteriosa Madame Rosália, *socialite* paulistana que mantém financeiramente o negócio, além de acobertar a clandestinidade do material produzido pela editora, pela amizade e bons relacionamentos junto às autoridades. Por conta de uma falha na comunicação entre ambos – o jovem editor tenta explicar à grã-fina sua ideia, mas ela, com pressa por conta de um “compromisso inadiável”, não compreende a proposta mas lhe dá “carta-branca” para que prossiga com as mudanças – Miguel muda a linha editorial da publicação, voltando-a para o público gay. Ao receber o “novo” material, Madame Rosália se enfurece e proíbe que tudo seja comercializado, ordenando sua destruição pois “é uma afronta aos bons costumes”. Inconformado, Miguel resolve produzir o material gráfico por conta própria, o que acirra o conflito com Madame Rosália. Ambos acabam recorrendo à criminalidade para resolver suas diferenças, de formas bastante inusitadas. O desfecho da trama culmina com a morte dos dois em circunstâncias claramente calcadas nos confrontos de gângsteres de filmes norte-americanos dos anos 30.

O Pornógrafo é considerado uma das grandes obras do Cinema Marginal. Embora produzido para o grande público, não teve sucesso nas bilheterias. Foi filmado em preto e branco e distribuído no exato momento da transição dos filmes nacionais PB para o formato em cores, o que fez com que muitos exibidores rejeitassem a produção. Acabou exibido apenas em alguns cinemas secundários. O diretor, João Callegaro, um dos nomes tecnicamente mais experientes daquela geração, dominava os enquadramentos, movimentos e o ritmo da narrativa, que em diversos momentos presta “homenagens” aos filmes policiais norte-americanos das décadas de 1930 e 1940. Ao contrário de outros filmes produzidos à época, *O Pornógrafo* não

se tornou “um mito”. Por outro lado, Fernão Ramos e Sheila Schvarzman (2018, p. 183) afirmam que no dia de seu lançamento, Callegaro elaborou um folheto promocional sob o título “Manifesto do cinema cafajeste”, em que promoveu a definição de alguns pontos da estratégia do Cinema Marginal, que convivia umbilicalmente com a chamada “Boca do Lixo” e os produtores da época. O material dizia sobre os objetivos do Cinema Marginal: “trata-se de abandonar as “elucubrações intelectuais, responsáveis por filmes ininteligíveis”, e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os “50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador”. (RAMOS, & SCHVARZMAN, 2018. p. 183).

O filme de um modo geral é uma espécie de ode à Boca do Lixo, com seus cenários, locações e personagens tipicamente associados não só àquela região do centro de São Paulo, mas às condições enfrentadas pelos produtores da época – a “quase” marginalidade de suas obras. A editora clandestina em que Miguel Metralha trabalha é prova incontestante disso, desta “ilegalidade”, com suas salas cheias de mulheres nuas exploradas e manuseadas como objetos sexuais. Em determinado momento, Miguel acompanha a chegada de uma mulher para uma sessão de fotos em que, de topless, é colocada em um canto da sala, fazendo várias poses, sendo observada pelos homens que a medem de cima abaixo numa “inspeção de qualidade” para o registro fotográfico nu. “Aprovada” pelo redator, ela é levada para o estúdio. Tal expediente, o da nudez feminina, por si só já seria um mote para atizar a curiosidade pelo filme, mas encontra no manifesto de Callegaro sua razão de ser, o de atingir uma comunicação ativa com o público. Subvertendo o regramento cinemanovista, o filme se marca como peça metacinematográfica e intertextual-paródica, cujo intertexto se flagra em seu delineamento geral: o filme policial norte-americano. Nas palavras de Fernão Ramos e Sheila Schvarzman:

Na mesma linha, João Callegaro, que já havia dirigido um episódio de *As Libertinas*, faz, em 1970, *O Pornógrafo*, obra na qual se sente um trabalho autoral mais desenvolvido. Há o diálogo com o classicismo de gênero norte-americano na fotografia, cenários e no universo ficcional, trazendo a marca do Marginal paulista. Numa atmosfera de filme policial, são narradas as desventuras de um produtor de revistinhas pornográficas (os antigos “catecismos”). (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018. p. 184)

A sequência crucial para nossos interesses se dá quando Miguel, conduzido pelo chefe da editora logo após ser contratado, vai conhecendo as dependências do local de trabalho. A dupla vai caminhando por um corredor e a cada porta uma etapa da produção das revistinhas

está sendo feita: a redação, a sala de desenhos (uma modelo de topless sentada em um banquinho serve de base para um desenhista), a sala das modelos (com várias mulheres de topless sentadas aguardando sua vez para serem fotografadas ou desenhadas), o ateliê fotográfico (um fotógrafo posiciona uma modelo com seios à mostra para seu registro) e a última – e principal – sala, onde o chefe diz que estão fazendo uma “experiência nova, um filminho!”. Um corte faz a inserção de um espaço onde um cinegrafista capta um casal deitado, posicionado para uma cena de sexo explícito. Novo corte, e temos o plano da dupla de personagens que caminhava no corredor parado agora à porta da sala. A satisfação do chefe é visível, enquanto Miguel retira seus óculos escuros para observar melhor a cena que está sendo filmada, em nítida atitude voyeurística diante do casal fazendo sexo.

Figuras 47, 48, 49 e 50: A experiência nova da editora: o “filminho”.



Fonte: O PORNOGRAFO. Direção: João Callegaro. Produção: Itú Produções Cinematográficas. São Paulo, 1970. (86 min.) Disponível em: <https://youtu.be/n7rZisrQi6c>.

Neste ponto, a câmera diegética assume suas funções. O arranjo dos planos promove a simulação da ação do cinegrafista que, em cima do casal, tenta obter o máximo possível em close. A imagem do casal no beijo indica o que estaria sendo captado/produzido pela ação da câmera. O olhar do espectador assume então a posição do olho do cinegrafista, enquanto o casal se beija e se acaricia. No contraplano, vemos novamente a ação do cinegrafista – como se fosse este o ponto de vista do casal se se virasse para ele. A cena toda mantém ao fundo o ruído de funcionamento de uma câmera filmadora. Os segundos vão passando e o ritmo

da montagem começa a se acelerar, intercalando as imagens dos corpos do casal em flagrante simulação de um ato sexual, o olhar de Miguel Metralha visivelmente excitado com o que vê e a luz de um refletor que, em razão de sua forma, nos remete à imagem de um olho que observa a tudo freneticamente. Nova aceleração da montagem induz à ideia de estarmos – tanto quanto o olhar voyeur de Miguel, “espectador” *in loco* – diante do clímax do casal em ato sexual (embora não compareçam imagens da cópula de forma explícita na tela). O final da cena se faz com a câmera em close em Miguel Metralha, com um pequeno alongamento no tempo de filmagem e a mudança em sua expressão facial. Novo corte acontece, com o chefe da redação perguntando ao cinegrafista se estava tudo bem nas filmagens. A resposta é irônica: “Tudo certo chefe, só que precisamos arrumar outro ator porque esse aqui já deu no prego, não aguenta mais!”.

A incursão da câmera diegética na cena atua para o efeito de um presenciamento, a de que testemunhamos uma cena de sexo explícito sendo filmada. Espectadores da sala de cinema, estamos associados ao protagonista, o voyeur-pornógrafo. Diferentemente do que acontece em *Os Cafajestes* (1962), a captação da nudez não se faz com “crise” ou tensão. Aqui se o instiga o espectador para a fluência do seu desejo, o de ver mais daquela cena, ao contrário da nudez abusiva de Leda, levada à exaustão no filme de Ruy Guerra. Também diferentemente do que acontece em *O Corpo Ardente* (1966), o voyeurismo de Miguel Metralha é escancarado e possui o tom da boçalidade. Sua expressão é de uma acintosa canalhice. Ele explicita, sem constrangimento, sua satisfação em ver o casal do “filminho” de modo frontal, direto (o que não acontece quando presenciamos a relação de Márcia com o cavalo indomável em *Corpo Ardente*. Afinal, lá o voyeurismo está velado ou nas entrelinhas das imagens captadas pela câmera diegética). Metralha é anti-herói em sua gestualidade e caracterização física: seus gestos, expressão do rosto, suas roupas, tudo isso é uma espécie de versão degradada dos bandidos mitificados pelo cinema policial americano. Ele é uma espécie de paródia do protagonista de *Scarface* (1932), de Hawks, ou congêneres.

A presença da câmera operada pelo cinegrafista que “produz” a cena de sexo coloca o espectador, “aquele mesmo” que foi assistir a *Os Cafajestes* (1962) com a intenção de ver o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, agora explicitando o propósito voyeurístico-erótico do mundo cinematográfico: a produção de um filme de sexo explícito, dentro de um filme cuja pecha já é de ser “marginal”, ou seja, estar “à margem” dos limites impostos pela sociedade, o que naturalmente tangencia a questão sexual. E o faz parodiando certa tradição do cinema americano, o chamado filme B.

Toda a cena tem exatamente 1 minuto de duração (recurso para obter a atenção do espectador a assistir ao filme como um todo?) Outras cenas de mulheres nuas são apresentadas na parte inicial da película. A partir da metade final, as figuras femininas dão lugar a figuras masculinas atuando na editora, nos mesmos espaços onde antes as mulheres nuas eram desenhadas, fotografadas ou aguardavam para ambas as atividades. Há até uma “reprodução” da cena em que Miguel chega à sala onde era feito o “filminho”, mas sem ocorrência da câmera diegética. Acompanhamos o personagem que se recusa a abrir e fechar a porta rapidamente, induzindo a percepção de uma cena de sexo gay estaria sendo filmada.

A conclusão de *O Pornógrafo*, na sequência final, faz com que a ocorrência metacinematográfica dessa cena do “filminho” encontre associação com o tom metacinematográfico que remete ao cinema policial americano. São condensadas diversas passagens, curtas, de filmes policiais americanos. Nesse momento, o caráter intertextual e metacinematográfico toma maior acento, como se apontasse: isso é, no fim das contas, “filme de cinema”, tecido feito de sobras, de estilhaços, lixo cinematográfico recolhido. Sem julgamento, *O Pornógrafo* faz um recolhimento do “lixo cinematográfico” como elemento que aponta para o mundo da própria produção midiática “da boca” que abastece de corpos nus os anseios de espectadores.

3.2. – *Bang Bang* (1971) – “Não importa. Vai andando.”

Chegamos a *Bang Bang* (1971), dirigido por Andrea Tonacci, primeiro longa do diretor italiano radicado no Brasil. A trama do filme é que ele não possui uma trama em sentido convencional, ou seja, não há, nem de longe, um percurso narrativo seguindo um encadeamento de eventos com relações causais lógicas. Distância total, portanto, da estrutura narrativa do cinema clássico. Algo de extraordinário e subversivo, expressão de experimentação livre e radical. De maneira a intentar uma sinopse, podemos dizer que *Bang Bang* vai nos apresentar uma narrativa repleta de situações incontrolláveis. Há, de todo modo, um personagem – embora sem os contornos precisos de um “caráter” – que opera como fio condutor para a ação. Vamos convencionar aqui chamá-lo de “o passageiro”, nomenclatura utilizada por Ismail Xavier (XAVIER, 1993, p. 250). Além dele, há uma “quadrilha” excêntrica, composta por figuras caricatas: um bandido cego, surdo e mudo, outro extremamente vaidoso (que a todo instante ajusta o penteado) e uma bizarra personagem materna, que sempre está comendo algo. Surgem outros “personagens”, como um taxista e uma bailarina que comparecem de modo aleatório.

Se podemos classificar *Bang Bang* dentro de algum “gênero”, o mais próximo seria o de um filme policial (naturalmente sob a forma paródica, pois utiliza seus clichês e os subverte). Em tom de sátira, o filme evoca traços ou elementos das histórias em quadrinhos, e do cinema burlesco. A narrativa em si é secundária, ou melhor, *Bang Bang* não desenvolve uma história que se delineie como arquitetura segundo as leis do enredo convencional. Tonacci concentra-se em extrair as intensidades visuais do personagem principal e reduzir as cenas à pura experiência cinematográfica, em que (anti)ilusionismo e catástrofe se fundem. Em verdade, o filme é a oferta de uma peça audiovisual para a desconstrução da expectativa do espectador, frustrando-o a todo momento. A sensação de “agora vai” sempre é tolhida. A promessa de um “fazer sentido” é a todo momento levada ao goro, à frustração. Reside nisso a força do filme, que prefere negar os fundamentos de uma ordem para o mundo, uma viabilidade para o país; expressão autêntica e violenta do período. O caráter paródico intertextual adquire feição corrosiva. Fernão Ramos e Sheila Schvarzman elucidam bem alguns de seus elementos, ou seja, os de uma indicação de estruturas cinematográficas para justamente subvertê-las:

Bang Bang é articulado em torno de sequencias, sintagmas fixos, que se repetem no modo mais tipificado da ação, isolando para destacar e simultaneamente desconstruir sua forma clássica. É um estilo reflexivo que aparece no que podemos chamar de “sintagmas de ação”, na fotografia marcada, na trilha sonora, nos cenários, na encenação dos atores, nos diálogos, no ritmo das sequencias e nas citações da cinematografia da cinefilia. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 190)

Já Ismail Xavier, que dedica um capítulo ao filme em *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal* (1993), faz uma análise detalhada do filme, ressaltando que não estamos diante de uma produção com viés mercadológico, como até então se via em outras obras – e neste caso, *O Pornógrafo* (1970) nos serve de exemplo, sobretudo pela inserção das cenas de nudez com clara intencionalidade de atingir números de bilheteria –, mas que assistimos a uma produção que discute o próprio cinema e de quebra, a sociedade urbana, com todo o caos e desordem que lhe são peculiares. Tudo isso encontrando terreno fértil, pela via paródico-intertextual, no gênero policial cinematográfico:

Livre dos constrangimentos do filme-mercadoria, Tonacci escolhe, em *Bang Bang*, uma estratégia muito particular de conversa com o espectador. Coloca em pauta o próprio cinema, o mundo das máquinas, os movimentos talvez mais típicos de uma experiência urbana que encontrou no gênero policial sua transfiguração mítica mais popular: a violência, o tiro, a velocidade, o desastre. (XAVIER, 1993, p. 246)

A explanação de Xavier nos conduz à falta de um “sentido essencial” no filme – em uma narrativa que já se inicia com o “passageiro” pegando um táxi e começando uma discussão com o motorista, dando-lhe ordens absurdas como “vai andando”, ao longo de um trajeto em que ele ordena movimentos impossíveis de serem realizados pelo motorista em meio ao trânsito. A corrida fica sem rumo graças à desordem gerada pelo passageiro enquanto o motorista, confuso com a situação, rebate e culpa o defeito no câmbio do carro. Impera o *non sense* (XAVIER, 1993, P. 248), além de a cena servir para ilustrar logo de início a falta de rumo que irá impregnar todo o filme.

Tal “falta de sentido” vai ganhar corpo ao longo da *quase* trama, com sequências que se resumem a um clima de perseguição – igualmente aleatória –, como se o filme “perseguisse” algo que nunca alcança. (Estaria Tonacci nos apresentando sua visão alegórica sobre o cinema da época, perdido que estaria de sentido diante da rigidez do regime militar?) Em meio a esse caos experimentalista, há a incidência da câmera diegética de maneira a denunciar-se com marca plena da enunciação, na cena do banheiro, em que o “passageiro”, vestindo uma máscara emborrachada de macaco – plena alusão ao filme *O Planeta dos Macacos* (1968), dirigido por Franklin J. Schaffner – barbeia-se em frente ao espelho.

Figuras 51 e 52: A câmera refletida no espelho em *Bang Bang*.



Fonte: BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Nelson Alfredo Aguilar. São Paulo, 1970. (93 min.) Disponível em <https://youtu.be/C5pYXVfnn-E>.

A presença da uma máscara vestida pelo personagem introduz já um elemento de estranhamento, buscando capturar imediatamente a atenção do espectador para o detalhe bizarro desse “macaco vaidoso” em primeiro plano. Não obstante, o personagem também está de óculos escuros – o que terá outra importância mais à frente. A cena é captada por uma câmera inserida dentro do espaço do banheiro, gerando o ponto de vista convencional da narrativa. Mas há um som que ecoa no espaço: o da filmadora em funcionamento, o que denuncia que uma gravação está acontecendo no local. O personagem abre o pequeno armário do banheiro – onde está colocado o espelho – e pega um frasco do que parece ser leite magnésia. Prepara um copo com a mistura e gesticula tomar, porém, por conta da máscara, a ação se torna inviável e o líquido todo escorre para fora da abertura da boca. Em seguida, ao fechar o pequeno armário, no reflexo do espelho descobrimos que uma câmera está instalada ao fundo, atrás do personagem. Torna-se explícito que tudo não passa de encenação. O olhar que observa sua figura pertence exclusivamente à máquina, à câmera que até então não se revelara. Não há equipe, diretor ou fotógrafo visíveis no ambiente quando vemos a imagem da câmera refletida no espelho. Somente ela ali, parada, captando a estranha ação do personagem. Tal jogo entre a câmera, o espelho e o macaco cria um sentido radical de antiilusionismo: nosso olhar é extensão do olhar mecânico da câmera. Somos nós, a partir de então, uma câmera de cinema a observar a ação transcorrendo.

Em determinado momento, o “passageiro” mascarado de macaco assume outra posição, ajustando o espelho e ficando de costas para a gravação. Logo em seguida, novo posicionamento e desta vez o mais agressivo, no sentido de desafiar as leis da dramaturgia cinematográfica clássica: posiciona-se diante da câmera fixa, em que se inscreve nosso ponto de vista de espectador, procedendo ao ato de barbear o rosto. Neste ponto, os óculos escuros mostram sua função na cena pois pelo reflexo das lentes vê-se a câmera posicionada em um tripé ao fundo do banheiro. Os óculos nos “revelam”, espectadores virtuais, na cena: a câmera como instância produtora da imagem e eixo em que se identifica o olhar virtual do espectador da imagem produzida. A quebra da quarta parede é inevitável em seguida, quando o personagem começa a cantar para a câmera que, em alguns momentos, se revela inteiramente, de acordo com os movimentos que ele faz com a cabeça enquanto canta.

A cena é demonstração clara do que falamos até o momento sobre a participação da câmera diegética na ruptura do ilusionismo e da transparência cinematográficas. Torna-se especialmente marcante pois ao mesmo tempo que demonstra alguma estrutura cinematográfica, acusa a presença desta própria, por meio de uma câmera que se mostra atrás do personagem.

Ismail Xavier diz: “(...) há algo de sinistro neste cara a cara entre o macaco e a câmera solitária, autônoma. De um lado, o gesto humano atrás da máscara; de outro, o vazio por trás da câmera. Quem filma?” (XAVIER, 1993, p. 261). Na indagação ecoaria a busca do Cinema Marginal brasileiro por uma desconstrução aguda das convenções tradicionais do cinema e uma exploração das fronteiras entre realidade e ficção, deixando espaço para múltiplas interpretações e perplexidades aflitas. Este cinema *dentro* do cinema não se torna exclusivo da obra de Tonacci uma vez que já fora utilizado em outras películas. Mas os “efeitos de estranhamento”, como os ditos por Xavier, são bem mais fundos. E a câmera diegética é canal de escoamento destes efeitos.

Seu cinema dentro do cinema se apropria da mesma tradição já presente em *O Bandido da Luz Vermelha* e, em alguns aspectos, nos filmes de Bressane. Mas seus efeitos de estranhamento têm outro perfil. Não está ausente o recurso antiilusionista mais frequente na época: a revelação dos bastidores da filmagem, a denúncia da simulação, o que *Bang Bang* faz pelo reiterado reflexo da câmera no espelho, dando ensejo a uma discussão do problema que não teria o mesmo papel em Sganzerla ou Bressane. (XAVIER, 1993, p. 246)

Em outro momento de descortinamento do ilusionismo, há mais uma vez uma câmera presente na trama, registrando a *mise-en-scène* e exibindo-se, deixando-se igualmente filmar. Trata-se da cena no bar-lanchonete, quando o “passageiro” adentra o local e dirige-se ao balcão. Nele já está um outro cliente, visivelmente bêbado e ambos começam um diálogo sem qualquer nexo, enquanto um telefone toca ao fundo e ninguém vem atender ao balcão. A câmera, posicionada atrás dos personagens, realiza um movimento em *dolly*, mas há um espelho no fundo do balcão que denuncia não só sua presença, mas duas pessoas da produção do filme (talvez o próprio diretor e o diretor de fotografia que opera o dispositivo).

Figuras 53 e 54: O filme “se filma” com a câmera em *dolly* no espelho, na cena do balcão.

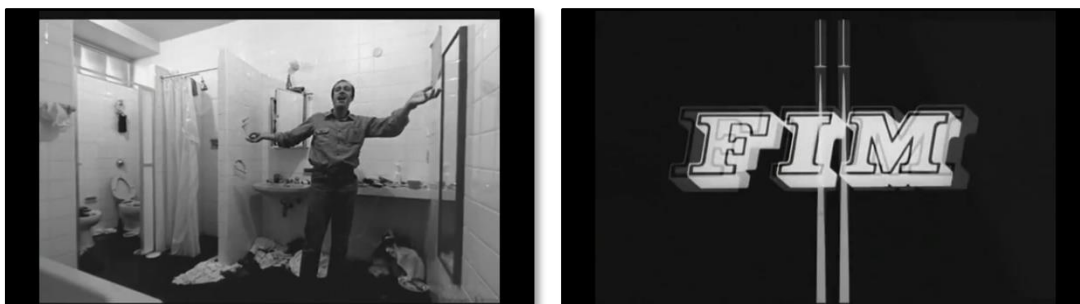


Fonte: BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Nelson Alfredo Aguilar. São Paulo, 1970. (93 min.) Disponível em <https://youtu.be/C5pYXVfnm-E>.

Em termos intertextuais, a remissão é a Godard em sua abertura de *O Desprezo* (1963), conforme já demonstramos. A câmera não se furta ao ocultamento, ao contrário, se anuncia e mantém sua posição, indo e vindo em toda a cena. Naquela altura do filme, uma vez que a câmera já se revelara na cena do banheiro e em meio à negação da fruição ilusionista da narrativa, o espectador talvez já não se sinta surpreendido, ciente de não estar diante de cinema convencional. Se em *Os Cafajestes* (1962), *O Corpo Ardente* (1966) e *O Pornógrafo* (1970) a câmera diegética opera para inserir o olhar do espectador sem tal “atrevimento”, embora se estabeleça um jogo fértil de correspondências – o olhar de personagens funcionando como espelhamento da atitude do espectador na sala de cinema – em *Bang Bang* a inserção da câmera diegética no quadro possui uma função de desmascaramento radical da mediação cinematográfica. Produtora da imagem, ela se põe diante do espectador, se revela incomodamente. Ao fazer isso denuncia que somente o espectador acessa o mundo da imagem das ações da trama pelo recorte que ela realiza. A câmera torna-se parte da confusão causada pelo “passageiro” e o acompanha, nos conduzindo em meio às suas tentativas de fuga do trio de “gangsters”.

O final do filme traz novamente alguma interação entre a câmera diegética e o personagem, repetindo a fórmula da cena do banheiro, Porém com uma diferença: a câmera não se apresenta. Em seu lugar, há a ruptura com o ilusionismo na quebra da quarta parede (quando o passageiro, ao terminar de se trocar vira-se para a câmera e começa a cantar) e na apresentação gráfica do riso histriônico que ouvimos na cena, ao final da tomada e apresentação do “FIM”.

Figuras 55 e 56: No fim, câmera no banheiro e som impresso na película: metacinema radical



Fonte: BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Nelson Alfredo Aguilar. São Paulo, 1970. (93 min.) Disponível em <https://youtu.be/C5pYXVfnm-E>.

Permitindo-se uma analogia, tal forma gráfica de “ilustrar” o som ao final do filme seria equivalente hoje, com as técnicas de edição possíveis às quais temos acesso, ao

filme deixar de realizar sua projeção e o quadro se ampliar a tal ponto, em efeito de zoom out, que permitiria ao espectador ver a trilha de edição do filme sendo realizada pelo próprio editor. Um exercício metacinematográfico que de forma extrema suspende a narrativa e acusa que tudo o que foi visto é jogo com os códigos. Tal metalinguagem radical naturalmente se envolve com uma propositura geral do filme de lançar ao espectador espécies de emblemas errantes do mundo da imagem cinematográfica e televisiva correntes na cultura de massa.

Quando o riso se transfere da boca do ator para o som ótico visível na tela, é todo corpo do filme que se mobiliza, coroando a série de soluções menos antropomórficas desse metacinema. Mostrou-se a câmera sem revelar a equipe, ofereceram-se criaturas grotescas para identificação e termina-se reduzindo a provocação do cinema à sucessão de pontos minúsculos que não “dizem” nada a um ouvido desarmado, mas advertem que, seja voz, seja riso, no cinema é a película que enuncia. Lance final: um acorde sonoro que sugere a ameaça, suspense, atropela as risadas quando a palavra FIM salta para o centro da tela, o que gera, imediatamente, uma expressão irônica de sobressalto nessa esfera *off* que tomou conta do filme. Figuração sonora minimal da dialética de *Bang Bang*. (XAVIER, 1993, p. 263)

A trilha sonora gravada na tela sugere ao espectador que ele veja o filme somente como um filme, em um distanciamento tal que saiba o que está sendo visto é fruto de uma edição, de uma montagem feita por uma equipe de profissionais e tudo não passa de uma alegoria. Seria o metacinema, do metacinema, o antiilusionismo de Robert Stam elevado à máxima potência, capaz de nos fazer questionar sobre o que acabamos de assistir: foi ou não um filme?

O Cinema Marginal, mesmo que por um curto espaço de tempo e tendo gerado relativamente poucas produções cinematográficas, abriu trilhas para níveis radicais da representação cinematográfica no país, atingindo, como diz Fernão Ramos, a representação em seu limite. Dificuldades financeiras e o acirramento da censura fizeram com que as obras fílmicas descambassem para temas voltados basicamente para o sexo e para o escárnio em linguagem que puxaria o freio de mão da criação mais radical. No percurso deste trabalho, entre o final do período do Cinema Marginal (metade da década de 1970) até a metade dos anos 1990, sentimos a ausência de filmes que evidenciassem a presença de dispositivos ou procedimentos anti-ilusionistas – com algumas exceções, como em algumas realizações de Bressane e Sganzerla – e que levassem a câmera diegética a disso participar. Quando sua ocorrência retorna, como veremos a seguir no chamado período da Retomada, ela ressurgiu reconfigurada, nos oferecendo novas dinâmicas e novos efeitos de sentido.

4 – RETOMADA – “Desta tierra, jo non quiero nem o pó”

Estamos nos anos 1990. Mais precisamente no começo de sua segunda metade. Passados os dissabores iniciais da década, quando o cinema brasileiro se viu diante de situações de quase paralisia e estagnação, uma reação entra em curso. Entre 1994 e 1995, Sergio Rezende e Carla Camurati lançam respectivamente *Lamarca* e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Ambas as produções apontam para um novo período de produções cinematográficas nacionais, reacendendo expectativas e, mais à frente, dando contornos ao que ficou conhecido como a *Retomada*.

Aqui, antes de entrarmos mais atidamente no objeto deste capítulo, cabem duas contextualizações sobre este processo de “retomada” do cinema nacional, uma de ordem histórica e outra de natureza teórica. Optamos por fazer um cotejo dessas contextualizações sob o ponto de vista da crítica cinematográfica brasileira da época e do arcabouço bibliográfico desta pesquisa, com vistas a uma tentativa de traçar, mesmo que sucintamente, certo panorama da *cena* do cinema nacional no início dos anos 1990.

Para termos uma noção ao menos preliminar do que acontecia à época, começemos por alguns contornos conjunturais, por meio de uma crítica publicada no dia 18 de maio de 1994 no caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* do colunista Marcelo Coelho, sociólogo, jornalista e escritor. Em suas impressões sobre o filme dirigido por Sergio Rezende, decretou que “*Lamarca*’ é um clássico. É um filme brasileiro perfeito. Depois do governo Collor, assistir a filmes nacionais virou moda, ou quase atitude cívica. O cinema nacional reaparece.” (COELHO, 1994). Linhas adiante, na mesma crítica, o colunista tece comentários sobre duas produções contemporâneas daquela época, igualmente decretando:

"Alma Corsária" de Carlos Reichenbach, e "A Terceira Margem do Rio", de Nelson Pereira dos Santos, ressuscitam aquela eterna ruindade do cinema nacional. Atores mal dirigidos, diálogos burros, cenas sem sentido, feiura quase que ideologicamente desejada, impasses na história, vontade de dizer muitas coisas ao mesmo tempo.

"Lamarca" segue os padrões retóricos que teria um filme americano sobre a morte de Kennedy ou Martin Luther King. A distância ideológica que nos separa do personagem, a proximidade que nos liga ao panorama das classes sertanejas e desvalidas, dá ao filme, digamos, um brasileirismo novo, nada semelhante aos tropeços do "cinema nacional", mas "nacional", mesmo assim, o filme é – e muito bem. (COELHO, 1994)

Pode-se dizer que nas “duras” palavras de Coelho há o que Nelson Rodrigues chamou, no longo ano de 1958, como “complexo de vira-lata” típico do brasileiro, nos termos “o estrangeiro é melhor que o nacional”. Na visão de Coelho, *Lamarca* parece romper com esse sentimento de inferioridade. Sua postura diferencia-se de outras da época que traziam, latentes ou explícitas, condenações à produção cinematográfica nacional no início dos anos 90, a qual havia passado por um quase desmonte, provocado por forças políticas e circunstanciais. É fato que o fim da EMBRAFILME (empresa estatal que financiava e distribuía os filmes nacionais até 1989) pelo então presidente Fernando Collor, no início de 1990, contribuiu para esta impressão, mas não só ele. Vejamos o pensamento de Desbois:

As guerras intestinas da Embrafilme, a impopularidade nascente e crescente de um cinema poluído pela pornochanchada, a total indiferença de um público fascinado pela televisão, a teledramaturgia de alto rendimento em suas reportagens e folhetins intermináveis, o retorno com força de um cinema americano de grande espetáculo e efeitos especiais, todos são auspícios favoráveis para o fim da produção, em meio a uma indiferença generalizada. Nem mesmo o pessoal de cinema protestou quando do anúncio da extinção da Embrafilme. Num texto publicado no início de 1993 (*Cinema brasileiro em ritmo de indústria*), Mello de Souza escreve que se “aceitou sem muita discussão a supressão da Embrafilme e o fim do nacionalismo protetor. Collor não inventou nada. Ele apenas respondia à expectativa de Hector Babenco, Sylvio Back, Carlos Reichenbach, Chico Botelho, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, e da crítica da imprensa liberal”. (DESBOIS, 2016, p. 216-217)

Ou seja, uma sequência de fatores e circunstâncias daquele momento da realidade brasileira levou à crise do cinema nacional. Pior: tal situação nem pode ser contestada por diretores e profissionais do setor, uma vez que o sentimento era de indiferença. Invariavelmente a presença da TV, já se solidificando desde os anos 1980 na sociedade e cada vez mais ocupando o cargo de “produtora de conteúdo” audiovisual, não só no Brasil, mas em outros países latino-americanos, ia ocupando o espaço “deixado” pelo cinema, como numa ardilosa trama entre emissoras de televisão e Governos:

Assim se explica, em parte, o desaparecimento progressivo do cinema na América Latina, inversamente proporcional ao crescimento do alcance da televisão no Brasil (e na América do Sul em geral). O contexto político e a conflituosa relação do cinema com o governo não são estranhos a isso. (DESBOIS, 2016, p. 216)

Deve-se levar em conta que diante de tal fase de “retorno” do cinema nacional – em que optamos por usar o termo *Retomada*, com “R” maiúsculo, como fazem, por exemplo, Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 411) – a utilização do termo “cinema de Retomada” sempre foi objeto de divergências entre críticos e estudiosos, uma vez que a designação gera a impressão de que houve uma interrupção por completo de toda produção cinematográfica no país. Afinal, houve sim produção no período, mesmo que de forma independente de recursos públicos, caso do longa-metragem *A Grande Arte*, de 1992, de Walter Salles, filme baseado na obra homônima de Rubem Fonseca. Falado em inglês, o filme contou com recursos financeiros de emissoras europeias de TV para que pudesse ser concluído e foi exibido no país ocupando somente 1% do mercado à época. Sobre este filme e sobre o não cessamento por completo das produções nacionais, vale um trecho do artigo “Uma Câmera em Viagem: o Olhar “de Fora” em *A Grande Arte* (2020), de Marcelo Bulhões e Ricardo Bulhões:

Mesmo que a expressão “retomada” nunca tenha sido aceita de modo unânime pela crítica e por cineastas – principalmente por aqueles que, a despeito de enormes dificuldades, nunca deixaram de dirigir –, a veiculação de filmes nacionais a partir de 1994 no circuito comercial, assinados tanto por novos nomes, como Carla Camurati, Lírío Ferreira e Daniela Thomas, quanto por veteranos, casos de Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e João Batista de Andrade, inapelavelmente dava a imagem de um ressurgimento. (BULHÕES e BULHÕES, 2020, p. 28)

Ainda nesta direção, da crise enfrentada no início dos anos 1990 pelas produções nacionais, encontramos o pensamento do sociólogo e professor da UFMT Telmo Estevinho:

O desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro, realizado por Collor no início de 1990, colocou em evidência a impossibilidade de autossustentação do cinema no país. Durante os dois primeiros anos da década tanto a produção quanto a exibição de longas nacionais praticamente reduziu-se a patamares ínfimos (ESTEVINHO, 2008, p. 122)

O imbróglio financeiro que cercou as produções nacionais encontrou fim em 1993, com a promulgação da Lei Federal 8.685, de 20 de julho de 1993, a “Lei do Audiovisual Brasileiro”:

A promulgação da Lei do Audiovisual (8.685) em 1993 aparentemente encerra tais conflitos, prevalecendo à tese da renúncia fiscal para a produção de filmes no país. Ao contrário da Lei Rouanet, publicada dois anos antes e também vinculada ao estímulo da produção cultural, a nova legislação contemplava exclusivamente o setor cinematográfico e evitava justificativas que envolvessem a cultura brasileira. (ESTEVINHO, 2009, p. 123)

Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman igualmente destacam que a implantação da “Lei do Audiovisual” será a *pièce de résistance* do cinema nacional daquele momento em diante, sendo a força motriz que impulsionou a Retomada pelos anos seguintes:

A chamada Lei do Audiovisual viabilizará institucionalmente o deslocamento de capitais privados e, sobretudo, de estatais, para a produção de cinema no Brasil. Sustenta, com todas as suas imperfeições, o grosso da produção cinematográfica brasileira na chamada Retomada. A partir da estrutura legal criada pela captação de isenções fiscais, foram produzidos, entre 1994 e 2000, mais de cem longas-metragens. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 411)

Sob uma perspectiva teórico-crítica, o texto de Marcelo Coelho na *Folha de São Paulo* na época do lançamento de *Lamarca* demonstra uma certa posição de “exigência” na melhoria na qualidade dos filmes, uma vez que segundo ele alguns “modelos” de cinema teriam se esgotado. Apontamento nosso, a crítica severa a produções nacionais – mesmo sendo públicas e notórias as precárias condições de se fazer cinema no Brasil naquela época – nos leva a aventar que os críticos culpavam os produtores e diretores pela situação que o cinema nacional enfrentava, como se a “eterna ruindade do cinema nacional”, nas palavras de Coelho, fosse a razão pela qual a política pública do Governo Collor decretou o fim da EMBRAFILME.

A crítica de Marcelo Coelho aos filmes *Alma Corsária* (1993), de Carlos Reichenbach, e *A Terceira Margem do Rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, relaciona-se mais a um sentimento *fin de siècle* de regimes estéticos cinematográficos que ainda existiam em produções nacionais, do que meramente “rusgas” entre críticos e diretores. Fernão Ramos e Sheila Schvarzman argumentam que “*Alma Corsária* é um filme tardio, o verdadeiro canto do cisne da Boca do Lixo, e Carlos Reichenbach – talvez seu autor mais sofisticado – é precisamente aquele que pôde fazer a Boca cantar para fechar as cortinas em grande estilo” (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 414). Mais adiante, fazem eco aos comentários de Coelho, na crítica de 1994 sobre *Alma Corsária*:

A interpretação dos atores é aquela própria da Boca, achatada, sem trabalho na construção das personagens. Foge-se da interpretação carregada ou simplesmente não se importa com a direção dos atores. Descaso, negligência ou opção, o resultado é uma interpretação plana com falas recitativas e incorporação existencial rala de personagens. (...) Tem o espírito do ocaso da Boca do Lixo paulistana e respira saudosismo, pois nada sobrou depois do vendaval do explícito. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 414-415)

Ou seja, a Retomada fez com que filmes da *pornochanchada* e “vertentes” como *Boca do Lixo* não mais tivessem espaço naquele processo pelo qual passava o cinema nacional. Uma mudança estava em curso e se cristalizaria com produções como *Lamarca*, que além de fugir de gêneros ou segmentos existentes até o momento – estabelecendo novos temas, novas técnicas cinematográficas e novas opções estéticas – tinha no relativo sucesso de público a comprovação do que diziam os críticos. *Lamarca* atingiu, por exemplo, a cifra de 120 mil espectadores em 1994 (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 413).

O impasse nos permite, inclusive, perceber a definição da Retomada no que tem de particular em relação ao período histórico que antecedeu e que se desintegrou no final da década de 1980. É o momento logo seguinte ao qual desaba o gênero que representou a *pornochanchada*, e amplamente o cinema da Boca, junto com a estrutura de produção que lhe foi própria e que deixou de existir. Mas em *Alma corsária* esse momento que esvaece ainda consegue dar um último suspiro no modo intertextual pós-moderno, como se fosse uma grande citação. Esse é o movimento de obras sintetizadoras, ou maneiristas, num momento histórico de falência e destruição (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 415).

Cabe-nos aqui uma consideração a fim de participar das avaliações sobre a Retomada. Se por um lado vemos a crítica cinematográfica exaltando novas produções, exigindo uma mudança na estética ou na abordagem dos temas das produções brasileiras, enaltecendo produções que utilizam das estruturas ditas “estrangeiras” e por outro, percebemos um real momento de crise nas produções, mediante a falta de incentivos, a evolução crescente das emissoras de TV, a escassez de recursos e um total desmonte das vias públicas que serviam até então como fontes financiadoras, nos levam a afirmar que tais produções não eram “novas” no cinema brasileiro. Por aqui, sempre houve ciclos de produção, ora mais intensos, ora menos intensos. Transições sempre ocorreram, com o encerramento de um ciclo e o surgimento de outro – os filmes da Vera Cruz, as chanchadas da Atlântida e Cinelândia, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, a Boca do Lixo, as *pornochanchadas*. Quer seja pela questão financeira, quer

pela inovação artístico-estilística que se imponha, o cinema nacional sempre viveu de fases, ou seja, por interrupções e “retomadas”, assim como certamente passará por outras.

O fato é que a resiliência dos produtores e diretores brasileiros, associada a certo nível de criatividade diante das dificuldades financeiras, fazem com que o cinema nacional sempre encontre meios para se manter em atividade. No artigo “Decepção e Esperança”, publicado originalmente em 1960 e republicado em 2016, na coletânea feita por Carlos Augusto Calil, Paulo Emilio Sales Gomes, tecendo comentários sobre o gosto do espectador brasileiro por obras estrangeiras, declara que este público até gosta das produções nacionais, não por sua qualidade, mas sim por uma espécie de “nacionalismo”. Desta forma, as obras nacionais seriam reflexo deste mesmo público que enaltece produções “de fora” e não exige que as “daqui” melhorem. Nas palavras de Paulo Emilio, “Convém lembrar, ainda, por menos agradável que se considere a asserção, que o cinema brasileiro nos exprime e revela” (GOMES, 2016, p. 470), ou seja, este cinema “de pouca qualidade”, seria reflexo do próprio público que o assiste. E os diretores, justamente por conta da falta de incentivos e de recursos, igualmente não se esforçariam para mudar este quadro, uma vez que o público nacional não esperaria grandes obras, como as internacionais. Um ciclo que se retroalimentava até a Retomada.

Na sequência dos eventos, em 06 de janeiro 1995, há o lançamento de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido e roteirizado por Carla Camurati. O filme é um “estouro” de bilheteria (naturalmente dentro daquele contexto tão rarefeito), atingindo a marca significativa de 1.286.000 espectadores (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 413). O filme passa a ser considerado o “marco zero” do processo de Retomada, iniciador, ao longo dos 27 anos que lhe seguiriam, de uma significativa diversidade na produção nacional, além de uma descentralização da produção entre no eixo Rio-São Paulo, o que abordaremos mais além. Importa-nos ressaltar que *Carlota* tem sim sua relevância no contexto cinematográfico da época, mas como já demonstramos, *Lamarca* é antecessor, foi produzido já dentro do escopo da Lei Federal 8.685, obteve – para a época – relativo sucesso nas bilheterias; transitava nesse caminho do “brasileirismo novo”, como dito por Coelho, pois a Retomada não havia entrado em curso. Ao mesmo tempo, ambos, *Carlota* e *Lamarca* possuem um traço em comum, o que elucidaria o quesito “sucesso de bilheteria”. Trata-se de filmes que “reconstituem” fatos históricos vividos no país, recente ou longinquamente, trazendo nova abordagem ao nosso passado, seja através de recriações de momentos já conhecidos, seja jogando luz a situações parcialmente conhecidas, alimentando certamente a curiosidade do “novo consumidor” de cinema brasileiro, que começa a se interessar por ver na tela filmes produzidos em seu país.

Naturalmente, por outro lado, tais filmes não estão imunes a críticas desfavoráveis, ao lado da exaltação à sua importâncias no contexto da época:

Analisemos o sucesso desse divertimento de época, logo desvalorizado. Os primeiros ciclos internacionais que celebraram a Retomada, no fim dos anos 1990, o ignoram. Em Paris, em julho de 1999, o organizador de uma retrospectiva, Didier Nedjar, se recusa a exhibir essa “piada” que ele considera “envelhecida e medíocre”. No MoMA de Nova York, em outubro de 1998, acontece a mesma coisa. Para além de seu valor artístico, não se deveria reconhecer sua importância factual? Vários ingredientes genuinamente brasileiros explicam o sucesso fulminante e exclusivamente no mercado interno do filme de Camurati, triunfo que tirou proveito de um contexto tão desfavorável que se tornou paradoxalmente favorável: o público, indiferente aos infortúnios do cinema e tornando-se teléfilo, se não teléfago, não sofreu com a ausência de produções nacionais por quatro anos, mas, inconscientemente, a falta se formou. Aqueles que quinze anos antes só juravam por Sônia Braga ou Zezé Motta, numa cultura de fácil efusão e sem meias medidas, esse público imprevisível, irracional e inflamável, estava pronto para adorar o primeiro filme sedutor que chegasse. E este foi *Carlota Joaquina*.

Na verdade, trata-se de uma obra sem identidade cinematográfica, que não pertence a nenhum gênero e pertence a vários. Ela não seria um espelho da identidade cultural brasileira?

Seu primeiro trunfo é tratar-se de um filme histórico. Esse gênero goza dos favores do público brasileiro, principalmente quando tratam da história nacional, enaltecendo o orgulho da nação ou estigmatizando os adversários, de quem não se hesita em debochar: cangaços (*O cangaceiro* e *Dioguinho*), bandeirantes e imigrantes (*Gaijin*, *O quatrilho* e *Oriundi*), fazendeiros e escravos (*Sinhá moça* e *Xica da Silva*), família real (*Independência ou morte*). (DESBOIS, 2016, p. 229)

Carlota, especialmente, possui também outro fator atraente: é uma comédia, com inclinação paródica; zomba das passagens históricas. “Seu segundo trunfo é tratar-se de um filme cômico. Na época das chanchadas da Atlântida, a comédia histórica fez a glória do cinema brasileiro. Gostava-se de bordar fantasias anacrônicas em telas conhecidas”. (DESBOIS, 2016, p. 230). Soma-se a isso uma certa “divulgação” espontânea na mídia de massa em geral, uma vez que esses filmes contam com seus personagens principais interpretados por atores ligados à TV Globo, hegemônica soberana na época. Em 1993, Paulo Betti (que interpreta Lamarca no filme de mesmo nome) participava do *remake* de *Mulheres de Areia*, novela global do horário das 18h, escrita por Ivani Ribeiro, com a colaboração de Solange Castro Neves, interpretando o personagem Wanderley Amaral, mau caráter que mantém um relacionamento às escondidas com a vilã Raquel (interpretada por Glória Pires). Ainda em 1994, Betti também interpreta o personagem Cícero Branco, na minissérie que adapta para TV uma dos romances mais conhecidos de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*. Já

Marieta Severo, que dá vida a até então “desconhecida” Carlota Joaquina, explosiva esposa do Rei D. João VI, figurava na TV durante o lançamento do filme, em janeiro de 1995, com a personagem Loretta Ramos, na novela global *Pátria Minha*, escrita por Gilberto Braga, que lidava com temas como ética, adultério e preconceitos raciais.

Sob a ótica do delineamento da diegese, *Carlota* possui certas semelhanças com o que o público já assistia em telenovelas: cenas recheadas de escracho e humor pastelão, reprodução de cenários históricos com certa fidelidade, diálogos irônicos e até a interpretação naturalista do elenco, mostrando os fatos históricos como eles provavelmente aconteceram e não como os livros clássicos de história ensinaram nas escolas. Assistir à fatos da história do Brasil desta maneira, sem fabulações, atrairia mais interesse por parte do público. Isso torna *Carlota* mais palatável, sob o ponto de vista da direção de Carla Camurati, que pretendia com o filme contar um trecho da história nacional acessível ao público, com tintas de folhetim:

O filme desenvolve um tema de romance-folhetim ou de melodrama com a estética da telenovela da época: amores contrariados, pompas e solidão das princesas tão vigiadas, mas solitárias, experiência caótica de uma vida aos sobressaltos, destinos desordenados, grande amor impossível porque o único homem amado pela rainha (Marieta Severo) é um belo escravo negro liberto (Norton Nascimento). (DESBOIS, 2016, p. 230)

Carlota foge do até então vigente juízo de parcela de público no que diz respeito a obras fílmicas nacionais. Não mantém relação com as pornochanchadas, possui um nível de qualidade diametralmente oposto ao exibido pelo cinema marginal e não procura o experimentalismo diante daquele momento da história brasileira levado às telas, como faz o cinema novo. Caminha em outra seara, a da aproximação com obras históricas que tinham sido reproduzidas em produções televisivas (majoritariamente exibidas pela Rede Globo nos anos 1980), como *Lampião e Maria Bonita* (1982), *O Tempo e o Vento* (1985), *Grande Sertão: Veredas* (1985). *Carlota* “salva” o cinema, lançando as bases – ainda frágeis – de um cinema nacional “diferente”, praticamente inclassificável, com ares de inovador e “ousado”:

Resultado: o todo, não inteiramente premeditado, funciona às mil maravilhas. Carlota Joaquina, com seu humor, seu ritmo, sua vivacidade, sua impertinência cheia da alegria original da chanchada, devolve a confiança a todos: público, cineastas, produtores, atores, técnicos, distribuidores. Filme-acontecimento, se não inovador e revolucionário, ao menos original na forma: nem comédia italiana ou hispânica, nem britânica ou francesa. Uma obra híbrida que não se assemelha a nenhuma outra, bem de acordo com o humor canibal brasileiro. (DESBOIS, 2016, p. 231)

No caminhar para uma síntese desse início da Retomada, tendo como base obras com o *Lamarca* e *Carlota Joaquina*, é importante frisarmos que ambos partem de óticas da “recriação” histórica de fatos nacionais. Elucidam-nos Fernão Ramos e Sheila Schwarzman:

“*Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* e *Lamarca, coração em chamas* possuem traço distintivo comum: ambos são reconstituições históricas, elaboradas com personagens que realmente existiram. *Carlota Joaquina* foi princesa espanhola que veio ao Brasil com D. João VI, e *Lamarca* é conhecido guerrilheiro dos anos 1960. *Carlota Joaquina*, lançado em 1995, mostra a força das reconstituições de fatos ou personalidades históricas de relevo no cinema brasileiro da primeira Retomada. Mistura de comédia e drama histórico, o filme cai no gosto do público ao ridicularizar um episódio central da história do Brasil, a vinda da família real portuguesa fugindo de Napoleão. *Carlota* demonstra não só que há público para o cinema nacional, mas que esse público está ávido por ver e ouvir histórias com coloração local. O clima *fin-de-siècle* que percorre o conjunto da produção artística internacional nessa década permite a emergência de uma sensibilidade favorável a grandes retrospectivas. A história do Brasil adquire atualidade, como temática, para o balanço dos quinhentos anos da descoberta. A brasilidade agora é figurada longe de ufanismos e surge carregada por uma visão crítica e pessimista. *Carlota* é exemplar desse complexo de inferioridade que se manifesta em obras-chaves do cinema da Retomada e que aparecerá também através da figura do personagem estrangeiro, elemento-chave nesse período. *Lamarca* traz de volta assuntos caros aos anos 1960, como a luta armada, depois de ausência prolongada provocada inicialmente pela censura e depois seguida pelo período com o sensibilidade pós-moderna no qual a temática fica fora de foco. *Lamarca* chama atenção como filme ousado, usufruindo as últimas auras heroicas por enfrentar tema proibido. Facções militares de direita acabaram fornecendo propaganda, articulando-se para proibir sua exibição. A repercussão que obteve a representação da vida de *Lamarca* abre caminho para temas e personagens que continuam proibidos da história brasileira e a revisitação por obras de ficção ao período da ditadura. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 419-420).

Mesmo que por caminhos transversais, os dois filmes e seu sucesso de público – e crítica – tornam-nos obras seminais, balizas do “retorno” do cinema nacional. Embora no caso de *Lamarca* o tema possua explícito viés político e se proponha à criação de uma mistificação em torno da figura do personagem central aderente ao apoio de correntes de esquerda, a comunicabilidade com o público apontava para um teor desassociado da “militância” de outros momentos do nosso cinema. Importa enfatizar também que ambos estabeleciam um caminho para o prosseguimento do cinema nacional (uma estilização tupiniquim de modelos cinematográficos norte-americanos – direção, montagem, sonorização)

por meio de certos traços documentais (*Carlota* em menor grau) ao recriar a historicidade do passado nacional, dramatizando as situações, associando-se ao que será chamado por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman de “docudrama”:

É importante realçar o caráter de “docudrama” dos dois primeiros grandes sucessos da Retomada. São obras baseadas em fatos históricos, curvados em sua trama segundo exigências ficcionais, próprias a estruturação discursiva da narrativa clássica cinematográfica. A reconstituição da história como docudrama embute um conhecimento social prévio do fato histórico por parte do espectador. A história não é apenas mais um relato entre tantos, mas tem no horizonte aquilo que aconteceu. O patamar do que aconteceu está, evidentemente, sujeito a interpretações diversas. A interpretação que seja possível do fato não dilui o estatuto diferenciado que o referente histórico possui, numa comparação à ficção livre. No entanto, muitas vezes, falta à história densidade para virar filme. O docudrama fornece essa consistência, articulando trama, realçando e dando espessura a personagens, dilatando reviravoltas. O conceito de verossimilhança então se entrelaça ao de verdade histórica. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 420).

Naturalmente não estamos exclusivamente falando de *Lamarca* ou *Carlota Joaquina*. Outros filmes produzidos à época irão apresentar características similares de acolhimento do nosso passado nacional, como *O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto, *O Judeu* (1995), de Jom Tom Azulay, *Baile Perfumado* (1996), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas e *O Cangaceiro* (1997), de Anibal Massaini Neto.

No cinema brasileiro da Retomada, inúmeros filmes são construídos como docudramas, apresentando estilos narrativos diversos e relações múltiplas com o fato histórico. O que distingue o docudrama é o “saber social” de que a trama do filme é história, e não ficção. As consequências éticas desse saber para a sua narrativa fazem parte do universo sobre o qual o filme é socialmente indexado, como adaptação de fato histórico. Algumas das principais obras da Retomada estruturam-se como “docudramas”. Além de *Lamarca* e *Carlota Joaquina*, podemos destacar *Baile Perfumado* (de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1995, dramatizando a vida do personagem histórico Benjamin Abrahão, com um aproveitamento bastante original de material de arquivo, precursor da intensa produção que se seguiria em Pernambuco) (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 419-421)

Apontando para o objeto deste capítulo e já estabelecendo bases para o que analisaremos em seguida, a recriação de situações históricas por esses filmes lançando mão de técnicas até então utilizadas em documentários, como o acima chamado de “material de arquivo”, é aspecto detalhado por Desbois:

Muitos são os filmes da Retomada em que os autores colocam trechos de velhos filmes de ficção, de arquivos nacionais ou pessoais que se quer imortalizar antes que queimem ou desapareçam, como *O cineasta da selva*, *Baile Perfumado* e *Alma corsária*. (DESBOIS, 2016, p. 235)

Não que esta seja uma exigência, uma condição *sine qua non* para os filmes desse início de Retomada alcançarem sucesso de público, mas a presença desses materiais ou a recriação, mais verossimilhante possível, dos fatos históricos – talvez até uma mimese, conforme definiria Robert Stam – desperta a atenção para tais obras. Segue-se uma mescla de presente e passado, obras que ora contam fatos, ora lidam com temas diferenciados – porém discutidos na sociedade como racismo, violência – além da quebra do eixo de produção Rio/São Paulo e da participação de mulheres à frente das direções cinematográficas:

De *Carlota* a *Central*, às vezes o novo cinema recorda o seu passado, como com a reprise temática (sertão) e a escolha de atores símbolos (Othon Bastos, Leonardo Vilar). Mantém com os mais velhos (Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues) relações privilegiadas. Há também a explosão de talentos em todas as direções, fora do eixo Rio-São Paulo, com uma ponta brilhante em Pernambuco (como *Baile Perfumado*), e a proliferação de mulheres cineastas, estimuladas pelo sucesso de Carla Camurati (Tata Amaral, Eliane Caffé, Rosane Svartman, Sandra Werneck). Também se percebe, durante esse período, o aburguesamento inevitável de uma cinematografia proveniente das classes médias ou superiores, da qual o Brasil negro, como aliás o Brasil índio e o Brasil social, estão praticamente ausentes. Um vazio que a segunda fase da Retomada tentará preencher (*Orfeu*, *Cruz e Sousa*, *Desmundo*, *Cronicamente Inviável*). A terceira fase (*Cidade de Deus* ou *Cidade dos homens*, *Filhas do vento*, *Meu tio matou um cara*, *Maré*, *Nossa história de amor*, *Tropa de elite*) o fará com mais afinco. (DESBOIS, 2016, p. 234)

Hoje, polos produtores de cinema e audiovisual existentes em diversas regiões do parte do país – Paraná, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará, Maranhão, com produções audiovisuais constantes – documentários, filmes de ficção, curtas ou longas-metragens. Essa diversidade de produção também é sensível nas temáticas abordadas pelas produções com destaque para filmes de grande sucesso de público e que obtiveram prêmios em festivais. Naquele contexto da Retomada, todavia, despontava como traço temático unificador certo caráter de “redescoberta” do país.

Além do próprio *Carlota Joaquina*, podemos elencar filmes que tiveram grande sucesso de público, dentro e fora do país, delimitando de vez essa “nova fase” do cinema nacional, como *Terra Estrangeira* (1996), *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), dirigidos por Walter Salles Jr., *Deus é brasileiro* (2003), de Cacá Diegues, *Bicho de*

Sete Cabeças (2001) de Laís Bodanzky, *O que é isso companheiro?* (1997) de Bruno Barreto, além de, já no que seria a “segunda fase” da Retomada – e que trataremos mais adiante – *Dois Filhos de Francisco*, (2005) de Breno Silveira e filmes de temática espírita, como *Bezerra de Menezes*, (2008) produzido no Ceará e dirigido por Glauber Santos Paiva Filho e Joe Pimentel, *Chico Xavier* (2010), de Daniel Filho e *Nosso Lar* (2010), de Wagner de Assis. Em seu período mais recente, o cinema brasileiro vem realizando comédias – a maioria delas produzidas por produtoras como Globo Filmes, Grupo Telecine, Migdal Filmes, Downtown Filmes – que têm obtido relativo sucesso de público, como as trilologias *Minha Mãe é uma Peça* (2013, 2016 e 2019), dirigidos respectivamente por André Pellenz, César Rodrigues e Susana Garcia e *De pernas pro ar 1, 2 e 3* (2010, 2012 e 2019), dirigidos por Roberto Santucci e Julia Rezende respectivamente.

Em termos retrospectivos, a Retomada assim possui a marca (ou marco) de encerrar um ciclo, culturalmente castrador e traumático, dando início, porém a uma fase – senão “puramente brasileira” (segundo a postura consagrada basicamente pelo Cinema Novo) – de todo modo capaz de produzir obras fílmicas de relevância nacional e internacional. Marca como mérito a liberação de produtores e diretores das amarras financeiras governamentais, com uma legislação paritária e relativamente capaz de incentivar o surgimento de insumos culturais no país e, acima de tudo, eleva o nível técnico das produções, ao mesmo tempo em que os temas não se situam no eixo *sexo*, *miséria* e *subdesenvolvimento*. Um novo tempo tem início. E novas lentes cinematográficas estarão à postos para captá-los.

4.1. Baile Perfumado (1996) - Uma câmera entre cangaceiros

Algumas dessas novas lentes são as do cinema pernambucano. Conforme pesquisa realizada de forma virtual junto à Cinemateca Pernambucana (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO, 2018), o hoje conhecido “Ciclo do Recife” (1923 – 1931) foi um dos mais importantes períodos produtivos do cinema brasileiro na época. Foram realizados 13 longas-metragens, entre os destacados *Aitaré da Praia* (1925), dirigido por Gentil Roiz, e *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares. Realizadas na fase do cinema mudo, eram obras cinematográficas baratas e de fácil produção, revelando nomes como Edson Chagas, Gentil Roiz, Ary Severo e Jota Soares, em documentários e em longas-metragens de ficção. Porém, com o advento do cinema sonoro e a elevação dos preços de produção no âmbito técnico (equipamentos em geral, películas, processos de revelação) além da chegada de produções

americanas com qualidade superior, o declínio das produções de Recife foi inevitável, sendo praticamente inexistente a partir da década de 1930.

Nos anos 70, um novo fôlego surge no cinema pernambucano, com a produção de obras amadoras em Super-8. Mas tais produções se restringem a curtas feitos especificamente para exibições em festivais, tendo início assim o “Ciclo Super-8”. Em 1973, onze curtas são enviados para a “Jornada Nordestina de Curta-metragem de Salvador”. Anos depois, Jomard Muniz de Britto filma *O Palhaço Degolado* (1976) e Cleto Mergulhão realiza *O Palavrão* (1975), filmes considerados expoentes desta fase.

Mas é em 1996, na esteira dos eventos da Retomada, que *Baile Perfumado* (1996) chega aos cinemas, revitalizando este cinema puramente pernambucano, “retomando” também, por assim dizer, o ciclo de produções nordestinas. A historiadora e pesquisadora Vitória Azevedo de Fonseca fez um estudo profundo sobre os aspectos históricos do cangaço, desenvolvendo a questão da “recriação histórica” no cinema pernambucano, resultando em sua tese de doutorado em 2008, pela Universidade Federal Fluminense, além de artigos científicos sobre o tema. Sobre *Baile Perfumado* ela afirma:

Lançado em 1996 e dirigido por Paulo Caldas e Lício Ferreira, o filme *Baile Perfumado* foi o longa-metragem de estreia dos seus diretores e parte da “comissão de frente” da revitalização do cinema produzido fora do eixo Rio-São Paulo e da “Retomada” do cinema brasileiro. (FONSECA, 2017, p. 87)

Em sua tese ela explana a questão da representação historiográfica encampada pelo cinema, o qual se lança a pesquisas históricas que podem trazer maior efeito de credibilidade quanto aos eventos narrativos retratados em obras cinematográficas. Para isso ela analisa os filmes *Baile Perfumado* (1996) de Paulo Caldas e Lício Ferreira, *O Velho, a História de Luiz Carlos Prestes* (1997), de Toni Venturi e *O Cineasta da Selva* (1997), de Aurélio Michiles.

Em sua pesquisa, ela apresenta participações e entrevistas do diretor Paulo Caldas sobre a realização do filme *Baile Perfumado*. Com esses relatos, podemos ter uma ideia da elaboração de uma proposta cinematográfica divergente das produções brasileiras sobre o cangaço. Ao abordar como diretor imaginava a primeira versão do filme, traz um depoimento de Lício Ferreira sobre o tema, que afirma que a intenção inicial seria centrar a diegese nas filmagens dos cangaceiros do bando de Lampião feitas por Benjamin Abrahão. Com o transcurso das gravações, tal ênfase foi sendo esmaecida:

Eu me lembro que a primeira versão era mais *making of* [das] (...) filmagens de Benjamim Abraão, [que] cada vez mais a gente foi abandonando. Tem aqueles blocos ali dele filmando mas são muito poucos. São cenas que a gente tem no filme também original, mas acho que o começo era muito mais ele no bando, ele filmando. Eu me lembro que tinha mais discussão dele com Lampião de que filme, seria esse, acho que por aí. Não tenho muito a memória certa, mas acho que por aí. Depois que a gente deu mais essa guinada de se concentrar mais no personagem do Benjamim. Porque nessa época ele era um cavalo para a gente chegar até Lampião. Era um cavalo, usando a expressão do candomblé. Era um transporte. Depois a gente chegou à conclusão de aumentar essa coisa do Benjamim e centrar mais nesses elementos aí da relação dele com Lampião. Mas não me lembro. (CALDAS, 2005, apud FONSECA, 2008, p. 162-163)

Mais à frente, Fonseca informa que havia por parte do diretor interesse de conferir ao filme um caráter documental:

Ah sim, tinha um negócio fantástico, agora me lembrei. Na primeira versão, ele tinha uma coisa, que era interessante, [...] tinha a estrutura muito documental. Agora eu lembrei isso, tinham vários momentos que eram filmados como documentário, que era Benjamim entrevistando, por exemplo, um coiteiro de Lampião, um cara lá da fazenda, que acoitava Lampião. Então, a estrutura que tinha era como se fosse testemunhal, o cara falando para a câmera, como um documentário. (CALDAS, 2005, apud FONSECA, 2008, p. 163)

Isso gera insumos para a “primeira camada” de nossos interesses a respeito do papel da câmera diegética em *Baile Perfumado*: o caráter documental encampado pelo filme, mesmo diante de todo o enredo que trata sobre a questão do cangaço. Ao assistirmos o filme, temos desde o início a sensação de uma mudança paradigmática em relação a obras cinemanovistas que tratavam do mesmo tema. Um outro olhar se exerce, distintas técnicas de filmagem são empregadas, de forma a não tratar mais o sertão nordestino exclusivamente em sua dura aridez, a esterilidade de sua paisagem, seu traço desértico e monocromático e o cenário social e econômico tão desfavorável, marcas tão fortes em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), emblemas do Cinema Novo. *Baile* distancia-se desse teor ao iniciar com uma câmera voraz que percorre os cânions do rio São Francisco sob o som do *manguebeat* de Chico Science e Fred Zero Quatro. O sertão de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, por mais que retrate a caatinga, a representa verde, florestada, com rios e formações rochosas grandiosas, embora típicas. Ismail Xavier explica:

Se é evidente a variedade de estilos, *Sertão das memórias* e *Baile perfumado* procuram um caminho mais original no trato com a memória nordestina. O primeiro se pauta pela reminiscência familiar e pela busca de um classicismo pictórico afinado a fotos antigas; o segundo é mais ousado, buscando o cotejo entre estímulos modernos (no estilo de câmera, de som e de montagem) e a tradição do assunto, numa redefinição dos termos da relação entre sertão e litoral, transformando Lampião, antes tomado como figura proto-revolucionária, em ícone pop. (XAVIER, 1999, p. 82)

Em entrevista ao jornalista e crítico de cinema José Geraldo Couto, para o Caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo*, quando do lançamento do filme, em 1997, os diretores citaram suas intenções de uma nova forma para se contar histórias do cangaço:

Folha - Há um contraste entre a dramaturgia do filme, que é realista, e a sua linguagem cinematográfica, altamente estilizada.

Paulo Caldas - Há muitas razões para isso. A principal é que a linguagem, dentro do filme, serve quase como um personagem. Isso faz parte da trajetória do cinema que a gente se dedica a fazer desde o curta-metragem. No caso do "Baile", havia uma vontade muito grande de tentar estabelecer uma gramática diferente em relação à maneira de se contar histórias de cangaço no cinema. Mas contar uma história continuou sendo o objetivo primeiro da gente. Para nós, as várias opções de tratamento estético do filme não poderiam nunca afetar a inteligibilidade da história.

Ferreira - Lampião é um dos personagens mais biografados e filmados da história brasileira. Glauber já tinha feito duas obras-primas sobre o cangaço, "O Cangaceiro" havia recebido prêmio em Cannes, a gente tinha que criar um diferencial. Essa preocupação está até na cor do filme, no fato de a vegetação ser exuberante. (COUTO, 1997)

A utilização, portanto, de imagens do documentário produzido por Benjamin Abrahão entre os anos de 1936 e 1937 – apreendidas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo de Getúlio Vargas, que legou ao material os porões da ditadura, sendo resgatado décadas à frente no documentário *Lampião, O Rei do Cangaço*, de 1955, pela iniciativa do produtor Alexandre Wulfes e com reedição de Al Ghiu – entremeadas à narrativa em que estão enredados, em recriação ficcional (ou no cruzamento entre o factual e o ficcional), Lampião, as forças policiais e o próprio Benjamim, são uma demonstração dessa “linguagem dentro do filme” no traçado da diegese. Há também outro aspecto a não se perder de vista, o gesto de cristalizar em películas atuais tais imagens para não se perderem no tempo, uma vez que possuem enorme importância como documento do “país profundo”, em sua dimensão histórica, antropológica, sociológica, etc.

Julgamos importante o trecho de Laurent Desbois (2016) sobre o filme:

Baile perfumado

Essa bela hipálage (o baile é perfumado?) ilustra uma canção apreciada e dançada por Lampião. O filme, que inaugura de maneira brilhante um novo ciclo do Recife, é dirigido por dois novatos, Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Recusando a simples unidade narrativa de uma aventura tradicional sobre cangaceiros, eles prestam homenagem à estética fragmentária e barroca de Glauber Rocha, personalizando-a e superpondo-lhe três linguagens e estilos cinematográficos. Filme dentro do filme, *Baile perfumado* conta em flashback a história verídica do cineasta de origem sírio-libanesa Benjamin Abrahão, que acompanhou e filmou Lampião e seu bando no sertão dos anos 1920. Propõe, a partir disso, uma interessante justaposição e confronto de três modos de filmar, com a utilização de imagens mudas de arquivos e de uma estética de videoclipe, em meio à reconstituição de época.

Apesar de o conjunto do filme se situar nos antípodas do novo *O cangaceiro*, trata-se de uma variação sobre um tema caro ao imaginário histórico e o consciente coletivo brasileiro. Com as imagens de arquivo, somos habilmente levados do espaço colorido das filmagens para o espaço sépia do documento gravado, e vice-versa. É a vontade da nova safra de fazer as novas gerações conhecerem um patrimônio esquecido e desconhecido. Tendo ao mesmo tempo “Mulher rendeira” e “Baile perfumado” cantadas por uma banda de rock e outra de rap, o filme acerta em cheio. Sua montagem sincopada, evidentemente influenciada pela estética contemporânea do videoclipe, encontrará seu coroamento cinematográfico no Brasil com *Cidade de Deus*, indicado ao Oscar por uma montagem excepcionalmente adequada e eficaz. Essa inovação experimental aplicada ao registro clássico da cinematografia brasileira – para a qual o sertão, até então, era uma paisagem em preto e branco – solta faíscas em *Baile perfumado*: a aliança entre o abrupto e o linear responde ao novo ângulo proposto ao espectador para redescobrir o cangaço – “o encontro de duas forças, a do fora da lei e a da imagem”*. A crítica, unânime, reconhece a importância do filme. *Sylvie Debs, op. cit., p. 89. (DESBOIS, 2016, p. 240-241)

A presença de tais questões habilita sobremaneira *Baile Perfumado* a ser um dos objetos para a discussão sobre a presença da câmera diegética no cinema brasileiro. Produzido pós-Retomada, expoente do mesmo transcurso de reafirmação do cinema do país, porém fora do eixo de produções Rio-São Paulo, carregado de elementos que marcam esta nova fase das produções brasileiras e, acima de tudo, entrecruzando seu caminho diegético entre o documental e o ficcional, serve como terreno fértil para uma observação detalhada. O que foi apontado por Desbois (2016) como um “filme dentro do filme” é eixo fundamental para nossa investida. Afinal, o filme traz para o centro da história uma câmera que não se oculta, pois acompanha um personagem central, Benjamim Abrahão. A câmera que ele porta é como um “personagem”

da história, atuando no cerne da recriação ficcional como dispositivo do olhar de Benjamim Abrahão diante de um Lampião vaidoso e que deixa ser filmado, com seu bando, em situações que tanto o representam como um bandido quanto um indivíduo que pode se despregar de tal condição, nos momentos em que se diverte.

Propomos então a elaboração de um *ensaio analítico* sobre o filme, conforme estabelece David Bordwell em *A Arte do Cinema – Uma Introdução* (2009). Destacamos, segundo tal encaminhamento, cenas captadas do filme que marcam a presença de uma câmera diegética, no interior da ação narrativa, no cerne de uma simbiose entre a dimensão ficcional e o “efeito de real” pela via documental.

Dirigindo-nos ao início de *Baile Perfumado*, logo após o longo plano sequência que registra a morte e o posterior velório do Padre Cícero, a tela é tomada pelo título do filme e em seguida a ação já toma a película. Vemos o bando de Lampião e a “volante” (polícia que o perseguia pela mata) entre tiros e fuga. Neste ponto, temos a presença de um estilo de filmagem, bastante comum em filmes de ação a partir dos anos 2000, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2008), mas cuja face já se mostrava nesta fase da Retomada: um “efeito de realidade” (um novo realismo?) pela inserção dos “rastros” dos personagens em movimento (no caso, em meio a um tiroteio), gerados pelo dispositivo cinematográfico, ressaltados na montagem pelo comportamento da câmera ao captar as imagens, gerando uma sensação de confusão ótica, quase uma imagem “suja”, que nos impede de acompanhar exatamente o que está se desenrolando em cena. Trata-se do efeito *run-and-gun*, conforme explicam Laurent Jullier e Michel Marie:

O efeito clipe, ao longo de todo o filme, entra em concorrência com o que foi convencionado chamar, desde o início dos anos 2000, de estilo *run-and-gun* (literalmente “correr e atirar”). Essa prática, que pertence ao grande grupo das práticas *lo-fi* (práticas que desconfiam dos excessos da alta tecnologia), remete ao jornal televisivo e, mais globalmente, a todas as práticas amadoras de filmagem em vídeo que o público se habitou a interpretar como marcas de autenticidade. O estilo *run-and-gun* provoca, pelo reflexo cultural, a leitura das imagens à maneira de “crença” – a mesma maneira em que lemos as reportagens de guerra (...) “Como a imagem é suja, isso quer dizer que ela é verdadeira”, poderia-se dizer, como um resumo do *run-and-gun*. (JULLIER e MARIE, 2009, p. 258-259)

Figuras 57 e 58: Exemplos do efeito *run-and-gun* em *Baile Perfumado*.

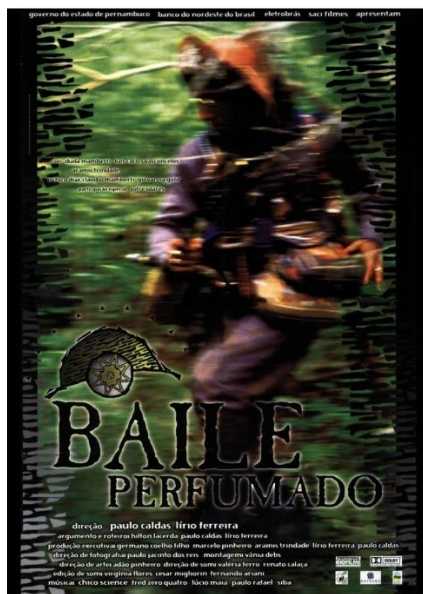


Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lírío Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

A cena dura 2 minutos e 12 segundos, com 23 planos que se alternam entre o ponto de vista dos cangaceiros e dos integrantes da volante. A presença da câmera subjetiva possui o efeito de “inserir” o espectador em fuga, uma vez que é a partir do ponto de vista dos personagens que as imagens se configuram para a experiência do olhar desse espectador, na situação de perseguição, com a presença dos tiros e gritos de ambos os lados do conflito. Pela câmera subjetiva, o espectador “olha com” os personagens. A cena busca o efeito da imersão do espectador na experiência de um tiroteio em meio à mata nordestina, algo que posteriormente será relatado pelos personagens da diegese como a vida no cangaço. A cada plano, a falta de foco ou o ritmo acelerado dos personagens que correm pela mata atirando “transporta” o espectador para a ação da cena como um todo. Em determinado momento, por alguns breves segundos, o ritmo frenético e trêmulo é interrompido para a apresentação do personagem Lampião, filmado em *contra-plongée*, apontando uma pistola Luger P08, fazendo mira contra um soldado da volante. Após o disparo, o ritmo dos planos é retomado com velocidade e a ação continua, até o desfecho, quando o bando consegue fugir da volante, se embrenhando na mata, mas não sem antes ferir de morte alguns dos seus perseguidores, o que causa a ira do Tenente Lindalvo Rosas, personagem que passará toda a narrativa perseguindo o bando de cangaceiros pelos confins do sertão.

Este efeito *run-and-gun* é tão presente no início da narrativa do filme e em alguns outros trechos que foi até mesmo “incluído”, naturalmente ajustado à imagem estática, ao cartaz de divulgação do filme nos cinemas e, posteriormente, para as versões em VHS e DVD:

Figura 59: Cartaz do filme *Baile Perfumado* em 1996.



Fonte: <https://www.cafecomfilme.com.br/filmes/baile-perfumado>

Mas o cotejo e o cruzamento do factual de viés documental com a recriação ficcional não se restringem a esta cena de abertura do filme. Logo após apresentar o outro personagem central da trama, o libanês Benjamin Abrahão, em um diálogo em que esboça seu plano de filmar no interior do nordeste a um eventual sócio, o corte insere um plano que conduz uma imagem em câmera subjetiva, inserida ou derivada do dispositivo fotográfico que Benjamin manipula:

Figura 60: Benjamin Abrahão posicionando uma família para um “retrato”.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Por se tratar de uma *máquina-caixote*, vulgar e popularmente conhecida como “lambe-lambe” (como também eram chamados os fotógrafos que a utilizavam), e por ser um equipamento rudimentar na captura da imagem fotografada (se comparado a outros dispositivos

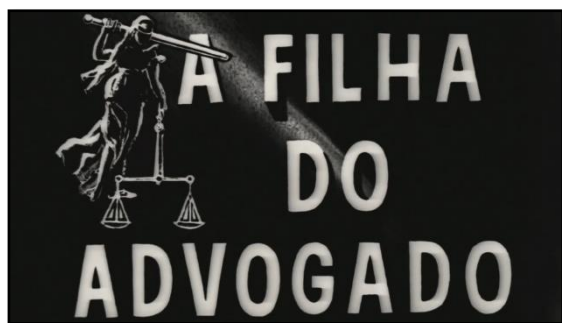
fotográficos dos anos 30, tempo em que se passa a história), o princípio óptico gerava um efeito de inversão na refração da luz, o que produzia uma imagem invertida para a visualização do fotógrafo pelo visor da câmera. Tal inversão nos é mostrada na tela, com a posição do olhar de Benjamin através do dispositivo como o vértice a partir do qual a imagem é vista pelo espectador. Em voz *off*, ouvimos o personagem conversando com os integrantes da família fotografada, posicionando-os em poses e pedindo para que o permaneçam imóveis para o registro na foto.

Esta câmera subjetiva nos insere ao campo da lente/olhar de Benjamin e seu dispositivo, que se revela como uma instância da narrativa – um olhar que concorre com a câmera “externa” e invisível e se fornece como elemento que não se oculta diante do espectador, além de ser um componente diretamente ligado à ação do fotógrafo, por meio da qual o personagem vai ganhar proeminência na diegese. A câmera diegética de Benjamin não se oculta. Ela atua na trama como um elemento caracterizador do personagem e não se furta a ser/estar em meio aos acontecimentos. Através de tal câmera diegética as imagens documentais são articuladas na trama, em associação com a dimensão da recriação ficcional.

Observamos também a existência de uma atitude metacinematográfica que, mesmo de modo atenuado, aponta para o próprio caráter de representação cinematográfica, afinal, estamos falando de um filme dentro de um filme. Visto da perspectiva das produções realizadas durante a Retomada, estamos diante de um processo de “redescoberta” do país pelo caminho do cinema. Propomos que *Baile Perfumado*, nos apresenta uma nova “visão” do cangaço, uma nova roupagem que difere daquela apresentada por Glauber durante o Cinema Novo, árida, seca, agreste. Esta recriação do sertão, de modo “espetacular”, com a câmera que viaja pelos cânions do Rio São Francisco, que mostra uma caatinga verdejante, por vezes quase uma floresta, nos apresenta um “outro sertão”. E prova material disto seriam as próprias imagens documentais de Lampião e seu bando, que o deslocam da crueza glauberiana, reapresentando-as neste novo contexto, o da Retomada, que nos traz imagens exuberantes de um sertão novo, de um Lampião novo, de um cinema “novo”, porém, “retomado”.

Na sequência da mesma cena temos outro corte que nos situa em outro tempo/espço na narrativa. Começam ser exibidas imagens de um filme, não por acaso *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares, filme conhecido como um dos integrantes do já citado “Ciclo do Recife”, período efervescente de produções cinematográficas mudas entre 1923 e 1931 rodados na capital nordestina. Na plateia estão Lampião e Maria Bonita, espectadores de cinema:

Figuras 61 e 62: Abertura do filme, enquanto Lampião e Maria Bonita assistem na plateia.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Em trajes civis, os personagens se passam por um casal “comum” em comportamento integrado ao mundo urbano, na ação trivial de ir a uma sessão de cinema, assistir a um dos filmes produzidos localmente, distantes da sua realidade como bandidos foragidos em meio à caatinga. Ao mesmo tempo, a cena igualmente traz uma carga de significado importante do “caráter” do famigerado cangaceiro, com o qual o personagem encontra seu desfecho trágico ou fatal: a vaidade. Seu traje, terno de linho branco e gravata, indica uma característica frequentemente apontada por historiadores a respeito da figura de Lampião: uma vaidade extrema, tanto no vestuário quanto nos hábitos caros – bebidas e uso de perfumes importados – elemento que será utilizado por Benjamin Abrahão para se aproximar do bando e conseguir os registros documentais do dia a dia dos cangaceiros. Sobre este ponto de vista em especial, Ismail Xavier, em seu artigo “Da Violência Justiceira à Violência Ressentida”, comenta a reconfiguração do personagem “cangaceiro” no cinema brasileiro:

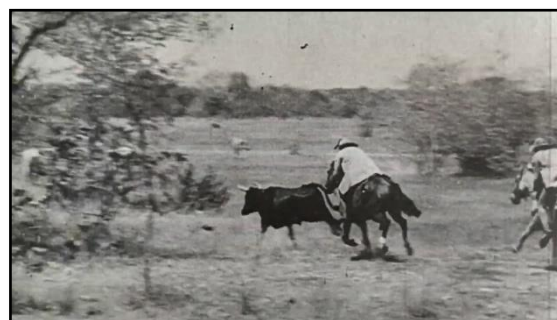
Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de whisky no acampamento cangaceiro, de Lampião e Maria Bonita na sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão. (XAVIER, 2006, p. 57-58)

Xavier avalia que em obras cinematográficas recentes Lampião passa por uma transfiguração social. Bem como outros personagens “bandidos”, o Lampião de *Baile Perfumado* se entorpece com o imaginário burguês (ou pequeno-burguês) e por essa razão se desintegra. Isso levará o personagem, mais adiante, a ser duramente perseguido pela polícia, uma vez que o documentário produzido por Benjamin Abrahão, quando exibido aos censores da ditadura Vargas, causa irritação nas autoridades policiais por exibir um criminoso que se

diverte em atitude narcísica, como um astro das telas. E nesse caso, não pelo simples registro obtido pelo libanês a despeito de todo o trabalho de perseguição policial empreendida contra Lampião em meio ao sertão, mas pelo caráter de ostentação de vaidade que ele e seu bando demonstram nas imagens documentais, o que é visto como um “atentado ao créditos da nacionalidade” (como dito no filme aos 1’21”¹⁵, durante a transmissão de rádio) pelo sistema policial que lhe perseguia na dura caatinga nordestina.

Os diretores optam pelo entrelaçamento da ficção com a dimensão factual em diversos momentos com a recriação de cenas documentais captadas pela câmera diegética cinematográfica. Como veremos adiante, tais recriações e apropriação do documental nos levam a uma relação tensa e complexa com o “real”. Assim, o filme figuraria como um *making off* do documentário produzido por Abrahão, ao mesmo tempo em que sua marca ficcional é modelagem de uma reconfiguração da figura de Lampião, não mais como um ser heroico ou bárbaro, como trazido à condição humana “comum”, em que é capaz de expressar sentimentos e atribuía seus atos a uma suposta missão religiosa. Essa nova imagem ou reelaboração cultural da figura de Lampião é moldada nas cenas que retratam os “bastidores” da filmagem do documentário de Abrahão. E até, em certos momentos, nas próprias imagens documentais registradas pela câmera diegética lançada à tela.

Figuras 63, 64, 65 e 66 - Abrahão filma vaquejada e exhibe no cinema ao Coronel Libório.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Chegamos a momentos em que o filme parece apontar para uma espécie de *making off*, conforme citamos anteriormente, intercalando-se cenas da recriação ficcional com imagens documentais captadas por Benjamin Abrahão. As figuras 63 a 66 se referem ao momento em que, para ter acesso a Lampião, Abrahão exhibe as imagens captadas da vaquejada ao personagem Coronel Libório. Trataremos disso mais adiante. De todo modo importa nesse momento destacar um jogo metacinematográfico que se apresenta em diversos momentos do filme: em determinados momentos, coloca os espectadores através da câmera diegética dentro da narrativa; em outros, através de uma câmera subjetiva paralela à diegética, coloca os espectadores como alguém da produção do documentário, um assistente de câmera, por exemplo. Este jogo se intercala com a diegese, estabelecendo-se aí um “sentido de real”, uma interpolação entre o que o quadro nos mostra como o filme sendo feito e o *efeito* que obtemos com essa visagem. E os efeitos desse *sentido de real* ultrapassam os limites da exposição fílmica, nos fazendo conjecturar como seriam “realmente” os cenários, cores, personagens filmados no tempo da “imagem real” mostrada, o que ao nosso ver, encontra eco no que Bazin descreve como “tela de cinema centrífuga”:

Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga. (BAZIN, 2018, p. 227)

Baile Perfumado parece se dirigir a essa “centrifugação”, ao sermos expostos a uma câmera diegética que se apresenta desde o início ao espectador, primeiramente como o aparato técnico necessário para que Benjamim Abrahão possa filmar o bando de Lampião. Depois, como janela para um vislumbre do real, com as imagens documentais assumindo a função de *sintoma de realismo* em tela.

Passada a primeira sequência que simula a captação das imagens da vaquejada (figuras 63 a 66), tem início a aproximação do personagem com a figura de Lampião. Na cena, um diálogo entre os dois personagens, Abrahão expõe de início a intenção de produzir um documentário com o bando. E apela para a vaidade do cangaceiro:

Figuras 67 e 68 – Lampião é convencido por Abrahão para permitir as filmagens do documentário e em seguida, vai conhecer o funcionamento da câmera.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lírío Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

- Me fale da fita seu Abrahão.
 - Vamos ao que interessa pra nós. Capiton já está sabendo das minhas pretensões. Pois bom. Nós quer assim no confiança, faz filme com Capiton e a bando dele eh. Nós ficaria com Capiton assim por uns dias e filmava os coisa necessária eh.
 - E vosmecê pode me dizer que história é essa que seu Abrahão quer filmar?
 - Olha Capiton, não é assim um estória eh. O que nós quer era filmar Capiton e a bando, como vivem, o que eles faz, mostra as pessoas da grupo, tudo mundo eh.
 - E em que interesse seu Abrahão quer isso?
 - Olha Capiton, nós sabe que a amigo gosta da dinheiro eh, e nós também gosta. Com um filme desse, o gente exibindo por esse mundo de Deus, nós vai ganha muito dinheiro eh. Nós já conhece negócio eh Capiton. E negócio é bom. Além disso, Capiton vai ficar mais popular ainda eh, e tudo mundo vai ficar sabendo até onde vai poder da governador do sertão. Todo mundo mesmo eh Capiton. Aqui e na estrangeiro eh.
 - Se o amigo tá aqui comigo e por modo da confiança que deposito na sua pessoa que já vem de vários tempos. E por causa da amizade do senhor com João Libório, que é homem da mais perfeita confiança. Eu fico é preocupado mesmo é com o perigo disso. Seu Abrahão não acha que vai ser um tanto perigoso não?
 - Pra fala a verdade pra você Capitão, nós não acha não. De certo modo, vai ser até muito bom pra Capitão eh.
 - Esse seu Abrahão tem é mel nas palavras.
 - Capiton! Excelência! Nós dá fé em nossa opinion neh.
- (BAILE Perfumado. Direção: Lírío Ferreira, Paulo Caldas. Brasil: Rio Filme, 1996. 42'37" min.)

A partir deste ponto da narrativa, Abrahão tem acesso à rotina dos cangaceiros, com permissão para filmar suas ações do dia a dia do acampamento. A voz *over* do personagem

(falando em libanês, com legendas em português) cobre as imagens, mostrando-o realizando anotações, como uma forma de pré-decupagem das cenas, o que facilitaria uma edição posterior. Nessas cenas, *Baile* é uma narrativa a respeito da realização de um filme.

Figuras 69 e 70 – Abrahão filma o bando, anotando as captações das imagens.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Em todos os momentos, há a presença do dispositivo câmera como elemento de agregação dos personagens na história. Ainda não temos acesso total às imagens produzidas por ele, mas partindo do já experimentado na cena da vaquejada (figuras 63 a 66), quando a ficção filmica simula a captação da ação dos vaqueiros e momentos depois há a exibição das cenas em um cinema, para o personagem do Coronel Libório, temos certa antevisão de que tais imagens do bando certamente serão exibidas em algum momento no interior da diegese, o que acontecerá com a exibição para os censores. E também nos minutos finais, em que a montagem em “formato videoclipe” mescla mais imagens documentais a imagens aéreas da caatinga e dos cânions do Rio São Francisco.

Para uma aferição deste entrelaçamento entre o que nos mostra a câmera diegética de *Baile Perfumado*, com as imagens documentais de Benjamim Abrahão, como um “atestado de realismo”, podemos fazer um cotejo entre o que a diegese sugere que foi filmado e o que realmente foi filmado:

Figuras 71 e 72 – Lampião e o bando rezando sob uma árvore: ficção e realidade.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lírío Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Figuras 73 e 74 – Maria Bonita sendo captada por Abrahão: ficção e realidade.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lírío Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Figuras 75 e 76 – Abrahão filma bando encenando com armas: ficção e realidade



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lírío Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

De um lado temos a simulação do que foi filmado, do outro as imagens captadas e transformadas no documentário – recuperado, como já dito, dos arquivos do DIP em 1955 pelos produtores Alexandre Wulfes e Al Ghiu, tornando-se o filme *Lampião, O rei do Cangaço*. Através da câmera diegética e seu modo de filmagem, imergimos nas cenas ao passo que as imagens documentais ocupam seu lugar na narrativa e nos transportam para dentro do bando de cangaceiros, colocando-nos como espectadores não mais de um filme de ficção, mas sim de um docudrama – aos moldes de *Lamarca* e *Carlota Joaquina*.

Caminhando para um encerramento da análise deste capítulo e propondo uma camada mais aprofundada de reflexão, tanto *Baile Perfumado* quanto o filme que iremos analisar no próximo momento desta tese, *O Cineasta da Selva* (1997), prestam contas ao passado cinematográfico brasileiro, no sentido de um reconhecimento do “Brasil Profundo”. *Baile Perfumado*, especialmente, reconstrói a barbárie do cangaço, um dos grandes motivos temáticos do cinema brasileiro com obras como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto (primeira grande produção brasileira de repercussão internacional), *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, filmes com a temática do cangaço. Porém, acreditamos haver uma retificação da arte cinemanovista, da visão do “cangaceiro romântico”, exibindo em tela agora um cangaceiro quase *cowboy hollywoodiano*, num regime visual inspirado em filmes de *western* norte-americanos. Glauber Rocha inegavelmente retificou essa visão com suas obras clássicas. Mas *Baile Perfumado* por sua vez, reconhece os dois estereótipos e propõe não uma retificação no sentido de uma ruptura transgressora, tão marcada como no Cinema Novo, mas propõe um olhar para um sertão sem mais a presença da “cruzeza” glauberiana.

Num cotejo entre os filmes, tanto em *Baile Perfumado* quanto em *O Cineasta da Selva*, a câmera diegética opera fazendo uma espécie de reconhecimento da tradição cinematográfica brasileira, em determinados pontos: o cangaço e a visão estrangeira do paraíso tropical. A Retomada se dá através de produções que reconhecem, redescobrem o Brasil e neste caso, sua tradição cinematográfica. *Baile Perfumado* estabelece diretamente uma relação intertextual com esta tradição do cinema nacional, o filme de sertão, a narrativa que traz o Brasil “de volta” ao Brasil. Outro exemplo disso será *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que fará um reconhecimento do Brasil, em um “novo” cinema.

Nos momentos em que Benjamin retrata Lampião, estas imagens que participavam de um documentário surgem num regime de reapropriação e dispostas naquela película com outras cenas, adquirem outro teor: estamos diante de um “outro” Lampião que não aquele cangaceiro, endeusado/endemoniado por linhas da história. Estamos diante de um Lampião vaidoso, apaixonado por Maria Bonita, que prega para a câmera quase como um enviado de Deus para aplacar a corrupção das “volantes”. Estamos diante de um “outro” sertão que não aquele da seca e da miséria, mas um verdejante, que possui cânions abundantes de água e de vida. Tudo isto só se dá em razão do momento da Retomada e da possibilidade de uma reconfiguração destes “conceitos”, originados principalmente, no Cinema Novo.

A questão que se coloca sobre a presença da Câmera Diegética em *Baile Perfumado* é que estamos demonstrando, através dos trechos analisados, como o cinema da Retomada “presta contas” com a tradição do cinema brasileiro, ora sendo uma metalinguagem,

ora sendo uma reflexividade, sugerindo a suspensão do espetáculo, como defenderia Robert Stan – mas não de maneira tão radical (como veremos no próximo capítulo). Porém em *Baile Perfumado* há sim um exercício de metalinguagem, de autoreflexividade, de “auto cinema”. Não por acaso, a Retomada se dá nesses termos, uma espécie de tributo às matrizes, aos emblemas do cinema brasileiro, sendo o filme de cangaço uma matriz inegável do Brasil interiorano e profundo, da condição da barbárie brasileira, mas agora por assim dizer, redefinido em outro momento.

Temos essa relação do filme com a linguagem videoclipe, que mescla a exuberância do sertão e o som do *manguebeat* de Chico Science. Temos um cangaço vivaz. A representação que o filme faz do sertão com a música e com os movimentos de câmera, fazem um deslocamento da figura do cangaceiro. Ele já não é mais aquela figura rude e quase irracional proposta pelo Cinema Novo. Ele se aproxima mais da imagem de um mito, porém agora colocado nesta esfera de modernidade. E tudo isso em conjunto, nos leva a sensação de estarmos vendo ao verossímil, algo muito próximo da realidade.

Nosso *ensaio analítico*, como proposto por Bordwell (2009, p. 671), chega derradeiramente à sugestão de que a presença da câmera diegética em *Baile Perfumado*, é o resultado de uma somatória de fatores importantes, tanto na questão técnica quanto na questão narrativa, das obras cinematográficas do período, levando em conta a Retomada iniciada em 1993 e o recomeço de um novo ciclo do Cinema Pernambucano em 1996. Torna-se um sintoma inequívoco de uma nova relação traçada entre o cinema e o realismo, onde não se propõe ocultar mais os dispositivos, mas sim apresentá-los e até mesmo fazê-los *transpirar* realidade. Tal aproximação não chega a ser inovadora, porém leva-nos a refletir sobre sua constância no cinema, como um sintoma de um realismo latente, que ganha novamente mais e mais espaço entre as produções cinematográficas brasileiras.

4.2 – O Cineasta da Selva (1997) - Amazônia oculta e cinema perdido

Na esteira do que estamos aqui considerando, o percurso sobre a câmera diegética no cinema brasileiro nos leva a uma produção cinematográfica desconhecida da maior parte do público e – por que não dizer? – da crítica especializada. Para esta pesquisa, encontramos pouco material crítico e analítico sobre esse filme que talvez tenha sofrido do mesmo mal que seu personagem retratado na tela: o esquecimento. Trata-se de *O Cineasta da Selva*, filme de 1997, dirigido por Aurélio Michiles.

Para a avaliação sobre a presença da câmera diegética neste filme, é válida uma breve contextualização da narrativa de *O Cineasta da Selva* que nos apresenta Silvino Santos, cineasta e documentarista que chegou muito jovem a Manaus, no final do Séc. XIX, e passou a dedicar quase toda sua vida a registrar em película imagens de uma Amazônia até então totalmente inexplorada pelos centros urbanos do país. Esta é uma espécie de premissa narrativa básica de que trata o filme de Aurélio Michiles. Julgamos importante um detalhamento sobre a vida e obra de Silvino Santos, algo que encontra eco na própria diegese fílmica proposta por Michiles ao realizar seu filme/documentário sobre ele.

Em 1900, com apenas 14 anos, Silvino Santos, filho de agricultores portugueses chega a Belém do Pará, obcecado com a ideia de conhecer o Rio Amazonas. Trabalhou por três anos em uma livraria e em seguida se iniciou nas artes da fotografia e cinematografia durante uma viagem que fez ao interior da floresta para se tratar de uma doença. “Tendo descoberto, aos 15 anos, a fotografia, com uma máquina 13 x 18 fez seus primeiros registros nessa viagem ao Xingú, ao Alto Guamá e às cachoeiras de São Miguel, onde retratou pela primeira vez povos indígenas, que viriam a ser tema constante de sua atividade” (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 641). Durante o auge do “ciclo da borracha”, montou um estúdio fotográfico em Manaus e, por meio de relações que estabeleceu com pessoas influentes na política local, foi convidado para trabalhos fotográficos na floresta. Em 1913, custeado por um empresário que explorava a extração de borracha, foi enviado a Paris para um estágio nos estúdios da Pathé-Frères e aos laboratórios dos irmãos Lumière (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 642). Além de aprender técnicas de filmagem, pesquisou uma combinação química que pudesse ser aplicada à emulsão das películas de negativos de cinema, uma vez que as condições de temperatura e umidade da região amazônica impediam uma captação de imagens da forma tradicional. Ao retornar da França, Silvino trouxe uma filmadora Pathé e mais de 2 mil metros de negativos que seriam usados para a captação de imagens e realização de seus filmes. Ainda segundo RAMOS e MIRANDA, “Teve início, assim, a aventura cinematográfica, só interrompida nos últimos anos de vida. Filmar a Amazônia, naquele tempo, era realmente um trabalho de pioneiro” (2000, p. 642).

Silvino se pôs a produzir documentários “sob encomenda”, principalmente de grandes industrialistas locais, sendo o principal deles o comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, grande explorador da borracha e proprietário de um verdadeiro império comercial lojista, entre Manaus e Porto Velho. Com seu financiamento, filmou aquele que é conhecido como seu principal trabalho, *No Paíz das Amazonas* (1922). O filme, primeiro longa filmado inteiramente no Amazonas, foi sucesso no Rio de Janeiro, São Paulo e demais capitais, tendo

versões em inglês, francês e alemão, sendo exibido internacionalmente. Porém antes, Silvino já havia produzido várias outras peças cinematográficas, o que lhe deu a devida experiência com filmagens da selva e suas particularidades. Entre essas peças, dois filmes inteiros que jamais foram exibidos. O primeiro, um documentário encomendado pelo seringalista peruano Julio Cesar Arana, que se perdeu quando o navio que o transportava a caminho da Europa foi torpedeado e afundado por um submarino alemão, em meio à Primeira Guerra Mundial. E o outro, *Amazonas, o Maior Rio do Mundo*, já produzido por ele a serviço da *Amazonia Cinefilme* (empresa fruto de uma união entre estado e capital particular como forma de utilizar o cinema para propaganda a investidores externos) acabou igualmente se perdendo nas mãos de um atravessador, Propércio Saraiva, que estaria intermediando secretamente uma negociação junto a uma empresa de turismo em Londres. Três anos de trabalho, mais de seis mil metros de negativos utilizados na filmagem de um eventual longa-metragem, com os registros documentais das plantações na Amazônia, a navegação entre os rios, imagens das cidades de Manaus e Marajó, o processo de extração e beneficiamento da borracha, cenas dos índios parintins em suas ritualidades e a grandeza do rio Putumayo, mais uma vez se perderam no tempo. (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 642).

Mesmo passando por tais situações, além da falta de recursos e condições muitas vezes rudimentares até mesmo para a revelação do negativos, Silvino continuou sua produção cinematográfica. Outra obra sua que igualmente fez tanto sucesso quanto *No Paiz das Amazonas* (1922) foi *No rastro do Eldorado* (1925). O filme foi fruto de um convite para que Silvino participasse de uma expedição organizada pelo médico, geógrafo, geólogo e explorador americano Hamilton Rice, às nascentes do rio Branco, em Roraima, entre 1924 e 1925. A película em particular trouxe uma inovação na captação de imagens por parte de Silvino, com a primeiras tomadas aéreas na floresta amazônica e dos rios, com a instalação da câmera Pathè na lateral de um hidroavião, que servia para o transporte de equipamentos da expedição, e a operação do equipamento em pleno voo. A expedição não chegou ao seu destino, mas as imagens captadas pelo cineasta serviram-lhe para a realização do filme.

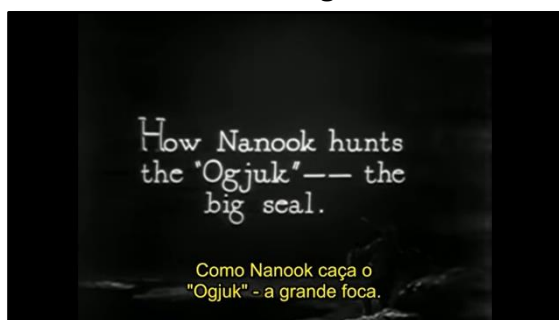
As incursões cinematográficas de Silvino no início do século XX, em meio ao inóspito cenário da floresta amazônica, com as imensas dificuldades que se impunham na época – e que muitas vezes ainda hoje se mostram como obstáculos à captação de imagens naquela região – fazem de seu trabalho um “achado” cinematográfico-histórico, aproximando-se de obras documentais feitas no exterior que até hoje possuem importância, tanto como registro documental quanto como obra fílmica, caso de *Nanook, o Esquimó* (1922), filme de Robert Flaherty, considerado seminal para o cinema documental. Em que pese o fato de que hoje já se

sabe que o filme de Flaherty “produziu” uma realidade, ao simular a vida do personagem *Nanook* (que na verdade se chamava *Allakariallak*), Silvino não teria usado tal artifício ao se dirigir com sua câmera a povos indígenas, principalmente povos ribeirinhos, que viviam da pesca à beira dos rios amazônicos. Sobre *Nanook*, Marco Antonio Gonçalves elucida em seu artigo “O Sorriso de *Nanook* e o Cinema Documental e Etnográfico de Robert Flaherty” (2019):

De todos os filmes de Flaherty, *Nanook* é sem dúvida o que despertou e ainda hoje desperta os mais vívidos debates. A recepção do filme é controversa, e a maioria das críticas procura desmascarar suas “grandes farsas”, o abuso e a manipulação da chamada realidade inuit por Flaherty. O nome de *Nanook* não era *Nanook*, mas *Allakariallak*. *Nanook* era uma abreviação de *nanaaq*, urso, na língua inuit. Nyla, a mulher de *Nanook* na película, era Maggie Nujarluktuk, casada com o filho de *Nanook*, mas na verdade ela foi amante de Flaherty, com quem teve um filho. Os Inuit não caçavam mais com lanças e arpões, e sim com armas de fogo, que foram interditadas por Flaherty durante as filmagens. Na época do filme, os Inuit usavam casacos de peles ocidentais, mas Flaherty insiste que retomem suas vestes tradicionais. As caçadas são falsas, a raposa e a foca estavam previamente mortas. (GONÇALVES, 2019, p. 546)

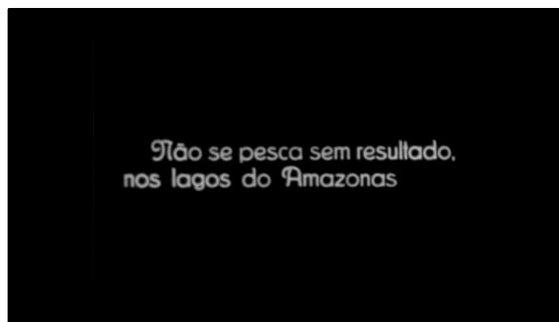
Portanto, enquanto em *Nanook*, Flaherty “simula” a pesca de focas para a extração de carne e gordura, Silvino “demonstra” como se dá na prática a pesca do pirarucu e do peixe-boi, dois dos maiores animais dos rios.

Figuras 77 e 78 – Nanook “pescando” focas no gelo



Fonte: NANOOK of the North (*Nanook, O Esquimó*). Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922. Disponível em <https://youtu.be/v-dQbuW4kY4>.

Figuras 79 e 80 – Silvino mostrando a pesca nos rios da Amazônia



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A comparação da produção de Silvino Santos e de Robert Flaherty pode levar a evocarmos Bazin, em seu artigo “Montagem Proibida”, publicado originalmente em *Cahiers du Cinéma*, n.º 65, em 1956. No texto, Bazin discute o efeito da filmagem sem a interferência da montagem como justificativa para que a ação tenha um “sentido de realidade”.

Se nos esforçarmos agora para definir a dificuldade, parece-me que poderíamos estabelecer como lei estética o seguinte princípio: “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida”. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da continuidade física mesmo se ela é implicada. (BAZIN, 2018, p. 98)

Ou seja, diante de uma situação de ação – a pesca de animais para a sobrevivência dos pescadores – como é o caso dos dois filmes, se houvesse um processo de montagem, tal processo causaria uma “fratura” no ritmo do filme e por consequência, não traria ao espectador o “sentido” de que aquilo realmente aconteceu. Bazin continua dizendo que “o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária” (BAZIN, 2018, p. 99). Tomando a perspectiva de Bazin, ao assistirmos às duas sequências, temos seu “princípio” respeitado, ou seja, a montagem não acontece pois no caso das cenas de pesca, é necessária a presença dos fatores da ação, caso contrário, o sentido se perderá. Não se trata de registrar uma “representação” das duas formas de pesca mas sim, as pescas dos animais em si, com toda sua dificuldade e crueldade existentes. A diferença é que Flaherty, com a narrativa que se apresentava diante dele e tendo como propósito uma quase “espetacularização” da vida Inuit, simula um aspecto da realidade para fins de efeito dramático. Silvino não. Ele registra, sem “intervenção”, em película, a pesca e o abate dos pirarucus e dos peixes-boi – imensos, quase maiores que os próprios pescadores nas cenas filmadas – sem ação interventora da “encenação”.

E da mesma forma, sem pretensa intenção dramática. Grava com o objetivo de registrar a rotina dos ribeirinhos. Daí o (suposto) impacto de suas produções à época, nos grandes centros urbanos onde foram exibidas. E mesmo diante disso, seu nome não mereceu maiores estudos acadêmicos ou destaque em círculos cinematográficos. Ao contrário. Não fosse talvez o trabalho de pesquisadores como Cosme Alves Netto (Diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), da Antropóloga Selda Vale da Costa (professora da Universidade Federal do Amazonas) e do escritor Márcio Souza, talvez a produção de Silvino Santos estivesse totalmente perdida e sua figura jamais conhecida:

Do conjunto de sua obra - 7 longas, 5 médias e 83 curtas-metragens –, foram localizados os longas *No país das Amazonas*, *No rastro do Eldorado*, *Terra encantada*, *Miss Portugal* ('5) e *Santa Maria da Vila Amazônia* (2 latas) e mais 15 curtas (10 em Lisboa e 5 no Brasil), acervo pertencente atualmente a FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA, em São Paulo. No final da vida, Silvino Santos vivia de suas memórias e alguns trabalhos fotográficos. Em 1965, participou da organização visual de um museu da Associação Comercial do Amazonas. Alojado com suas máquinas e velhos filmes num velho armazém de material antigo da empresa, ficou esquecido da população de Manaus. Em outubro de 1969, entretanto, um grupo de aficionados de cinema, entre eles Cosme Alves Netto, Djalma Limongi Batista e Márcio Souza, localizaram-no, e Silvino foi homenageado durante a realização do I FESTIVAL NORTE DE CINEMA BRASILEIRO, no CINE ODEON. faleceu em Manaus em 14 de maio de 1970, aos 84 anos. Em 1997, Aurélio Michiles dirige filme de longa-metragem sobre Silvino Santos intitulado *O cineasta da selva* (1997). (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 642).

Some-se a tais pesquisadores, a figura de Aurélio Michiles ao realizar, em 1997, o filme no qual nos propomos analisar a presença da câmera diegética, *O Cineasta da Selva*.

Para nossa análise, continuaremos a utilizar princípios metodológicos propostos por Bordwell (2013), traçando o que ele definiu como um “ensaio analítico” de obras cinematográficas. Da mesma forma, empreenderemos os processos de decupagem das imagens cinematográficas, com base no que preconizam Jullier e Marie (2009).

O filme, em seus minutos iniciais revela um caráter documental claro, evidente. Com uma montagem que se alterna entre três planos, aliado à narração *off*, de início estabelece um regime indelével de registro histórico sobre a vida do personagem que virá a ser documentado, Silvino Santos. Os três segmentos se referem a: 1) uma produção igualmente documental que capta o evento realizado em 1969, quando Silvino recebe uma premiação durante o I Festival Norte de Cinema Brasileiro pela importância de sua obra; 2) jornalistas e pesquisadores reunidos no hall de entrada do Cine Odeon, lugar onde aconteceu o Festival,

discutindo o evento e o papel de Silvino no cinema de Manaus e da Amazônia; 3) cenas captadas pelo próprio Silvino para realização de seus documentários; a sequência dura 5 minutos, encerrando com os créditos do filme em tela, que se sobrepõem a imagens de uma imensa queda d'água, em movimento panorâmico de câmera, provavelmente fruto de alguma captação documental do próprio Silvino Santos, pois não há crédito nas imagens.

Figuras 81, 82, 83 e 84 – Cenas iniciais de *O Cineasta da Selva*: ritmo documental



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

O caráter documental é interrompido após os 5 minutos iniciais e após os créditos, com uma sequência ficcional com efeito dramático, que dura 1 minuto e 40 segundos: a câmera, em *contra-plongée*, avança à noite, até um casebre onde dorme um garoto (creditado ao final como “o menino do casebre”) que, ao som de cânticos indígenas e do rugido de um felino, desperta e sai para fora do lugar, assustado, até se deparar com uma tela pendurada em um varal, na qual se vê uma gravura de um homem diante de uma tenda onde se lê a palavra “Laboratório”.

Figuras 85, 86, 87 e 88 – Sequência ficcional: quebra do ritmo documental



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

À guisa de compreendermos a presença desta sequência no filme e antes de nos atermos exclusivamente à sua função na diegese, vale explicar que a Figura 88, a pintura em uma tela de uma pessoa diante de uma cabana onde se lê “Laboratório”, vai encontrar sua dimensão de sentido e função narrativa somente aos 52 minutos e 23 segundos do filme, quando é demonstrado que Silvino, durante suas expedições, montava um estúdio para revelação de seus filmes em plena selva.

Figura 89 – O “Laboratório” de Silvino Santos em meio à selva amazônica



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A respeito desses minutos iniciais, é necessário tecer alguns comentários. Nitidamente, a abertura do filme intenta oferecer um documentário ao espectador para ensinar interesse por saber sobre essa figura absolutamente desconhecida do grande público e que fez cinema na selva amazônica, enquanto o próprio cinema dava os primeiros passos no início do século XX. Mesmo que levante controvérsias, a avaliação do crítico de cinema norte-americano Richard Brody pode nos servir de guia nesse momento: “Cinco minutos podem não mostrar tudo o que devemos saber sobre um filme, mas são suficientes para mostrar a parte essencial: despertar admiração, assombro e amor, bem como para atizar a fome de ver o filme todo.” (BRODY, 2014). Tal afirmação se torna eficaz no sentido de, ao espectador, a sensação ao assistir os cinco minutos iniciais despertar tal “admiração, assombro” e nos “atizar a fome de ver o filme todo”. Porém, findo este tempo, a narrativa sofre bruscamente uma mudança de estilo, tornando-se a dramatização ficcional de um sonho ou epifania do personagem com uma cena em que um menino desperta de um sono (um sonho dentro de um sonho?) e caminha até encontrar a pintura que mais tarde apresentará seu significado na narrativa. Essa ruptura – cenas ficcionais que são interrompidas por relatos documentais ou o contrário – vai se apresentar em outros momentos metanarrativos ou metacinematográficos nas ocasiões em que a atuação do personagem Silvino Santos rompe a quarta parede, pois seu olhar dirige-se para a câmera, no momento de revelar cortar e editar negativos, ou inserindo-os na moviola para exibição.

Figuras 90, 91, 92 e 93 – A metanarrativa do *filme dentro do filme*



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

Há, portanto, a versão “ficcional” na diegese fílmica, contada pelo *personagem* Silvino Santos, que por vezes se apresenta ao espectador relatando suas aventuras em primeira pessoa. Ao mesmo tempo, há a versão “documental” da narrativa, que fica a cargo de uma narração em voz feminina *over* que, em terceira pessoa, assume a função de dar a devida carga de “realismo” à história, trazendo fatos, nomes e dados sobre as obras produzidas pelo personagem. *O Cineasta da Selva* estabelece como dispositivo básico tal cotejo entre ficção e documentário ao longo do filme, produzindo um efeito de verossimilhança (e com encaminhamento que beira a apologia do herói), da figura de Silvino, ao colocar o personagem para contar sua trajetória através de suas reminiscências, como uma assinatura documental dos fatos com a voz *over*. Um alimenta o outro, numa simbiose narrativa complexa, mas autoexplicativa.

(...) Michieles debruça-se sobre a vida e o personagem do pioneiro documentarista Silvino Santos, mas não faz propriamente um documentário. Mescla à voz assertiva uma enunciação construída no modo dramático (docudrama), trabalhando inclusive com atores profissionais (José de Abreu e Denise Fraga). A dramatização “daquilo que aconteceu” permite, na primeira Retomada, um balanço revisitado do Brasil e de sua formação histórica, dentro do espírito retrospectivo, caro à época. É também a época das polêmicas comemorações do quinto centenário do descobrimento que dão intensidade ao viés retrospectiva fim de milênio, em mistura com a dimensão política da avaliação do presente. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 421)

Outro ponto importante do filme é a regência da câmera como o olhar do cineasta, respectivamente inserindo o espectador como observador dos fatos em primeira pessoa, o que ao nosso ver, reside e encontra terreno na câmera diegética. Trata-se do mesmo procedimento demonstrado nos filmes anteriores: por meio da câmera subjetiva do olhar do fotógrafo – que funciona como um vértice a partir do qual as imagens são confeccionadas e posteriormente projetadas na tela – é que temos acesso à diegese. O primeiro momento em que isso ocorre é quando o personagem relata sobre sua experiência como fotógrafo em Manaus – o que o levará a se tornar um cineasta futuramente.

Figuras 94, 95, 96 e 97 – A câmera diegética se revela no filme



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A imagem projetada do casal e depois aproximada em close reproduz a imagem supostamente captada pela câmera lambe-lambe de Silvino, na mesma forma ficcional de representar o ato fotográfico, conforme vimos no desempenho do personagem Benjamin Abrahão em *Baile Perfumado* (1996). Porém há uma diferença: Michiles não inverte horizontalmente a imagem, como vimos na Figura 24, colocando-a em tela como ela seria vista por um fotógrafo diante de uma câmera daquele modelo. Ele mantém a imagem no sentido horizontal. Como opção técnico-estética, ao terminar o “ato fotográfico” do casal, em movimento panorâmico a câmera extra diegética avança para outro espaço no cenário, uma mesa onde Silvino já se encontra, escrevendo suas memórias. A narração em voz *off* do personagem explica que as fotos lhe renderam um bom dinheiro e o levaram ao contato com o empresário que lhe financiará a primeira experiência com “fotos em movimento”.

Figuras 98 e 99 – A narrativa ficcional se encontra com a documental no campo da fotografia

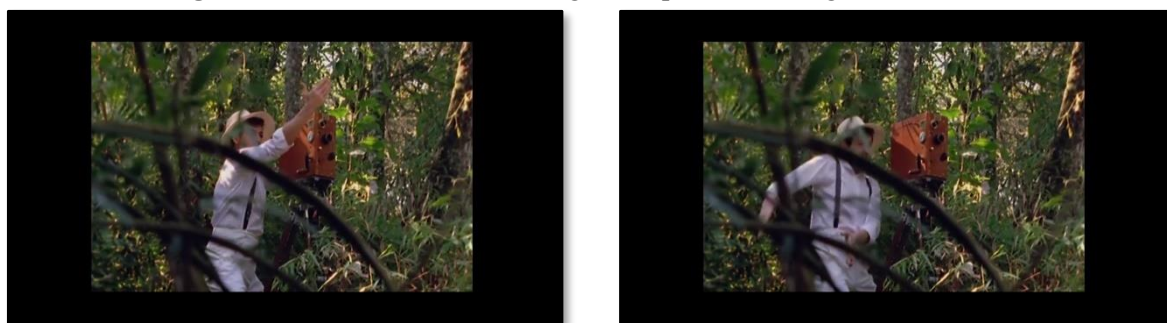


Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

As Figuras 98 e 99 demonstram a investida no cotejo entre o documental e o ficcional. O *travel* da câmera passa pela parede do estúdio de Silvino onde há uma foto (colhida em arquivo) de um almoço durante a viagem que Silvino fez aos seringais do Rio Putumayo, a convite da embaixada peruana. Na narração, o personagem relata que foi por meio dessas fotos que ganhou 50 libras de ouro e teve todos os gastos pagos pela Peruvian Company, através de seu dono, Don Julio Cesar Arana, que futuramente lhe contrataria para a produção de um filme institucional sobre os seringais.

Mas é aos 17 minutos e 35 segundos que surge a cena fundamental para nossa análise, quando o personagem, portando sua filmadora Pathé, se posiciona em plena floresta para a captação de imagens que comporiam seu primeiro filme.

Figuras 100 e 101 – Silvino “dirige” a captação de imagens dos índios

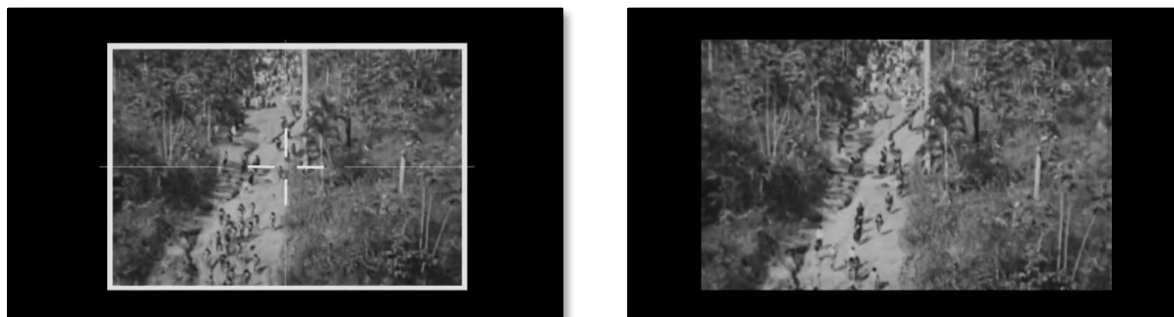


Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A cena simula Silvino Santos captando imagens de uma tribo indígena caminhando ao longo de uma estrada, ao mesmo tempo em que os “dirige” no sentido de gerar uma imagem a ser registrada em película. Entende-se nesse ponto que há uma ficcionalização da situação, com fins de dramatização. E o que vem em seguida marca uma relação com nossa

tese da câmera diegética, em que o registro documental entra em consórcio com a dimensão da ficção; a dimensão da “verdade” factual contagiara o ficcional.

Figuras 102 e 103 – A imagem documental preenche a ficção e projeta o olhar, simulando-o



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

O olhar do espectador é conduzido ao olhar de Silvino, através do dispositivo. Mesmo em se tratando das imagens documentais, o efeito gerado é de estarmos atrás da filmadora, registrando o mundo amazônico, como se fôssemos o cineasta. Ou um espectador-cineasta. Por breves segundos, vemos até mesmo as linhas-guia utilizadas por câmeras profissionais, para um melhor registro cinematográfico por meio dos pontos de atenção. Neste momento, não estamos diante da arte antiilusionista apontada por Stam como “a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (STAM, 1981, p. 21). Ao contrário, o espectador é inserido na “ilusão” através de imagens documentais que ele sabe, desde o início, serem obra das filmagens aventureiras de Silvino em meio à selva amazônica. Em que pese o início da sequência representar o antiilusionismo com a dramatização da filmagem através da “direção” dos índios pelo personagem principal do filme – ninguém pode julgar por certo que aquilo realmente aconteceu – ao acontecer o corte e a sequência mudar para o “olhar” da lente captando os índios, a substituição da imagem pelas cenas documentais gera “realismo” na diegese, através da câmera subjetiva de Silvino, que nos fornece as imagens exibidas em tela.

Diferentemente do visto em *Baile Perfumado* (1996), quando as imagens documentais só irão se apresentar no terço final da obra cinematográfica, *O Cineasta da Selva* as apresenta através do estilo *docudrama* (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 421), hibridizando o “real” dramatizado e as imagens documentais. Porém o faz enxertando as cenas documentais de Silvino como se captadas “durante” a realização do docudrama. Essas imagens também sempre vêm acompanhadas de uma narração, seja do personagem ou seja da voz *over*, que elucida as dificuldades técnicas enfrentadas, as condições arriscadas em que foram feitas,

no sentido de uma “valorização” do material exibido. A mescla do realismo das imagens e a incursão ficcional tem na narração sua “amarração”, o que às vezes gera margem para as metanarrativas, como já dissemos. Há momentos da dramatização em que o personagem explica sobre sua experiência com os índios, o que é representado na montagem por fusões de imagens dele com os índios, sobreposição de cânticos indígenas e efeitos de transição entre os cortes.

Na sequência final do personagem, Silvino se deita em uma rede e passa a relatar sobre sua expectativa para o futuro do cinema.

Figura 104 – Quebra de quarta parede



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

Em tom melancólico e de despedida – a cena se passa em 1969, um ano antes da morte de Silvino –, o personagem fala sobre a evolução das técnicas cinematográficas, como se espantado pelas novas conquistas técnicas que em muito difeririam das que ele tinha em mãos quando realizava seus filmes no começo do século XX. Olhando diretamente para a câmera – mantendo estreita relação com o espectador pelo eixo do olhar – ele cita até a transmissão do homem na lua, em cores, para todas as televisões do mundo. Ao fim da fala, um corte rápido insere um plano que exhibe o abrigo de uma asa de ave em meio à selva. A cena retorna para o personagem deitado na rede que continua sua fala, citando que diante dessas inovações nada mais será impossível para o cinema; e que ele pretende continuar a produzir cinema, mesmo estando com 84 anos. Enquanto o personagem atua, a câmera, claramente instalada em uma grua, lentamente faz um movimento de recuo, retrocedendo e ampliando o quadro, revelando partes do cenário. E revelando inicialmente um técnico de som com um microfone *boom*, seguido de partes da cenografia, até cessar, revelando as tochas de iluminação e os refletores do estúdio onde foi gravada a cena

Figura 105 – O antiilusionismo em cena



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A ilusão cinematográfica é desvelada ao espectador. E neste ponto, vale a perspectiva de Stam sobre a arte antiilusionista do cinema, segundo o qual “a ficção é domínio do faz de conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas. É de se presumir que ninguém acredite nas ilusões ingênuas do *trompe d’oeil*” (STAM, 1981, p. 21). Ou seja, estamos diante de um documentário que não oculta ao espectador seu caráter de constructo, de representação do mundo, da mesma forma como não oculta que se inscreve como prática cinematográfica. Não há transparência na cena, tudo está exposto e a opacidade de Ismail Xavier comparece com força total.

O Cineasta da Selva é um “filme-espelho”, que se coloca diante de uma auto reflexividade, expondo os bastidores do constructo cinematográfico. No filme, a grande questão que nos traz presente a câmera diegética é essa relação do documentário tingido de ficção e a ficção tingida de documentário. Temos um filme sobre um cineasta que, também como em *Baile Perfumado*, traz essas imagens documentais numa atitude de reapropriação – principalmente neste caso – com a ruptura com a quarta parede, esta atitude antiilusionista que acaba lançando indagações: o que é o cinema? Quais são os limites da ficção e do real? Discussões que comparecem até na arte moderna, mas mesmo que de maneira não tão radical (alusão total ao cinema de Goddard), isto está aí, justamente nesse momento da Retomada, num enlace com *Baile Perfumado*. Reafirmamos: os dois filmes têm essa questão do

“reconhecimento”, um tributo à posição de estarmos “redescobrimdo” o Brasil para seus espectadores.

A câmera diegética durante a Retomada se insere nesses momentos nos dois filmes e faz todos esses convites ao espectador, estabelecendo uma discussão entre o que é ficção e o que é documentário. No caso específico de *O Cineasta da Selva*, encontra na figura de um personagem, um cineasta, uma afirmação – via metacinema – desse momento “diferente” do cinema brasileiro. O metacinema estaria na ação de um cineasta que está filmando e falando ao espectador, cujas imagens documentais já estão projetadas na tela. Imagens estas que foram perdidas ou esquecidas há tempos, assim como o próprio cinema nacional ficou, esquecido e perdido. Até o momento em que há a Retomada – e a história de Silvino ressurgue, para ser recontada, através de suas imagens antigas e documentais.

Em resumo, temos dois filmes, com traços metalinguísticos, em que a câmera diegética é um eixo de referência à própria tradição do cinema brasileiro: o cangaço de um lado e do outro (talvez) o primeiro cineasta brasileiro logo no início do Séc. XX.

5 – PÓS-RETOMADA – “Dadinho é o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!!!”

5.1 – *Cidade de Deus* (2002) - Arma na mão e câmera no olho

Cinco anos separam *O Cineasta da Selva* (1997) e *Cidade de Deus* (2002). E nesse período, há o encerramento do período denominado de Retomada, como já definimos anteriormente, com o surgimento da designação “Pós-Retomada”.

Agora, a *cena* do período cinematográfico nacional seria outra.

Para iniciarmos nossa análise de *Cidade de Deus*, e antes de adentrarmos à questão de como a câmera diegética se comporta no filme, consideramos necessário definir sua posição dentro deste momento histórico do cinema nacional, com vistas a um debate sobre o seu impacto diante das produções que estavam sendo feitas até então. Julgamos igualmente necessário um outro debate: sua relação com o Cinema Novo glauberiano e o cumprimento (ou não) de um “gênero” cinematográfico. Estas discussões se fazem necessárias antes de prosseguirmos, porque é a partir delas que poderemos justificar a escolha de *Cidade de Deus* para um estudo sobre a câmera diegética nesta tese. Algo que justificaria sua presença, diante do final do processo de retomada, como estratégia para justificar o “real” filmado.

Para isso, encontramos o pensamento de Laurent Desbois em seu livro “A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus” (2016), cujas passagens já citamos aqui anteriormente. Especificamente sobre *Cidade de Deus*, sua análise é crítica e muito profunda.

Inicialmente, Desbois faz um paralelo entre *Cidade de Deus* e *Pixote, a Lei do mais fraco* (1981), dirigido por Hector Babenco, citando a utilização de crianças escolhidas nas favelas para interpretar os personagens, como foi feito com *Pixote*, que era uma verdadeira criança pobre, “de uma numerosa família miserável, fixa e presa em sua realidade antes que a ficção a animasse”. (DESBOIS, 2016, p. 278). Ele igualmente trata sobre a escolha do elenco, que utilizou majoritariamente, crianças e jovens oriundos de comunidades de morros cariocas, fazendo-as passar por uma preparação de elenco que, na época, foi muito criticada pelos métodos empregados, sob o objetivo de uma “aproximação” extrema entre a realidade diária vivida por tais “atores” com a realidade a ser filmada por Fernando Meirelles e Kátia Lund – esta última, já envolvida com atividades cinematográficas em favelas e morros cariocas. Sobre esta opção “realista”, explica-nos Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (2000):

O resultado final de *Cidade de Deus* surge na encruzilhada entre um ótimo roteiro, uma fotografia diferenciada, um montador (o próprio Meirelles) que soube interagir à opção de estrutura dramática feita pelo filme, e o trabalho da direção que explora ao máximo a opção realista da *mise-em-scène*. Por opção realista da *mise-em-scène* entenda-se o trabalho com atores amadores, que vivem a realidade descrita, e a escolha de filmagens em locações. (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 470)

Retomando o pensamento de Desbois, o pesquisador também cita críticas feitas ao filme à época de seu lançamento, que contou com um grande esquema de marketing, explorando justamente as situações violentas da narrativa, o que atestaria o gênero de “filme popular brasileiro” que sempre explora a pobreza, mas ao invés de denunciá-la, a exalta:

É preparada uma gigantesca operação de marketing em torno desse filme centrado na violência e na miséria das quais é vítima uma grande parcela da população de origem nordestina ou negra. O jornalista Eduardo Souza Lima acusa o filme, num artigo de título sugestivo — “Chacina fashion” — que lembra a tese de Ivana Bentes sobre a “cosmética” da fome, da miséria e da violência: “Fernando Meirelles”, escreve ele, “poderia ao menos ter tentado provocar uma reflexão mais profunda sobre a tragédia social que se abateu sobre o país. Mas ele preferiu criar um espetáculo suplementar de violência cinematográfica”. (DESBOIS, 2016, p. 284)

Podemos inferir que *Cidade de Deus* apresenta-se sim como mais um da espécie do “gênero brasileiro” no cinema: filmes que retratam violência, favela, pobreza ou sertão, mimetizando os pensamentos de Glauber Rocha com sua “Eztetyka da Fome” e Ivana Bentes com sua “Cosmética da Fome”. Sobre o pensamento de Ivana, cabe-nos lembrá-lo aqui:

Antes havia a estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão. Estética cinemanovista que tinha como objetivo evitar a folclorização da miséria e que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta? (...) Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadecam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássica. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional” (BENTES, 2007, p. 245).

Com base nessa “cosmética”, definida por Bentes e citada por Desbois, nos anos finais da Retomada, vários filmes recorreram a esses estratagemas retratando um Brasil “feio”, violento, onde a pobreza tanto nos grandes centros urbanos quanto no sertão do país, era uma narrativa necessária. Deixa-se de lado a revisitação histórica em filmes como *Carlota, Lamarca, Baile e Cineasta*, e parte-se para uma revisitação à Glauber e seu Cinema Novo, um cinema de crueza que coteja a realidade social em presídios (*Carandiru*, 2003), no sertão (*Central do Brasil*, 1998), até chegarmos à *Cidade de Deus* (2002). Paralelo a isso, o movimento toma corpo financeiro, obtendo apoio de grandes produtoras internacionais. Afinal, pobreza gera boas narrativas cinematográficas. Pode até nos render um Oscar um dia:

Cidade de Deus é um modelo de produção e marketing na história contemporânea do cinema na América Latina, tendo, é verdade, um areópago *Ad Hoc* de produtores muito “produtivos”. Além de Walter Salles e da Videofilmes, Daniel Filho, diretor da Globo Filmes, está envolvido no projeto, o que lhe dá garantia de promoção sem igual, de um estudo de mercado eficaz, de uma divulgação em todos os meios que permita um público mínimo rentabilizador, de uma distribuição real e completamente nacional. Também aparece a figura discreta, mas essencial do inglês Donald Ranvaud, que com a produtora Wild Bunch supervisiona a criação artística de inúmeros filmes no mundo inteiro. Ele dá à Retomada uma marca experimental e intelectual necessária à sua difusão e à sua aceitação europeia. Para coroar o todo, além da Petrobras, que assumiu as rédeas do cinema nacional, surge a figura tutelar da hollywoodiana Miramax International. Encorajados pelas indicações ao Oscar dos filmes brasileiros dos irmãos Barreto e de Walter Salles, grandes recursos são mobilizados tendo em mente essa possibilidade. (DESBOIS, 2016, p. 283-284)

Contudo, essa “revisitação” à Glauber e o Cinema Novo por parte da Retomada em alguns de seus filmes, para por aí. Nas palavras do próprio Glauber:

Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. (ROCHA, 2019, online)

Ou seja, filmes produzidos ao fim da Retomada como *Cidade de Deus*, se locupletam de temas puramente nacionais, abrem espaço para discussões sociais, mas pertencem à um tipo de cinema industrial, financiado por grandes fundos com um objetivo

claro: gerar renda com a miséria brasileira retratada na tela. Não podem render homenagens ao Cinema Novo e talvez nem o façam com essa intenção. São na verdade, “ofensas” a este período tão pungente, experimental e de vanguarda do cinema nacional.

Esta crítica é ainda mais reforçada por Desbois quando ele cita que, diante das cenas de violência registradas, haveria um processo de banalização que geraria “muito mais complacência do que condenação, mais premeditação industrial do que compaixão humanitária” (DESBOIS, 2016, p. 283). Ou seja, não haveria uma preocupação real em mostrar a realidade social do *bairro* Cidade de Deus, mas sim seguir apenas uma narrativa que, por conta de sua própria brutalidade, seguiria o mesmo padrão de outras obras cinematográficas nacionais, explorando-a, proporcionando um “turismo seguro” e rendendo-lhes bilheteria.

Para alguns, porém, nada tem ar de sinceridade e probidade moral. Haveria apenas o seguimento de um “filão”. O humanismo revolucionário de Glauber Rocha parece a léguas de distância. A violência e o espetáculo da miséria mostrado nas notícias e nas reportagens televisivas se tornam fonte de audiência e, portanto, de rentabilidade. (DESBOIS, 2016, p. 284)

Transversalmente ao pensamento de Desbois, apontamos as considerações de Ramos e Scharzman (2018), sobre *Cidade de Deus*, no que diz respeito à questão de uma construção de gênero cinematográfico brasileiro, baseado neste amalgama de estéticas de realismo da pobreza, violência e sertão. Eles alertam que trabalhar este conceito “trata-se de inserir um bisturi na colmeia de abelhas onde bate o coração do cinema brasileiro do século XX, fazendo-o girar fora do eixo” (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 445). Estabelecem *Cidade de Deus* como um filme que retrata problemas sociais graves e “fazer disso um gênero implica em dilemas éticos evidentes, embora o desafio possa ser cinematograficamente estimulante. Sua construção demanda evidente domínio sobre a linguagem do meio, o cinema, sobre o qual se debruça” (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 446). Desta forma, reconhecem a importância da discussão abordada na narrativa, mas não a consideram essencialmente uma construção de gênero cinematográfico. Irão ter uma outra ótica sobre o assunto, partindo inclusive do mesmo ponto de discussão proposto por Ivana Bentes, em seu artigo ao *Jornal do Brasil* em 2001 e na *Revista ALCEU* em 2007. Segundo Ramos e Schvarzman:

Descer a grade do gênero sobre o popular é um movimento ousado, e algumas reações demonstram a delicadeza da operação. Servem de base para a impressão de uma “cosmética”, adjetivo crítico usado para designar a opção não realista do filme, conforme artigos da época que partem de análise desenvolvida por Ivana Bentes. Apontam falha ética,

falha que é condizente com a revolta que provoca a constatação de uma espécie de camada plástica inodora que teria sido colocada sobre o popular. É camada que brilha como verniz de gênero em sua reciclagem pós-moderna, conseguindo envolver uma representação que, na Retomada, existe carregada pela demanda de comunhão na piedade, conformando o campo ético na transfiguração do horror que assim se recupera no popular criminalizado. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 446).

Diante das duas correntes opinativas e de modo a contribuir com o debate, temos que a função de *Cidade de Deus* durante o período “final” da Retomada, possui sim alguma relação com essa estética/cosmética nacional que vem proposta desde o Cinema Novo (“*Para ser bandido mesmo não basta ter arma na mão, precisa ter alguma uma ideia na cabeça*”, cita a voz over do personagem Buscapé, aos 10min e 34s do filme) e afirmada por Bentes. A Retomada bebeu nas fontes narrativas históricas em um primeiro momento, mas atendeu a um anseio quase instintivo, natural de nossas origens culturais, de retratar nossa realidade social, periférica do mundo. Associou a isto o fato das possibilidades, agora existentes, de produções com níveis de investimento jamais vistas, servindo ao “mundo” o que ele vê do Brasil – uma estética que exhibe pobreza, violência e sertão. E o fez muito bem. *Cidade de Deus* levou 3,3 milhões de espectadores ao cinema no Brasil (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 533), além de uma série de televisão, *Cidade dos Homens*, exibida pela TV Globo com quatro temporadas (2002-2005). Ainda nas palavras de Ivana Bentes:

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano (...) (BENTES, 2007, p. 249)

Desta forma aduzimos que *Cidade de Deus*, produzido no contexto em que a Retomada “amadurece”, gerando produções cinematográficas com maior esmero e investimento, que apresenta uma forma narrativa que bebe da fonte do Cinema Novo, mas renega sua condição de protesto social, somente se fazendo valer de uma estética da pobreza, porque a mesma é comum aos olhares dos espectadores, sejam nacionais ou estrangeiros, utiliza elementos da realidade vivida pelas favelas cariocas – contando exatamente a história de uma delas e de seus personagens – abrindo espaço inclusive para atores oriundos dessas mesmas

comunidades. Vai nos apresentar uma câmera diegética alicerçada no “sentido de real”, fazendo com que o olhar do dispositivo, o olhar que capta as imagens da narrativa, seja o olhar de um jovem da periferia, que durante a diegese, terá acesso a este dispositivo (uma câmera fotográfica) e através dele, nos irá inserir na história. “Assistimos” *Cidade de Deus* através de uma câmera manipulada por um personagem que vive a cruel realidade da violência. Mas nos sentimos confortáveis diante da barbárie, afinal, tudo é somente um filme, uma mera ficção.

A câmera diegética não é apresentada nos instantes iniciais de *Cidade de Deus*. Há uma construção na trama para que ela justifique sua presença e quando esta acontece, o que até então era visto na película – e que já causava certo choque e assombro – ganha mais potência e nos escancara a violência de modo denunciativo e mórbido ao mesmo tempo.

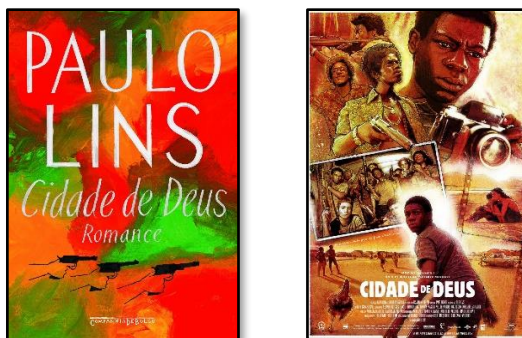
De imediato não estamos mais na mesma seara que *Baile Perfumado* e *O Cineasta da Selva*, no sentido de nos trazer à diegese, imagens documentais que serviriam de atestado à uma câmera que capta a realidade e a emula através do olhar pelo dispositivo. Também não estamos diante do experimentalismo de *Os Cafajestes* nem da projeção voyeurística de *O Corpo Adente*. E nem de longe nos relacionamos com o olhar do Cinema Marginal e sua transparência por vezes desconexa da narrativa, como em *Bang Bang*. Não. Aqui a câmera diegética atua como instância denunciadora da violência presente na narrativa, um vetor pelo qual o personagem Buscapé, na parte final do filme, nos insere dentro de sua realidade junto ao tráfico, à guerra entre gangues (o que remete em certa medida aos filmes de gângsters dos anos 30, à Francis Ford Copolla com sua trilogia *O Poderoso Chefão* e a Martin Scorsese com seus *Os Bons Companheiros* e *Casino*, entre outros filmes de máfia) e mais principalmente, dentro da imprensa como denunciante da barbárie e criadora de “ídolos” da violência (a foto do bando de Zé Pequeno na capa do Jornal é prova disso, mesmo que ficcional). Se Dadinho tinha uma arma na mão e uma ideia na cabeça, Buscapé tem uma câmera – diegética – na mão e imagens na lente de sua objetiva.

Falemos de forma resumida sobre o livro e sobre a trama cinematográfica de *Cidade de Deus*. Trata-se de uma adaptação literária da obra de mesmo nome, publicada em 1997 pela Editora Companhia das Letras, de autoria de escritor Paulo Lins, poeta e ex-morador da própria comunidade Cidade de Deus, na zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. A história pessoal de Lins se confunde com a própria história de sua obra literária, extensa (mais de 500 páginas), rica em personagens (247 ao total). Como explicam Ramos e Miranda (2000):

Paulo Lins escreve a partir de entrevistas realizadas em cidade de Deus, seu local de moradia, bairro da periferia do Rio de Janeiro. cursando letras pela UFRJ, Paulo Lins escreve o livro a partir de material que recolhe sob orientação da antropóloga Alba Zaluar, contando sua história de vida e tomando liberdades ficcionais. O crítico Roberto Schwarz orienta e incentiva o jovem autor no exercício da escritura. Aos poucos a pesquisa é transformada em romance extenso, que, depois de lapidado, atinge o formato atual. (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 470).

O livro quando lançado, teve boa recepção pela crítica especializada, sendo inclusive resenhado pelo crítico literário Roberto Schwarz, professor de Teoria Literária brasileira no Caderno +*Mais* do Jornal *Folha de S. Paulo* em 07 de setembro de 1997. No texto, Schwarz – que como vimos na citação de Ramos e Miranda acima, orientou Lins na redação do texto da obra literária – ressalta as qualidades linguísticas empregadas, o termo “neofavela”, empregado por Paulo Lins para descrever as comunidades e define que “há bastante proximidade com a imaginação sensacionalista e comercial de nossos dias, mas em espírito oposto, antimaniqueísta, antiprovidencialista, anticonvencional” (SCHWARZ, 1997). Ou seja, a obra, enquanto construção literária, se diferencia da literatura abrindo espaço para um novo olhar sobre a realidade das favelas cariocas, em estilo sensacionalista – muito utilizado por jornais da época em que se passa a história e que mais à frente terá espaço neste trabalho – além de não empregar artifícios simplistas próprios de uma narrativa como a identificação entre mocinhos e vilões e a existência de uma “moral da história”. E talvez essa seja uma grande característica que o filme *Cidade de Deus*, trouxe de sua versão literária. Pela perspectiva de um narrador ora em primeira, ora em terceira pessoa, a diegese desenvolve um quadro, uma pintura que apresenta personagens, conta suas jornadas e se encerra em um ciclo, com a indicação de que outro se dará em seguida, não com as mesmas tintas, mas talvez com outras até piores.

Figuras 106 e 107 – Capa do livro de Paulo Lins e cartaz do filme



Fontes: Capa do Livro - <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/91brkS-oRIL.jpg>;
Cartaz Filme - <https://imagens.publicocdn.com/imagens.aspx/428546?tp=KM>.

Tratando diretamente do filme, temos como personagem principal o jovem Buscapé, que será o narrador da trama como já indicamos. Através de sua visão dos fatos e de sua participação neles, a narrativa irá se desenvolver desde os anos 60, quando a comunidade Cidade de Deus surge e toma forma como um bairro popular no Rio de Janeiro. “Um monte de famílias tinham ficado sem casas por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do Governo não brincava: Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus”, diz a voz off de Buscapé, aos 8min e 39s do filme. Ele apresenta um a um os personagens que farão parte da história, desde a infância até a vida adulta quando os fatos mais importantes da trama irão acontecer. Ele narra os acontecimentos seguindo uma forma cronológica própria, interrompendo a narrativa em alguns momentos para retroceder e apresentar informações sobre o passado dos personagens como atestado de sua condição até aquele o ponto, onde sua narrativa chega ao presente. Como é o caso do personagem Dadinho, que surge na história ainda criança, retira-se da ação e ressurge em tela minutos depois, já adulto e adotando outro nome: Zé Pequeno.

É a chegada de Zé Pequeno na história que a coloca nos trilhos novamente e ajusta o foco narrativo de Buscapé ao contar sobre a guerra entre as gangues na Cidade de Deus – a qual ele se vê envolvido, não como integrante, mas como testemunha dos fatos. É também através de Zé Pequeno que Buscapé ganha a câmera fotográfica – nossa câmera diegética – e que ironicamente irá ser a responsável por lhe fotografar morto pelos “moleques da caixa baixa”, estampando a capa de um jornal fictício ao final do filme.

O primeiro contato do personagem Buscapé, ainda criança, com uma câmera fotográfica se dá na parte em *flashback* do filme, quando ele vê um fotógrafo (impossível saber se de algum jornal sensacionalista ou se da perícia técnica policial) tirando fotos do corpo do personagem Cabeleira, morto por policiais enquanto tentava fugir do bairro. A cena continua com Buscapé e outro menino caminhando pela rua quando o plano sofre um corte com a passagem da câmera por um carro, o que promove a transição do tempo. Já temos Buscapé adolescente, se juntando a outros garotos e indo à praia. É lá que através de sua narração ficamos sabendo que ele conseguiu comprar uma câmera fotográfica caseira, aos 16 anos. E é também neste momento que temos o primeiro contato com a câmera diegética em *Cidade de Deus*. Buscapé vê seus amigos através da lente da câmera, os focaliza, ajusta a pose e clica, gravando na película cinematográfica uma sequência de ações rápidas, porém “eternizadoras” do momento, como se o filme reproduzisse o processo fotográfico. Quem faz as fotos é Buscapé, mas nosso olhar lhe acompanha nesta captura de imagens.

Figuras 108, 109 e 110 – A câmera surge; Buscapé foca e a foto acontece



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Porém, o principal olhar do personagem tem um alvo em específico: a personagem Angélica, a qual o garoto é secretamente apaixonado. Ao melhor estilo *voyeur*, seu olhar acompanha a jovem através da lente de sua câmera caseira, num jogo de planos (a câmera cinematográfica que registra a expressão apaixonada de Buscapé fitando a jovem com sua câmera em mãos) e contra planos (a imagem de Angélica pelo olhar da câmera de Buscapé), captando o corpo e as formas da garota, enquanto ela se despe do uniforme escolar para aproveitar a praia. Como estratégia para que possamos diferenciar os tipos de visão – a da lente de Buscapé e a câmera cinematográfica que registra o filme – uma lente sépia é aplicada à imagem, enquanto a cena se congela e muda levemente de ângulo, ao passo que ouvimos o som de um *clac* fotográfico, sinal do registro no rolo de filme da câmera de Buscapé.

Figuras 111 e 112 – O olhar voyeur de Buscapé nos insere dentro de sua câmera



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Aqui, o regime em que comparece a câmera diegética não é mais o de um registro documental como em *Baile Perfumado* e *O Cineasta da Selva*. Há uma conexão direta com a câmera de Vavá (Daniel Filho) em *Os Cafajestes*, porém não no sentido exploratório e abusivo da nudez de Leda (Norma Benguell). Mais uma interpolação (metacinematográfica, por que não dizer?) com o Cinema Novo o qual *Cidade de Deus* parece fazer homenagem, através de suas imagens antiestáticas e interpretações naturalistas. Enquanto a câmera diegética de Vavá nos insere dentro de uma imagem cruel, má, quase que como num ato de estupro visual, a

câmera diegética de Buscapé nos apresenta sua “musa”, a garota dos seus sonhos que ele mesmo reconhece ser inalcançável, uma vez que ele é do morro e ela é uma “cocota”, garota cujo pai é militar, conforme alude o amigo de Buscapé que lhe acompanha enquanto ele a fotografa. Observemos também que, no início desta sequência, surge na tela a expressão “ANOS 70”, auge do período militar e conseqüentemente, do acirramento das tensões políticas no país. Mesmo que a praia seja um “território” neutro, ponto de encontro entre os jovens das favelas e os jovens da burguesia carioca, a divisão de classes sociais está mais viva do que nunca.

O sentimento de Buscapé por Angélica se torna claro com o passar dos registros fotográficos que a câmera diegética faz nos apresentando na tela. Até um certo tom de ironia nos é apresentado quando num dos momentos, Buscapé pede para turma se reunir para uma foto e o namorado de Angélica, Tiago, aparece para a composição ficando ao seu lado. Pela lente de Buscapé (a qual temos acesso) observamos que Tiago aparecerá na foto. Buscapé hesita por um instante, mas logo vê a solução. Como é ele quem está vendo a cena pelo visor da câmera (e por consequência carregando o nosso olhar) ele pede para o rapaz se posicionar um pouco mais atrás, o que automaticamente coloca o rosto do jovem numa sombra. Realizado, ele faz a foto, que tem seu resultado projetado na tela, revelando-se ao expectador: Angélica aparece iluminada e o namorado, na penumbra.

Este jogo entre o que Buscapé vê através das lentes e o que a narrativa nos apresenta vai acontecer de forma sistemática em outras ocasiões durante a obra cinematográfica. Porém, não mais em tom romântico, apenas o olhar de um jovem da periferia e sua paixão platônica por uma garota de outra classe social. Nas próximas ocasiões, seu olhar e sua câmera vão se apresentar na diegese em situações de risco, no limiar entre a guerra de facções e sua tentativa de sobreviver a ela. É o seu ponto de vista como jovem negro, pobre, morador de uma favela em conflito que teremos acesso a partir de então. Daí nossa manifestação de concordância com o pensamento de Desbois quando ele fala que *Cidade de Deus* atente mais sobre uma “premeditação industrial do que compaixão humanitária” (DESBOIS, 2016, p. 283). A visão de Buscapé, as imagens captadas por sua Câmera – que mais diante no filme deixa de ser amadora e passar a ser uma profissional, dada de presente por Zé Pequeno – não poderia ser feita por outro jovem que não fosse um *natural* do morro, ou seja, é o seu olhar ante a violência que nos apresenta esta mesma violência, mas ao mesmo tempo a faz ser distanciar de nós, espectadores. A câmera diegética presente em *Cidade de Deus* nos mostrará uma realidade possível sob o ponto de vista de quem a vive. Será uma janela para o mundo, como decretaria Bazin, mas não nos causará terror algum. Será sim uma nova linguagem para a cinematografia brasileira, jamais vista até então, somente em filmes *hollywoodianos*, um divisor de águas para

as produções nacionais de filmes, porém que ainda tratam do gênero violência-favela-sertão, o qual tantas outras vezes já assistimos em terras tupiniquins. Mais do mesmo, porém agora em ritmo “pós-MTV e videoclipe” (BENTES, 2007, p. 249). E pior: sem uma “moral da história”, sendo somente mais um espetáculo exploratório de nossa crise social histórica, agora rendendo bilheterias mundo afora.

Para o filme, a câmera fotográfica acaba sendo um *macguffin*, termo creditado à Alfred Hitchcock e popularizado por ele. O cineasta teria se referido pela primeira ao termo durante uma palestra na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, em 1939. Para os estudos cinematográficos posteriores, *macguffin* seria um objeto cênico de certa importância, sobre o qual se alicerça a narrativa envolvendo os personagens na trama. Num primeiro momento, a câmera que se torna este *macguffin* não se apresenta em *Cidade de Deus*, somente o seu sentido, ou seja, o ato fotográfico. E isto ocorre quando a antiga câmera de Buscapé fotografa seus amigos e a jovem Angélica na praia, conforme analisamos anteriormente. Porém, poderíamos aqui questionar se os atos fotográficos de Buscapé durante o filme não seriam o *macguffin* de toda a narrativa. Eis que, aos 77 minutos, surge em cena a câmera fotográfica profissional que terá papel importante na diegese e, portanto, nosso questionamento obtém sua resposta. Durante a cena do baile na favela, a câmera é apresentada à Bené (amigo de infância e parceiro de crimes do perigoso Zé Pequeno) por um personagem que a troca por uma porção de cocaína. Logo em seguida, por sugestão de Angélica (que àquela altura namorava Bené) ela é passada às mãos de Buscapé pelo próprio Bené como um presente, vez que o personagem gostava de fotografar e isso seria de conhecimento da própria Angélica, fotografada à exaustão por Buscapé. Durante os gestos de agradecimento entre Buscapé e Bené, Zé Pequeno observa a cena de longe e tomado por ciúmes, intervém, arrancando a câmera das mãos de Buscapé, jogando-o ao chão. Tem início uma briga entre Zé Pequeno e Bené pela posse da câmera até o momento em que Bené é baleado e morto por um personagem que dispara à distância. O tiro era para Zé Pequeno, mas atinge Bené. A montagem mistura a luz estroboscópica do salão ao ritmo da música, planos com cortes extremamente rápidos indicando o embate dos personagens, a chegada do atirador, as pessoas dançando ao redor e o momento do disparo, que faz com que tudo cesse, pessoas corram e o salão fique vazio, com Bené morto e Zé Pequeno ajoelhado ao lado do amigo, sob a luz que pisca incessantemente. A câmera fica no chão, ao lado do corpo de Bené e próxima à Zé Pequeno, que dispara para o alto até acabarem as balas de seu revólver. Temos neste instante nosso *macguffin*.

Exatamente aos 100 minutos do filme, a câmera ressurgue. Após os eventos que se desenrolaram após o baile, uma guerra entre gangues tem início. Durante um confronto, o

personagem Mané Galinha é ferido, Preso e hospitalizado, ele dá uma entrevista para o Jornal Nacional e sua foto sai publicada em um jornal impresso, o que desperta a ira de Zé Pequeno. Sobre essa relação intertextual entre a ficção e a realidade, até com a reprodução da cena da entrevista de Mané Galinha à TV, já discorremos em nossa dissertação de mestrado “*Faca na Caveira: O realismo espetacular na adaptação de Elite da Tropa para Tropa de Elite*”, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões, para Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP, defendida em 2017.

Todos na boca de fumo são colocados para ler os jornais em busca de alguma foto ou menção ao nome do traficante. Como isso não ocorre, ele resolve produzir uma foto de seu bando para igualmente “sair no jornal”, exibindo suas armas e por consequência, seu poder de fogo. Como nenhum dos integrantes da gangue consegue manusear a câmera, Tiago (agora um dos jovens viciados) que integra o grupo de Zé Pequeno e que conhece Buscapé desde a época em que o pequeno grupo de amigos se reunia na praia e era fotografado por ele, vai buscá-lo na certeza de que o personagem conseguirá manusear o equipamento. Buscapé chega na boca de venda de drogas receoso, mas consegue enfim fotografar o bando como Zé Pequeno queria.

Figuras 113 e 114 – A câmera ressurge; E Zé Pequeno demonstra poder



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Segue-se uma sequência de total regência da câmera diegética. Buscapé manuseia a câmera, procura enquadramentos, ajusta a posição dos bandidos armados para melhor aproveitar o filme fotográfico. Em dado momento, ele aponta a posição que um dos traficantes deve ficar, diante do quadro a ser fotografado. Buscapé se torna um “diretor” da cena, enquanto através de seus cliques, acompanhamos seu olhar pelo visor da câmera e fazemos as fotos junto com ele.

Figuras 115 e 116 – Buscapé exercendo a fotografia, dirigindo a cena para o melhor ângulo



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Suas sugestões de poses são acatadas pelos bandidos e cada vez mais vemos os resultados das fotos surgindo em tela. O filme estabelece uma relação de plano e contra plano da mesma forma que a sequência de fotos na praia, porém desta vez o alvo não é a garota “musa” de Buscapé mas sim, um grupo perigoso de traficantes, ostentando suas armas de grosso calibre em atitude agressiva, intimidatória, com o intuito de causar medo em quem ver tais imagens. Se em plano aberto vemos Buscapé se posicionando para a realização do ato fotográfico, o contra plano nos mostra a imagem que ele está obtendo através da câmera, o dispositivo através do qual temos acesso a esta narrativa de intimidação e medo, objetivo de Zé Pequeno.

Figuras 117 e 118 – Plano e contra: a imagem e sua captação na diegese



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Os cliques são rápidos. A montagem acentua o ritmo do “ensaio” fotográfico do bando através da câmera de Buscapé. Em dado momento, a foto é extrema: Zé Pequeno aponta um fuzil para a câmera. Aqui há uma metalinguagem clara: Zé Pequeno aponta a arma para o espectador e não mais para a câmera diegética de Buscapé. Ele é perigoso, descontrolado, assim como todos os traficantes e bandidos das favelas que estão fortemente armados e dispostos a tudo para manter seu poder e domínio nas comunidades. Se até então assistimos à

narrativa (e ela, por sua natureza incomum e sem o propósito de nos apresentar uma “mensagem”, sendo somente uma “janela” pela qual podemos – de forma segura, dentro da sala de cinema – ter acesso àquela realidade social tão brutal e desconexa com a nossa, sócio burguesa) a partir deste ponto temos a apresentação de um perigo real, que extrapola o limite que – absurdamente – estávamos vendo até então. O fuzil de Zé Pequeno nos desperta, mesmo que por frações de segundo (como se houvesse um tiro, silencioso) para uma sensação de perigo. Não estamos mais somente diante da ficção. Estamos diante de um grupo de traficantes, suas armas e um líder com ego suficiente para mandar revelar as fotos somente para vê-las e exaltar o seu poder de fogo.

Figura 119 – O fuzil de Zé Pequeno apontado para o espectador através da Câmera Diegética



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

O filme fotográfico acaba, o que encerra a sequência do “ensaio” dos traficantes. Zé Pequeno pede que Buscapé revele as fotos e lhes traga posteriormente, dando-lhe dinheiro. É nesse mesmo instante que ele dá a câmera para Buscapé, como queria Bené durante o fatídico baile onde tudo tem início. Mais um atestado do sentido de *macguffin* que a câmera apresenta durante o filme, um objeto através do qual a narrativa irá se desenvolver. Só que em *Cidade de Deus*, como já dissemos, além deste sentido, ela é principalmente o dispositivo através do qual temos acesso à “realidade” que o filme quer apresentar: o surgimento do tráfico de drogas nas favelas cariocas. E esta “realidade” irá ser levada ao contato das pessoas justamente através dela, quando a imprensa terá acesso às imagens captadas. O olhar de Buscapé e o nosso, testemunham essa realidade, mas agora outras pessoas compartilharão dele, de forma sensacionalista.

Isso acontece quando Buscapé pede para que o filme seja revelado no jornal onde ele tinha começado a trabalhar como entregador de jornais na madrugada. Fazendo amizade com o técnico do laboratório de revelação, ele pede o favor que a princípio é negado. É quando entra em cena um dos fotógrafos profissionais do veículo de imprensa que presencia o diálogo

e autoriza a revelação do filme de Buscapé, juntando o filme dele com outros que deveriam ser revelados. A cena sofre um corte seco com frame em *black* e o som de um rolo fotográfico sendo movido internamente numa câmera manual, indicando a passagem do tempo. Entra em quadro uma personagem que vê as fotos reveladas na mesa do editor, se interessa por elas e as leva para a redação. A montagem realiza um *J cut*, fundindo o som da perua kombi que carrega os jornais. É quando Buscapé vê que uma de suas fotos estampa a capa do jornal. Sua conclusão naquele momento é óbvia: ele será morto pelo bando. Porém, o espectador sabe que a fotografia feita pela câmera diegética de Buscapé e que agora está na capa do jornal é justamente o que desejava o imprevisível Zé Pequeno. Esta relação, estabelecida entre o espectador e a narrativa, excluindo o próprio narrador e personagem que registra a imagem, o jovem Buscapé, se torna extra diegética. A câmera se relaciona neste momento com quem assiste e não com quem faz parte da diegese. Daí a conclusão de Buscapé de que será morto pelos traficantes, mas o espectador sabe que isso não ocorrerá.

Figuras 120 e 121 – A foto da câmera diegética estampa o jornal, para alegria de Zé Pequeno



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

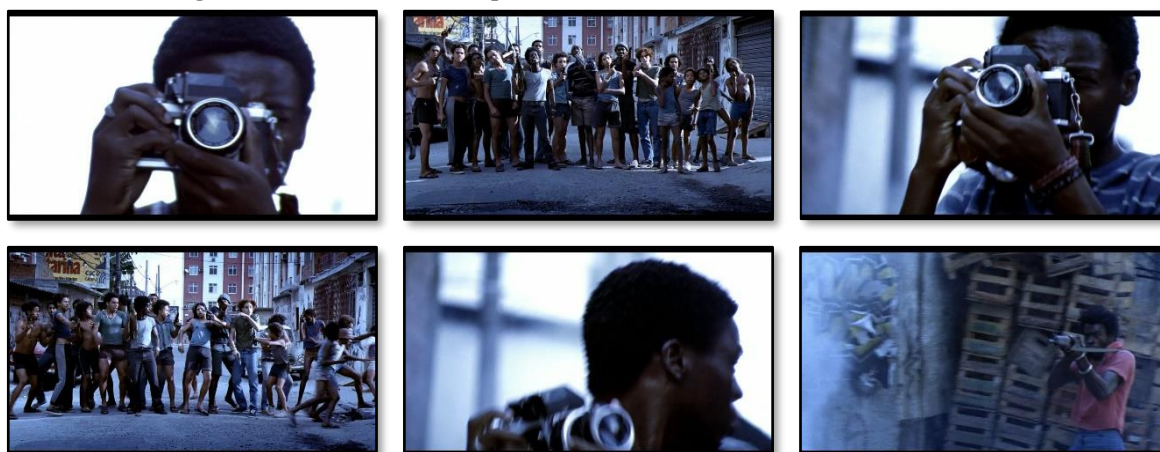
Tal relação entre o espectador e a vontade de Zé Pequeno se materializa na cena em que o traficante vê sua imagem na capa do jornal e acredita que foi obra de Buscapé. À ele é omitido o outro lado da história, na contramão dos fatos, que tudo não passou de um imenso mal entendido entre a revelação do filme de Buscapé e sua apropriação pela jornalista que publica a foto. Novamente o dispositivo físico, a câmera presenteada, modifica os rumos da narrativa, dando a chance de Buscapé se tornar *freelancer* do jornal, fazendo mais registros da guerra entre as gangues, alimentando a imprensa que divulga os fatos, que por sua vez alimenta a disputa pelo poder na Cidade de Deus.

Na parte final do filme, a partir dos 114 minutos, a câmera diegética de Buscapé novamente comparecerá e será através dela que contemplaremos toda a violência que transpirou pela obra cinematográfica, em sua máxima potencialidade, como um extrato concentrado de

toda a carnificina representada até ali. O dispositivo insere o olhar do espectador através do olhar de Buscapé, colocando-o em lugar privilegiado, mas ao mesmo tempo no limiar do perigo entre as balas do tiroteio que irá se seguir. Somos colocados na ação, mais uma vez percebendo as imagens em montagem *run-and-gun*, como em *Baile Perfumado*, mal conseguindo acompanhar o ritmo frenético da ação, o som dos disparos e os palavrões de lado a lado da ação.

Parado entre o gangue de Zé Pequeno e a viatura policial que estaciona no final da rua, Buscapé assiste a ação, mas ainda não saca sua câmera. O grupo de Zé Pequeno exhibe suas armas aos policiais que amedrontados, resolvem ir embora. É quando o traficante ordena que Buscapé tire uma foto do grupo todo, ostentando suas novas e poderosas armas. Sem opção, o jovem acata, prepara o registro e seu olhar vetora o nosso. É quando ele clica que o primeiro disparo acontece e o espectador vê a imagem, do ponto de vista da câmera diegética, de um dos garotos caindo baleado, por um tiro disferido por Mané Galinha.

Figuras 122 a 127 – Os disparos: da câmera e do fuzil de Mané Galinha



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Durante este curto plano sequência, a câmera cinematográfica em *steadcam* circula o personagem Buscapé, mas enquadrando em diversos momentos a câmera que ele possui em mãos, alternando ainda entre planos do grupo armado de Zé Pequeno e dos policiais que descem da viatura. Este movimento traz mais um indicativo da tensão da cena, mas igualmente acentua sua importância na narrativa, como câmera que nos desvela a diegese e como *macguffin* do filme, ou seja, o objeto que une todas as linhas narrativas e os converge justamente para aquele momento. E agora, mais ainda, será através dela que teremos contato com a realidade que o filme quer nos mostrar.

O tiro que atinge o jovem armado e que assistimos através da lente da câmera de Buscapé é disparado por Mané Galinha, outro bandido da Cidade de Deus, líder da gangue rival, que começa um confronto naquele exato momento. O tiroteio é intenso de um lado a outro e Buscapé continua fotografando toda a ação. Os corpos dos integrantes das gangues, predominantemente jovens, vão caindo ao chão, mortos. Nota-se desde o início de toda a sequência que o filme apresenta um filtro azul em suas imagens. Desta forma, o sangue exibido em tela ganha uma tonalidade escura, quase negra, diminuindo o impacto visual – mesmo que ficcional – de garotos mortos em vielas e becos. Uma câmera subjetiva caminha entre os corpos. É o fim do tiroteio.

Buscapé, escondido, mas em uma posição ainda privilegiada, fotografa o instante em que o policiais prendem Zé Pequeno e o colocam na viatura. O quadro fotográfico congelado da imagem obtida pela câmera diegética nos é exibido, ao som do clique e seu afastamento em câmera lenta, seguido da continuidade da ação que assistimos através do olhar de Buscapé. Os policiais levam o traficante e Buscapé resolve sair em disparada seguindo a viatura. Neste momento, o personagem “encampa” a atividade fotojornalística, afinal, ele tinha se comprometido com os outros repórteres do jornal onde trabalha que iria trazer mais fotos de tudo o que estava acontecendo na favela. Esta relação entre o jornalismo e o filme caminha para seu irrompimento em tela, exatamente através desta ação de Buscapé, que corre atrás da viatura já deduzindo que algo acontecerá e que de, de uma forma ou de outra, deverá ser registrado. O espectador é levado com ele, em planos que mostram a corrida do personagem pelas vielas da favela, cortando caminhos entre as casas, em perseguição a viatura. Não por acaso, trata-se de uma Veraneio policial, viatura famosa no jornalismo literário (e no conhecimento popular) através da obra seminal de Caco Barcelos, *Rota 66* (1992):

A veraneio cinza nunca esteve tão perto. A 200, 300 metros, 15 segundos. A sirene parece o ruído de um monstro enfurecido. Os faróis piscam sem parar. O farolete portátil de 5000 watts lança luzes no retrovisor de todos os carros à frente. Os motoristas, assustados, abrem caminho com dificuldade por causa do trânsito movimentado nesta madrugada de quarta-feira, no Jardim América. A veraneio, com manobras bruscas, vai chegando perto, cada vez mais perto dos 3 homens do fusca azul. (BARCELLOS, 1993, p.11)

A Veraneio cinza do campeão dos matadores faz a curva em duas rodas, em frente à estação ferroviária do Jaraguá. Quase capota. São 11 horas da noite. O ruído dos pneus que escorregam no asfalto assusta as poucas pessoas da rua, atrai a atenção dos que estão em casa. Alguns correm à janela para ver. Meio corpo enfiado pela janela do carro, revólver na mão direita apontado para o alto, ele olha para todos os lados como um animal à procura de uma presa. O estilo é inconfundível. Dez anos

depois de ter metralhado os rapazes do caso Rota 66, o ex-cabo Roberto Lopes Martinez continua a usar seus métodos brutais no patrulhamento da cidade. Martinez é o causador de tragédias na vida de dezenas de famílias. As provas estão em nosso Banco de Dados. Descobrimos que ele matou, no mínimo, 45 pessoas. Nesta noite em que procura mais uma vítima pelas ruas escuras do Jaraguá, já detém um recorde: Roberto Lopes Martinez é o campeão dos matadores da Polícia Militar. (BARCELLOS, 1993, p.147)

Estas viaturas, muito usadas nos anos 70 e 80 pelas polícias, aterrorizavam as populações pobres das periferias. Na obra de Barcellos, por vezes ele descreve situações em que os executados pela polícia – hegemonicamente jovens negros e pobres – eram carregados e “desovados” em locais ermos, nas proximidades das comunidades. No filme, a Veraneio surge em poucos momentos, porém aos 111 minutos, ela é a representada justamente da forma como denúncia Barcellos. Após um diálogo dentro da viatura, o chefe dos policiais corruptos, que mantinha acordo com os traficantes, executa a sangue frio o personagem Charles, um fornecedor de armas. O corpo cai num terreno baldio e a Veraneio dá ré, levando os policiais para resolverem seus problemas diretamente com os traficantes. É o momento em que o filme exhibe a chegada deles diante do grupo, com Buscapé e sua câmera entre eles e que logo em seguida dará início ao grande tiroteio.

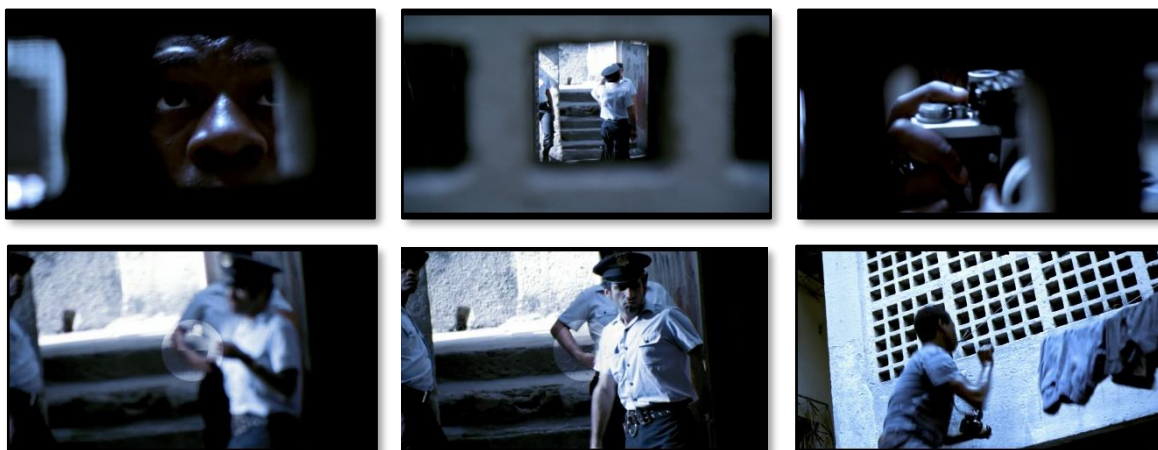
A perseguição de Buscapé à Veraneio que carrega Zé Pequeno talvez seja motivada por esta característica, vez que o personagem por ser da favela e conhecer a índole dos “lados” envolvidos na violência, ao captar a imagem do traficante sendo levado, deduz que ele será executado pelos policiais. E por isso surja seu “faro” jornalístico de que algo vá acontecer e que ele necessite estar, obviamente sem ser percebido, diante dos fatos. A câmera agora domina a vontade do personagem, que até então, assistia a violência diariamente. Porém munido de um dispositivo que pode “registrar o real” que acontece na Cidade de Deus, ele assume outra função na narrativa: passa de mero espectador (como nós) àquele que fará a diferença em seu desfecho e por que não, um ato heroico. Não o de salvar Zé Pequeno, mas de denunciar um crime cometido por policiais.

A Veraneio para e dela desce Zé Pequeno que é levado há um beco. Do outro lado, a certa distância, chega Buscapé que, entre tijolos vazados consegue ter uma boa visão do que acontece, um bom ângulo para seu registro fotográfico, sem que ninguém perceba. Se em *O Corpo Ardente* (1966) temos uma câmera diegética que nos apresenta um certo nível de *voyerismo*, uma troca de olhares entre a personagem Márcia (Barbara Laage) e uma projeção mediada pelo dispositivo de seu desejo de liberdade através do cavalo negro, aqui temos Buscapé numa situação a qual ele utiliza o dispositivo para, secretamente, observar a ação e nos

mostrar através do seu ponto de vista algo que está prestes a acontecer. Ele ajusta o foco para tornar mais nítida a imagem – a ele e ao espectador que agora divide a diegese – possibilitando a identificação do chefe dos policiais. E quase é descoberto.

Esta posição e ação de registro fotográfico, com cortes rápidos indicando a trêmula mão do personagem manuseando a câmera acusa a presença de uma simulação de prática fotojornalística no filme, mais um ponto que alicerça nossa proposta de que a câmera diegética é apresentada como um “sintoma do real” proposto pelo cinema. De que outra maneira seria mais bem demonstrada essa relação espúria entre a polícia e os traficantes da Cidade de Deus? Nota-se também que em toda esta cena, a narração *off* de Buscapé não comparece, mas sim sua atividade como fotógrafo, ou seja, ele não mais elucida os fatos, ele os exhibe ao espectador através da sua câmera, que nos conduz pela narrativa.

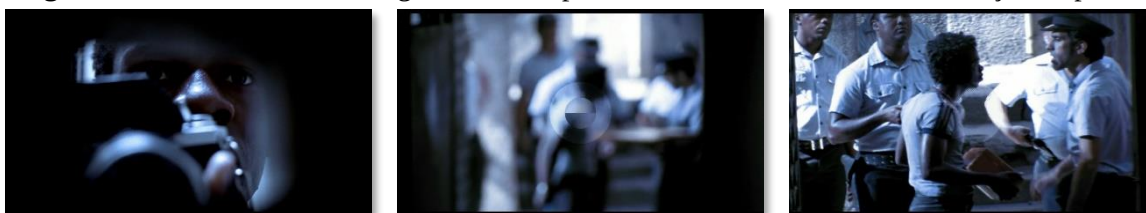
Figuras 128 a 133 – A diegese se transforma em Fotojornalismo Investigativo?



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Esta tensão de plano e contra plano, o olhar do dispositivo que presencia os fatos e o olhar externo que capta as reações de Buscapé é interrompido quando é revelado que os policiais não pretendem executar Zé Pequeno, mas sim, tirar dele o “arrego”, a propina que é paga aos agentes para manter-se à frente do tráfico de drogas na favela. Uma sequência de “fotos” é exibida na tela, registradas pela câmera de Buscapé, que nos desnuda esta “realidade”.

Figuras 134, 135 e 136 – A imagem revelada pela câmera conta a verdadeira intenção da polícia



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Os policiais vão embora e Buscapé termina seu registro fotográfico. Porém a câmera subjetiva com o olhar de Buscapé fora da lente da câmera continua acompanhando a ação. Crianças começam a surgir, os “moleques da Caixa Baixa”, espécie de “segunda” geração do tráfico, utilizada por Zé Pequeno para pequenos delitos. Instantes antes no filme, eles são armados pelo próprio traficante, para fazer frente à gangue de Mané Galinha. Desprezados e agredidos por serem menores, ainda crianças, eles se juntam e diante do momento de fraqueza de Zé Pequeno encontram sua vingança, derrubando-o e disparando todos ao mesmo tempo, diversas vezes. É o fim do personagem, morto por aqueles que ele mesmo criou. Diante da surpresa pela cena, Buscapé aciona novamente sua câmera e é através dela que assistimos crianças portando armas, disparando contra um corpo caído. É possível até perceber o obturador da câmera melhor ajustando o foco para a captação da fotografia.

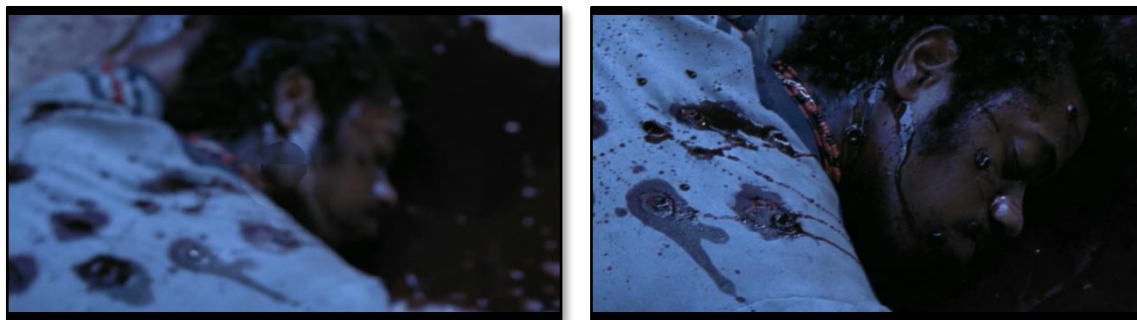
Figuras 137, 138 e 139 – A câmera que registra a morte



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Por 22 segundos, a imagem que é exibida na tela é o olhar da câmera diegética de Buscapé correndo, do lugar onde ele se escondia para encontrar o corpo cravejado de balas de Zé Pequeno, morto. Sabemos disso pois no centro da tela, notamos o dispositivo de ajuste de foco. Ao encontrar o corpo, ele novamente é ajustado diante do olhar do espectador até atingir a nitidez necessária e o clique do registro ser ouvido, com a imagem – agora como uma foto – lentamente sofrendo efeito de *zoom out* na tela. O plano muda para o rosto de Buscapé. Um leve sorriso de canto de boca é notado e ele sai de cena.

Figuras 140 e 141 – Zé Pequeno morto. A câmera diegética estampa o jornal



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

Após o corte, a narração de Buscapé retorna, quando ele, em câmera subjetiva, tem que escolher qual foto revelar – diante dos copiões dos negativos à sua frente – para entregar à redação do jornal. O dilema reside entre a foto de Zé Pequeno morto ou dos policiais num ato claro de corrupção. Entre quem não irá mais lhe atormentar e quem ainda pode, sua escolha se torna óbvia.

Figura 142 – A escolha de Buscapé. E mais uma foto de Zé Pequeno estampa o jornal



Fonte: CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

O filme termina, com a narração *off* de Buscapé se apresentando formalmente, dizendo que ninguém mais lhe chama pelo apelido e sim pelo seu nome, Wilson Rodrigues. Fora da narrativa fílmica, o personagem realmente existe, mas trata-se do fotógrafo freelancer José Wilson dos Santos, que participou das entrevistas realizada por Paulo Lins durante a pesquisa e posterior redação do livro *Cidade de Deus*, usando a história pessoal do fotógrafo como fio condutor da narrativa literária, incluindo romantizações e modificando alguns dos fatos contados.

Após todo este percurso, fica evidenciada a importância da câmera diegética na construção na narrativa cinematográfica de *Cidade de Deus*. Amálgama de estilos até então pouco utilizados em produções nacionais, com uma abordagem que faz referência ao Cinema

Novo mas não o reconhece pelo viés social e político, gerando uma reação contrária ao explorar a violência das favelas de modo mercantil e industrial para o cinema de *mainstream*, o filme tem justamente na presença da câmera fotográfica de Buscapé o “efeito de real” a que se propõe: exibir a “realidade” (mesmo que dos anos 60 e 70) das comunidades periféricas cariocas, numa história onde não há uma “moral” final. É um relato em aberto, uma “história de origem” do tráfico que coloca o espectador em meio à esta realidade brutal que envolve crianças, armas e drogas. Por mais ficcional que a narrativa possa ser, é através das imagens da câmera que teremos uma centelha de que tudo aquilo possa ter sido real. E essa projeção se torna ainda maior quando as imagens que vimos serem produzidas estampam as páginas dos jornais, outro “atestado” de que tudo realmente aconteceu.

Fica impossível da mesma forma não traçar um comparativo do olhar de Buscapé através de sua câmera, *macguffin* da narrativa, com outras narrativas cinematográficas que igualmente exploram essa relação olhar/dispositivo/projeção. Como já dissemos em outros momentos desta tese, *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock é um dos expoentes desta relação, e tomando-o por base, estabelecemos uma forte conexão com a produção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. O olhar de Buscapé presenciando o assassinato de Zé Pequeno pelos moleques da Caixa Baixa encontra o mesmo espanto e assombro de L.B. Jeffries ao acompanhar a movimentação do vizinho na noite do sumiço de Sra. Thorwald. A obra de Hitchcock também influencia obras mais recentes, como a produção – já em tempos de cinema *streaming* – *A Mulher na Janela* (2021), dirigido por Joe Wright. Nele, a personagem Anna Fox se encontra na mesma situação de Jeffries e Buscapé: através de sua câmera (agora digital) ela observa fatos envolvendo a vida dos novos vizinhos na casa do outro lado da rua, até o momento em que ela presencia um crime. *Voyeurismo* moderno, mesclado à problemas psicológicos que a sociedade moderna criou (a personagem sofre de transtornos de ansiedade que a impedem de sair de casa), temos novamente a câmera diegética nos revelando os fatos da trama, vetorando o olhar do espectador para assistir a narrativa dentro da narrativa.

Figuras 143, 144 e 145 – As câmeras que enxergam a história em três tempos



Fontes:

JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. EUA, 1954. 1 DVD (112 min.)

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund/Produção: O2 Filmes. Brasil, 2002. 1 DVD (130 min.)

A MULHER na Janela. Direção: Joe Wright. Produção: Scott Rudin, Eli Bush e Anthony Katagas. EUA, 2021. Netflix. (100 min.)

Talvez estejamos, ousadia nossa defender tal hipótese, diante de um dos melhores recursos cinematográficos para atestar o “efeito de real” proposto nos filmes e já versado por pensadores como Barthes, Bazin, entre outros. A câmera diegética se sobreporia à representação, a mimesis cinematográfica, carregando o olhar do espectador através de um dispositivo que não se oculta – muitas vezes inclusive se revela propositalmente – confirmando a opacidade defendida por Xavier. O espectador assiste as imagens e as sabe como sendo ficcionais. Mas absorve para si o conteúdo delas, seja o fato histórico, seja a violência escancarada. Tendo em vista o período pelo qual passava o cinema nacional, o fim da Retomada, *Cidade de Deus* “vetora o olhar” do público para uma realidade brutal, por vezes macabra, mas propicia enxergar além, gerando interesse deste mesmo público para novas obras cinematográficas nacionais e coloca o cinema brasileiro no foco do cinema internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O que quer? O que pode essa Câmera?

O ponto de chegada deste trabalho naturalmente retorna às proposições iniciais, a de que esta tese procurava investigar a presença da câmera diegética em distintos momentos do cinema brasileiro, situando a questão: como ela se comportaria ou reagiria a momentos distintos das produções cinematográficas no país e suas relações com o público. Em termos mais ou menos esquemáticos, seria a câmera diegética um elemento para contribuir com os chamados “efeitos de real” ou, ao contrário, do desmascaramento do ilusionismo. Acreditamos que este trabalho forneceu, em momentos diversos de análise, algumas “respostas” a esta indagação que funcionou como espécie de baliza ao movimento interpretativo. A análise de cenas de filmes a câmera diegética “reagiria” de formas distintas a cada tempo, mas mantendo sempre uma espécie de função ou atribuição: inserir o olhar do espectador dentro das narrativas, fazendo-o participar do jogo da opacidade e transparência cinematográficas.

Falar de câmera diegética não se trata de uma questão “técnica”, tampouco episódica, ou seja, periférica. Sua ocorrência é rara, mas a despeito disso, apesar da sua “excepcionalidade” – uma vez que não são tantos os filmes do cinema mundial que a inserem em suas narrativas porque, de modo geral, o cinema evita apresentar um elemento que denuncie os mecanismos de produção da ilusão – trata-se de uma questão que diz respeito a uma dimensão fundamental do próprio cinema: o problema da enunciação. Quanto mais ocultarem-se as instâncias de enunciação, mais estamos diante dos princípios básicos do cinema ou da linguagem narrativa clássica cinematográfica, calcada no ilusionismo a todo custo. Desde Griffith é assim, modelo convencional de cinema consagrado por Hollywood, que em larga medida herda a convicção das bases no teatro clássico do século XVIII baseada numa separação essencial: o afastamento crucial entre o mundo da ficção, onde acontece o espetáculo, e o mundo do espectador postado na sala empírica dessacralizada. Essa separação é a base para o efeito de ilusionismo, que tem na demarcação rígida dessas duas instâncias seus pressupostos fundamentais. A presença da câmera diegética no quadro cinematográfico seria uma ameaça a esse princípio, pois poderia representar um elemento a denunciar ao espectador que o que ele assiste é fabulação, acusando os bastidores do espetáculo (STAM, 1981), afrontando a transparência cinematográfica, tornando opacas as “janelas” pelas quais o espectador “vê” o mundo apresentado no filme (XAVIER, 2019) e sucateando sua experiência de imersão ilusionista.

No caso desta tese, no cerne do cinema brasileiro, em diferentes filmes, de diferentes épocas, acreditamos que nossa análise foi reveladora de como o comportamento da

câmera diegética é revelador de contornos de linguagem de momentos cinematográficos distintos, na geração de sentidos. Quanto ao percurso realizado, passando pelas primeiras experiências com a “câmera na tela”, tanto nos Estados Unidos (*O Homem das Novidades*, de 1928), quanto na antiga URSS (*Um Homem com uma Câmera*, de 1929), e chegamos ao Brasil com a presença de uma câmera lambe-lambe em *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Nele, a presença da câmera diegética em momento algum desestabiliza ou constitui ameaça ao espetáculo proposto pelo cinema clássico; não existe nenhuma atitude que faça com que a câmera do fotógrafo retratista – que muitos anos depois será recuperada, em certo sentido, em *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira – leve a uma ruptura ou negação dos princípios do ilusionismo. E o modo como ela atua, inserindo o olhar do espectador no retrato do bando de cangaceiros, não coloca em cheque a encenação do efeito do real.

O mesmo não pode ser dito de *Os Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra. Integrante – mas nem tanto – do Cinema Novo, o filme se relaciona de todo modo com o cinema moderno, estabelecendo afinidades com obras de realizadores europeus (os longos planos-sequências, a dilatação temporal em “nada acontece”, os chamados tempos mortos, a narrativa que não mantém uma arquitetura coesa, baseada em relações pouco claras de causa e efeito, ou a representação de personagens com contornos não exatamente nítidos). O filme vai nos demonstrar uma câmera diegética que promove uma indireta reflexão sobre a questão do *voyeurismo* no cinema. E o faz de modo a colocar em xeque um dos princípios do cinema clássico, a manutenção da quarta parede. Durante a cena da praia, em que Leda é fotografada nua à exaustão, em seu final há o rompimento com a quarta parede quando ela dirige ao olhar para a câmera que a filma, antes de se entregar, de braços abertos (capitulação, esgotamento emocional, morte simbólica?) ao público que está na sala escura, para vê-la nua. A câmera diegética, que carrega o olhar do espectador voyeur durante toda a sequência, pode parecer num primeiro momento satisfatória no atendimento do desejo de se ver o primeiro nu frontal do cinema nacional. Mas o esgarçamento do tempo no qual essa câmera atua gera outro efeito: o da exasperação. Leda, retribuindo o olhar gerado pela lente de Vavá, parece dizer: “Você queria me ver nua? Aqui estou. Então veja e sinta-se culpado por isso”. Por assim dizer, ela denuncia a instância voyeurística do espectador. Através do vetoramento proporcionado pela câmera diegética.

De maneira semelhante, temos *O Corpo Ardente* (1966), de Walter Hugo Khouri, extremamente impregnado de traços do cinema de Antonioni e Bergman. A projeção do olhar da personagem Márcia na sequência final da película, tornando-a espectadora do “filme” produzido de forma amadora pelo filho, denuncia sua relação ambígua com o alazão

indomável, criando um jogo de espelhos metacinematográfico, em que ora temos a câmera diegética que a capta observando o animal em liberdade pelos campos (projeção de seus desejos íntimos), ora temos a projeção do que ela mesma vê quando observava o animal. A incursão da câmera diegética como ferramenta metacinematográfica para a projeção dos desejos da personagem chama atenção para o caráter de construção dos sentidos que ela manifesta, e nós, os espectadores, somos os únicos a saber. Porém de modo *voyeur*, compreendendo que ela está mantendo uma relação no mínimo estranha com o animal, um jogo de projeções só é possível através do nosso olhar levado por esta câmera que se insere dentro da narrativa cinematográfica.

Depois chegamos ao momento em que a câmera diegética é radicalizada, como elemento de negação aguda do ilusionismo. Como apontou Fernão Ramos, temos o Cinema Marginal que leva a representação em seu limite (RAMOS, 1987). Consequência e ao mesmo tempo crítica ao Cinema Novo, o Cinema Marginal e seus “abusos metacinematográficos” e modos experimentais na feitura fílmica parecem ofertar ao espectador todos os gêneros e anseios que ele deseja (e que lhe eram negados no Cinema Novo) e ao mesmo tempo implodirlos ao estarem descosidas as formas convencionais da arquitetura das tramas. Deboche, ironia, sarcasmo, a marca do grotesco e do escatológico tomam assento. O caso de *O Pornógrafo* (1970), de João Callegaro, foi válido para a notação de como a câmera diegética leva o espectador a sentir-se filmando uma cena de sexo explícito em atitude metacinematográfica de um “filme de cinema”. No voyeurismo com escracho, o olhar de quem assiste vê os corpos dos “atores” se entrelaçando e as expressões incontidas de prazer de Miguel Metralha (Stênio Garcia) como um personagem que atua como um debochado ou boçal anti-herói-espectador do mundo da Boca do Lixo. Novamente a câmera diegética comparece, mas contrariamente ao que acontece em *Os Cafajestes* (1962), o olhar do espectador é vetorado para sim, afirmar-se o ato voyeurístico como parte de um “negócio”, o mundo midiático em que o sexo é moeda gasta e do qual, na condição de espectadores de cinema, fazemos parte. Alimentar o desejo do público de sexo e clandestinidade estão ali – tematizados e tornados parte do espetáculo marginal. O encerramento do filme com “homenagens” aos filmes policiais ou de gangsteres do anos 30 explicitam a chave intertextual do filme no acolhimento do “lixo” em dicção irônica ou sarcástica: acompanhamos um herói cujo comportamento é um decalque tosco do espetáculo cinematográfico de *mastreiam*.

Na sequência analisamos o filme que mais radicaliza a metalinguagem cinematográfica empreendida pelo Cinema Marginal, negando de modo radical ou contundente a experiência de catarse do espectador: *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci. Ao espectador vai ao cinema em busca de assistir filmes de faroeste, ficção científica, comédia ou uma simples

jornada do herói, *Bang Bang* subverte tudo isso e oferece uma narrativa que vai do nada a lugar algum, ao mesmo tempo em que a mistura de todos os gêneros se dá como oferta ao estranhamento. Em seus “efeitos de estranhamento” prevalecem “operações de desconcerto, frustração de expectativa, transgressão bem-humorada das regras do cinema clássico” (XAVIER, 1993). Um desses efeitos é a câmera diegética que, instalada em fundo de um banheiro, capta o personagem de Paulo Cesar Pereio, mascarado como um macaco, barbeando-se com naturalidade. Na cena, a câmera diegética parece postar-se “de fora”, ou seja, posicionada para o uso corrente “extra-diegético” para captar a ação do ator, até o momento em que, drástica e decisivamente, é revelada pelo espelho da pia de barbear. Uma câmera diegética com um comportamento de extra-diegética. Eis o impasse. A câmera revela-se e integra uma anti-catarse na experiência cinematográfica, expressão corrosiva na negação do ilusionismo. E o faz novamente (e provocativamente) ao final, através da quebra de quarta parede em que o personagem, desta vez sem estar mascarado e após trocar de roupas, canta para a câmera que em retribuição ri de seu gestual irônico e debochado, imprimindo na tela sua própria trilha de áudio. A câmera diegética em *Bang Bang* serve como canal para expressão de uma radical metalinguagem, agudo antiilusionismo, ataque crucial na suspensão da fruição do espetáculo.

Após suas ocorrências no Cinema Novo, percebemos uma reincidência desta câmera que insere o olhar do espectador, em obras do período da chamada Retomada. Levamos em consideração que a produção cinematográfica brasileira entre os anos 70 e 80 passou por momentos de extrema dificuldade – financeira, por excelência. Estética, por consequência – e não observamos filmes em que ela tenha tido o protagonismo ou a importância que vimos antes. Quando volta, ressurgue como expediente de um renovado vetoramento do olhar do espectador em obras que revelam um Brasil “redescoberto” e distinto do registrado pelas lentes do Cinema Novo; filmes que revisitam o país e sua história e parecem querer que o espectador participe, ou melhor, que apontem para essa participação, a que serviriam como um novo começo para o cinema no país. A relação entre o contexto histórico-cinematográfico e o comportamento da câmera diegética parece apontar para uma espécie de redescoberta do Brasil pela atuação de um dispositivo de captação de imagens em atitude de retratação historiográfica. Como ocorreu com *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Paulo Caldas e Lício Ferreira. No filme, a relação da câmera diegética com a instância da enunciação cinematográfica se dá de maneira singela ou comedida, como se estivéssemos novamente diante do que fez Lima Barreto em *O Cangaceiro* (1953). A extensão do olhar: presenciamos a produção das imagens documentais do bando de Lampião em plena caatinga nordestina, agora mais verdejante, fértil, ao contrário da aridez e pobreza representada pelo Cinema Novo. A câmera diegética retifica essa imagem, nos inserindo

em um sertão exuberante, ao som do mangue beat. Comparecem elementos do cinema moderno, para chamar metalinguisticamente a atenção do espectador para o constructo cinematográfico, mas sem radicalismo, sem lhe frear a experiência de fluidez na fruição do espetáculo. Uma revisitação histórica com tons de realismo? Até certo ponto.

O que já não ocorre em *O Cineasta da Selva* (1997) de Aurélio Michiles, em que o caráter metacinematográfico em orientação mais ostensiva se manifesta – e tem na câmera diegética sua vazão, com a ruptura da quarta parede e a utilização do “espelhamento” que expõe o cinema sendo manufaturado. A narrativa inclassificável, que mescla documentário, ficção e “reconstituição” histórica, projeta o olhar no espectador na mente de Silvino Santos, um dos pioneiros na produção documental brasileira, que em plena selva amazônica produziu filmes impensáveis até os dias atuais. Quando o filme “reproduz” Silvino (José de Abreu) registrando a caminhada dos índios, as imagens documentais irrompem na tela, mas fazem parte de um contexto em que o espectador seria o responsável pela produção das imagens. E isso só é possível por meio do que a câmera diegética nos oferece durante a narrativa.

Derradeiramente, é na chamada Retomada que a câmera diegética no cinema brasileiro irá assumir sua característica mais evidente como participante dos “efeitos de real” (BARTHES, 1972), cooperando para uma espécie de novo regime de realismo nas produções cinematográficas brasileiras. Isso é flagrante em *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que abusa da câmera diegética e de outros efeitos, como o estilo *run-and-gun* (JULLIER e MARIE, 2009) para impregnar a produção de elementos que intencionam provocar uma sensação de realismo cru, duro, calcado em marcas de autenticidade – embora embalado pelo ritmo veloz e empolgante de videoclipe. Tudo converge para que o espectador sinta que faz parte ativa da diegese, seja correndo em meio a um tiroteio, seja olhando através de uma objetiva fotográfica que ajusta o foco, em pleno transcurso da narrativa, para melhor obter uma imagem autêntica, com feição de fotojornalismo de guerra. Esta sensação de realismo só é possível através da câmera diegética, que vetora o olhar de quem assiste diante de uma imersão que não pretende quebrar o ilusionismo. Ao contrário, pretende fazê-lo crer que as imagens representam o que de fato ocorre no mundo real. Sua experiência com a ficção ganha cores de realidade – ao mesmo tempo em que a experiência com o real cotidiano está tomada ou totalmente contagiada pelos dispositivos de captação da imagem dos dispositivos móveis, como a câmera de um celular.

Nosso ponto de chegada: a câmera diegética como elemento na discussão sobre as marcas da enunciação cinematográfica e que, diante agora de novos dispositivos de registro de imagens, estejamos vivendo um momento em que o realismo (uma espécie de novo regime

de realismo?) encontra aí um vetoramento do olhar nas imagens. Esta inserção do ponto de vista do espectador, através do dispositivo óptico metido nas narrativas, parece querer nos seduzir e causar em nós, espectadores, algum nível de participação na narrativa, trazer-lhe de fora para dentro da tela. Uma extensão do olhar para nos mobilizar, corpo e emoção.

Afinal, não são estas as principais razões que nos levam à uma sala de cinema?

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inácio. Aroma do Cangaço é recuperado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 de agosto de 1997. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/01/ilustrada/47.html>. Acesso em 12 de maio de 2021.

BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2001.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66**. 16.^a ed. São Paulo: Globo, 1993.

BARTHES, Roland. **O Efeito de Real**. In: Literatura e Semiologia. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. p. 35-44.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: UBU Editora, 2018.

BENTES, Ivana. Sertão e favelas no cinema brasileiro contemporâneo - Estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU** - PUC-Rio, v.8 n.15, p. 242-255, jul./dez.2007

_____. Da estética à cosmética da fome. **Jornal do Brasil, Caderno B**, São Paulo, 8 de jul. 2001

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000

_____. **Brasil em tempos de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BETTON, Gerard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema - Uma Introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BRODY, Richard. **A Great Film Reveals Itself in Five Minutes**. The New Yorker, Nova York, EUA, 02/abr./2014. Disponível em <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/a-great-film-reveals-itself-in-five-minutes>. Acesso em 27 de julho de 2021.

BULHÕES, Marcelo; BULHÕES, Ricardo. **Uma câmera em viagem: o olhar “de fora” em A Grande Arte**. Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 27-48, set, 2020

_____. **O cinegrafista Buster Keaton: cinema e jornalismo como espetáculo em O homem das novidades**. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. 17 n.º 1, jun, 2020. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2020v17n1p131>. Acesso em 27 de julho de 2021.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. **Câmera intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma**. In: Revista Contracampo, v. 31, n. 1, ed. dezembro-março ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Págs: 101-121. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17537/11163>. Acesso em 07 de outubro de 2021.

CARREIRO, Rodrigo. **A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 40, n. 40, p. 224-244, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71682>. Acesso em 07 de outubro de 2021.

COELHO, Marcelo. "Lamarca" é um filme brasileiro perfeito. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 de maio de 1994. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/18/ilustrada/21.html>. Acesso em 26 de abril de 2021.

COUTO, José Geraldo. Cangaço volta em três versões. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 de dezembro de 1996. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/27/ilustrada/32.html>. Acesso em 12 de maio de 2021.

_____. Sertão vira pop no 'Baile Perfumado'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 de dezembro de 1996. Caderno Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/01/ilustrada/46.html>. Acesso em 12 de maio de 2021.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ESTEVINHO, Telmo Telmo Antonio Dinelli. **Cinema e política no Brasil: os anos da retomada**. Revista Aurora - PUC/SP, vol. 5, p. 120-130, 2009

FELDMAN, Ilana. **O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica**, In: HAMBURGER, Esther (org.) Estudos de Cinema SOCINE. São Paulo: Annablume, 2007.

FONSECA, Vitória Azevedo de. **O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990**. Tese. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. 302 p.

_____. **Pesquisa histórica na construção de roteiros cinematográficos: o caso de Baile Perfumado**. Revista OPSIS(On-line), Catalão, v. 17, n. 1, p. 85-98, jan./jun., 2017

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **Cinematoteca Pernambucana, Linha do tempo**. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/cinemateca/linha-do-tempo/>. Acesso em 13 de maio de 2021.

GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Revista Sociologia & Antropologia**. v.09, n.º 02, págs. 543-575, mai/ago. 2019.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.

_____. **Uma situação colonial?** 1.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ed. Ática. 1988.

MELHORAMENTOS, Ed. (2021). UOL. In **Dicionário Michaelis on line**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 20 de outubro de 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Ed. Papirus, 2005

O PASQUIM, Revista. **“Helena - A Mulher de Todos - E seu Homem”** - Entrevista com Rogério Sganzerla e Helena Ignez. n.º 33, fevereiro de 1970, págs. 5-11. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_marginalia5.php. Acesso em 08/05/2023.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973) - A representação em seu limite**. São Paulo: Ed. Brasiliense/Embrafilme, 1987.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 3.ª ed., 2000.

_____; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ROCHA, Glauber. **A Estética da Fome**. Disponível em: Fonte: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

_____. **Glauber Rocha: Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Udigrudi: uma velha novidade**, In: Arte em revista, n.º 5, Kairós, São Paulo, 1981.

SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística incomum. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 de setembro de 1997. Caderno +Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/07/mais!/24.html>. Acesso em 20 de setembro de 2021.

SGANZERLA, Rogério. **Arte em revista n.º1**, Kairós, São Paulo, 1979

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1981.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Ed. Papirus, 1994.

VERTOV, Dziga. Nascimento do Cine-Olho (1924), in **A experiência do Cinema - antologia**, org. Ismail Xavier, Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. págs. 261-262.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias**. Revista RUMOS: os caminhos do Brasil em debate. Brasília: Ministério das Relações Exteriores. n. 1, dezembro, 1999. págs. 81-86.

_____. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Revista Ilha do Desterro: Florianópolis. nº 51, p.055- 068 jul./dez. 2006.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz & Terra. 2019.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Duas Cidades, 2019.

_____. **A opacidade e a transparência no cinema**. Significação: revista de cultura audiovisual. Youtube, 06 de julho de 2018. Disponível em: <https://youtu.be/ZLVF94mZZnI>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

FILMOGRAFIA

A GRANDE Arte (Exposure, High Art). Direção: Walter Salles Jr. Produção: Alberto Flaksman e Paulo Carlos de Brito. Elenco: Peter Coyote, Tchéry Karyo, Amanda Pays, Raul Cortez, Giulia Gam. Roteiro: Matthew Chapman. Fotografia de José Roberto Eliezer e Raymond Depardon. Brasil e EUA: Miramax Films, 1991. 1 VHS.

A MULHER na janela (The Woman in the Window). Direção: Joe Wright. Produção: Scott Rudin, Eli Bush e Anthony Katagas. Elenco: Amy Adams, Gary Oldman, Anthony Mackie, Fred Hechinger, Wyatt Russell, Brian Tyree Henry, Jennifer Jason Leigh, Julianne Moore. Roteiro: Tracy Letts. Fotografia de Bruno Delbonnel. EUA: 20th Century Studios, 2021. Netflix.

BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Produção: Saci Filmes. Elenco: Duda Mamberti, Jofre Soares, Cláudio Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Giovanna Gold, Aramis Trindade, Chico Dias. Roteiro: Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Hilton Lacerda. Recife: Riofilmes, 1996. (92min), DVD, son. color. Disponível em: <https://youtu.be/iWXc8Gh1W1Q>. Acesso em 09 de junho de 2021.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: O2 Filmes e Globo Filmes. Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alice Braga. Roteiro: Bráulio Mantovani. Rio de Janeiro: Lumière Brasil, 1996. 1 DVD (130min), DVD, son. color. Disponível em: <https://youtu.be/QujbbyEUXjo>. Acesso em 09 de junho de 2021.

JANELA Indiscreta (Rear Window). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Elenco: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr. Roteiro: John Michael Hayes. Fotografia de Robert Burks. EUA: Paramount Pictures, 1954. 1 DVD.

O CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles. Produção: Quanta. Elenco: José de Abreu, Denise Fraga. Roteiro: Aurélio Michiles. Manaus: Cinemateca Brasileira, 1997. (87min), DVD, son. color.

O CORPO Ardente. Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: William Khouri. Elenco: Barbara Laage, Mario Benvenuti, Pedro Paulo Hatheyer. Roteiro: Walter Hugo Khouri. Rio de Janeiro: Kamera Filmes, Columbia Pictures, Vera Cruz, 1966. (87min), son. Disponível em: <https://youtu.be/yvVezlvIBOo>. Acesso em 09 de junho de 2021.

O DESPREZO (Le Mépris). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Joseph E. Levine, Carlo Ponti e Georges de Beauregard. Elenco: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance. Roteiro: Jean-Luc Godard. Fotografia de Raoul Coutard. França/Itália: Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia e Rome Paris films, 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ehspM2CFScI>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

O HOMEM das Novidades (The Cameraman). Direção: Buster Keaton e Edward Sedgwick. Produção: Buster Keaton. Elenco: Buster Keaton, Marceline Day, Harold Goodwin, Sidney Bracey, Harry Gribbon. Fotografia de Reggie Lanning, Elgin Lessley. EUA: MGM, 1928. 1 DVD.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes Ltda. Elenco: Jece Valadão, Norma Bengell, Hugo Carvana, Lucy de Carvalho, Daniel Filho. Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres. Rio de Janeiro: Magnus Filmes Ltda., 1962. (89min), son. Disponível em: <https://youtu.be/6LfThIbe2YE>. Acesso em 09 de junho de 2021.

UM HOMEM com uma câmera (Tchelovek s kinoapparatom). Direção: Dziga Vertov. Produção: VUFKU. Elenco: Mikhail Kaufman, Elizaveta Svilova. Roteiro: Dziga Vertov. Fotografia de Mikhail Kaufman, Elizaveta Svilova e Gleb Troyanski (sem créditos). União Soviética: VUFKU, 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>. Acesso em 21 de outubro de 2021.