

**CINEMA**



**TERRITÓRIO**

REVISTA INTERNACIONAL DE  
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS

António Baía Reis, Guida Mendes  
& Teresa Norton Dias (Dir.)

**VARIA**

N.º 7 | 2022

ISSN 2183-7902

***Cinema & Território***  
**Revista de arte e antropologia das imagens**  
N.º 7 | VARIA | 2022

**Propriedade**

Universidade da Madeira (UMa)

**Endereço**

Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

**ISSN:** 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

**Capa:** Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

## DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

**António BAÍA REIS** | Director Executivo de Utopia Academy - Utopia Voyagers  
(Madrid e Los Angeles)

**Guida MENDES** | Universidade da Madeira-UMa | CIE-UMa

**Teresa NORTON DIAS** | Universidade da Madeira-UMa | CEMRI/UAb

## COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

**Gerald BÄR** | Universidade Aberta | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura | Lisboa/Portugal

**Denis BIGET** | Université de Bretagne Occidentale | CRBC – Centre de Recherche Bretonne et Celtique | França

**Fernanda CARLOS BORGES** | Universidade Federal do ABC | Corpo e educação nas perspectivas da cognição, da justiça e do género | S.Paulo/Brasil

**Gonzalo Pavés BORGES** | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

**Romy CASTRO** | Universidade Nova de Lisboa (FCSHUNL) | ICNOVA – Cultura, Mediação e Artes (CM&A) | Lisboa Portugal

**Natacha CYRULNIK** | Université d’Aix-Marseille | CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique – Prism «perception, representations, image, sound, music» | Marselha/França

**Pompeyo Pérez DIAZ** | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

**Pascal DIBIE** | Université Paris VII-Denis Diderot | França

**Anne Martina EMONTS** | Universidade da Madeira | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura | Portugal

**Christine ESCALLIER** | Universidade da Madeira | CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

**Fernando Baños FIDALGO** | Universidad Rey Juan Carlos | Escuela Universitaria TAI | Madrid/Espanha

**Tales FREY** | CEHUM | Universidade do Minho | Braga/Portugal

**Pau Pascual GALBIS** | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal | Cultura Urbana e Criação Audiovisual/Universidad de La Laguna | Espanha

**Margarita LEDO ANDIÓN** | Universidade de Santiago de Compostela | Grupo de Estudos Audiovisuais | Galiza/Espanha

**Vitor MAGALHÃES** | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal

**Alice MARTINS** | Universidade Federal de Goiás | Goiás/Brasil

**Samuel MATEUS** | Universidade da Madeira | LabCom.IFP-CECL | Madeira/Portugal

**Carles MÉNDEZ** | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez | México

**Fernando MIRANDA** | Universidad de la República | Escuela Nacional de Bellas Artes | Montevideo/Uruguay

**Cristiane Pimentel NEDER** | Universidade do Estado de Minas Gerais | Frutal-MG/Brasil

**Eduarda NEVES** | Escola Superior Artística do Porto | CEAA-Centro de Estudos Arnaldo Araújo | Porto/Portugal

**Pedro NUNES** | Universidade Aberta | Instituto de Etnomusicologia (INET-md) – FCSH-UNL | Lisboa/Portugal

**Cláudia Marisa SILVA DE OLIVEIRA** | Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo | Instituto de Sociologia da Universidade do Porto | Porto/Portugal

**José da SILVA RIBEIRO** | CEMRI – Media e Mediações Culturais | Lisboa/Portugal

**Filomena SILVANO** | Universidade Nova de Lisboa (FCSH) | CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

**António Carlos VALENTE** | Universidade da Madeira | CIERL-Centro de Estudos Regionais e Locais | Madeira/Portugal

**António Costa VALENTE** | Universidade de Aveiro | Cine-Clube de Avanca; Festival de Avanca | Aveiro/Portugal

## ÍNDICE

### PREFÁCIO

Ana Isabel MONIZ.....7

Mariana ESTRELA & Fernando CORREIA

As potencialidades das imagens e dos vídeos no Jardim de Infância, uma proposta pedagógica .....8

Leandro FORGIARINI

Cinema e arquitetura: variações do olhar, variedades de lugar .....24

Gabriela Kvacek BETELLA

Terras de ninguém: documentos e revelações do espaço em *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) e *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020) .....37

Rafael EIRAS

Palmares como território de transição na redemocratização .....50

Tatiana Brandão de ARAUJO

Masculinidades e a desolada paisagem urbana do cinema noir .....72

### RECENSÕES

António LAGINHA

*Ballet Gulbenkian* (1961-2005). Um corpo de Dança na memória de Portugal.....89

Jaqueline Castilho MACHUCA

A filha perdida, de Maggie Gyllenhaal: alteridades e ambivalências .....93

### ENSAIOS

Cristiane Pimentel NEDER & Teresa NORTON DIAS

O som no filme *Cinema Paradiso* .....100

Filipa VENÂNCIO

A casa e a evocação do cinema .....121

## EDITORIAL

10.34640/universidademadeira2022editorial

É com satisfação que publicamos mais um número da revista internacional de arte e antropologia das imagens, *Cinema & Território (C&T)*. Com a edição, em 2022, do número sete, encetamos uma nova fase do projeto, preparando-se voos mais altos para esta publicação científica, que tem caminhado ano a ano, passo a passo, ora associando-se de forma intercalar ao Encontro Internacional com o mesmo nome, ora por si só.

Com um número VARIA chega-nos sempre um leque alargado de propostas, cuja seleção vos brindamos, procurando contribuir para a sistematização de publicações científicas nesta área do Cinema, que se cruza com a Antropologia e outras linguagens, que transversalmente participam do processo de desenvolvimento científico e que aqui acolhemos.

Este foi um número particularmente exigente na sua produção, tendo ficado por publicar valiosos textos de investigadores nacionais e internacionais, cujas contribuições contaremos em publicações futuras. Neste número, colaboraram investigadores que assinaram artigos científicos, recensões críticas e ensaios, tendo-se conseguido reunir um interessante leque de textos. O desafio lançado na chamada de artigos reverberou na comunidade científica e artística e este número reflete o mote inicial. Variedade, variação e variar no encontro entre cinema e território, desde perspetivas interdisciplinares que se cruzam em latitudes temáticas e sensibilidades intelectuais como a pedagogia, arquitetura, estudos de género, política, dança e música.

A Direção da C&T

\* \* \* \* \*

*We are pleased to publish another issue of the international journal of art and anthropology of images, Cinema & Território (C&T). With the issue, in 2022, of number seven, we begin a new phase of the project, preparing for higher flights for this scientific publication, which has advanced year by year, step by step, sometimes in association with the International Meeting with the same name, sometimes on its own.*

*With a VARIA number, we always receive a wide range of proposals, whose selection we present to you, seeking to contribute to the systematization of scientific publications in this area of Cinema, which intersects with Anthropology and other languages that transversally participate in the process of scientific development and which we welcome here.*

*This was a particularly demanding issue in its production, having left unpublished valuable texts by national and international researchers, whose contributions we will count on in future publications. In this issue, researchers have collaborated by signing scientific articles, critical reviews, and essays, gathering an interesting range of texts. The challenge launched in the call for papers reverberated in the scientific and artistic community and this issue reflects the initial motivation. Variety, variation, and variation in the encounter between cinema and territory, from interdisciplinary perspectives that cross thematic latitudes and intellectual sensibilities such as pedagogy, architecture, gender studies, politics, dance, and music.*

*The Management of C&T*

## PREFÁCIO

10.34640/universidademadeira2022moniz

*Cinema & Território (C&T)*, revista internacional de arte e antropologia das imagens, é uma publicação científica interdisciplinar, de discussão de ideias e, assim, de incessante reconstrução de sentidos, com periodicidade anual, editada pela Universidade da Madeira. Tem como missão divulgar pesquisa científica nos domínios dos estudos cinematográficos e do espaço, na sua ligação a outros campos científicos, de que podem ser exemplo a antropologia visual e das imagens, artes, cultura, arquitectura e outros.

O presente número desta revista, coordenado por António Baía Reis, Guida Mendes e Teresa Norton Dias, intitulado “VARIA”, porque “Variar é sair do *mainstream*, é estar permeável a contágios artísticos menos expectáveis. É ‘beber’ de uma expressão artística motriz e dar-lhe novos fôlegos”<sup>1</sup>, inclui artigos científicos, recensões críticas e ensaios, que incidem a sua atenção sobre diversas áreas do saber, com particular incidência no cinema e território, através do espaço e das paisagens urbanas, da arquitectura e das potencialidades da imagem e dos vídeos.

Embora convocando áreas do saber diversificadas, este número 7 da revista convida, através da investigação dinâmica e actualizada a que já habituou os seus leitores, a reflectir sobre problemáticas do espaço na sua relação entre cinema e território, concebendo-as à luz das realidades das suas manifestações. “Potencialidades das imagens e dos vídeos”; “cinema e arquitetura”; “variações do olhar, variedades de lugar”; “paisagem urbana do cinema” são algumas dessas representações presentes nos textos que compõem este número, cujos trabalhos em torno da relação afectiva entre o humano, o espaço e o território conduz a uma reflexão particularmente focada no cruzamento de diversas áreas do saber, como a do cinema, a dos estudos literários e a da dança, entre outras.

Neste sentido, o número 7 da revista apresenta-se como uma ponte de diálogo interdisciplinar que não só consolida o conceito de cinema e território, enquanto ideia, mas, também o constrói enquanto corpo de pensamento estético-literário preocupado com a relação entre aquilo que é produto humano e o lugar de que este se ocupa. Os textos aqui apresentados dão, assim, a ver a perspectiva e o espaço da experiência dos seus autores e a construção identitária de que, por um lado, se ocupam, e, por outro, ajudam a criar. Afinal, é também através de categorias como território/espaço e tempo que se manifestam as dimensões do finito humano, as vivências interiores e a visão do mundo, de produção de sentido e de definição cósmica dos seres.

Ana Isabel Moniz<sup>2</sup>

Universidade da Madeira (UMa)

Centro de Estudos Comparatistas/FLUL

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-0533-8636](https://orcid.org/0000-0003-0533-8636)

---

<sup>1</sup> Cf. Texto da chamada de artigos.

<sup>2</sup> A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

## As potencialidades das imagens e dos vídeos no Jardim de Infância, uma proposta pedagógica

DOI: 10.34640/universidademadeira2022estrelacorreia

**Mariana ESTRELA**

Universidade da Madeira (UMa)  
marianaestrela@ua.pt

**Fernando CORREIA**

Universidade da Madeira | CIE-UMa  
fernandoc@staff.uma.pt

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as potencialidades de propostas pedagógicas desenvolvidas em Jardim de Infância (JI) através do recurso a imagens e a vídeos, projetados através da realidade aumentada. O JI é um local rico em aprendizagens fundamentais para as crianças, que naturalmente têm uma atração por esses recursos e pelas tecnologias, sendo estas uma fonte inesgotável de conhecimento. A esta luz, e no âmbito do Projeto Pedagógico de Grupo acerca da Literacia no JI, desenvolveu-se uma experiência científica e tecnológica que evidenciou as competências das crianças a este nível, bem como promoveu novas e diversas aprendizagens através da sua participação ativa. É deveras importante que os educadores planifiquem a sua prática pedagógica de forma inovadora e criativa, neste caso concreto, com a utilização de imagens e de vídeos, rentabilizando a sua dinamicidade e interatividade para conceber situações de aprendizagem, onde impera a agência da criança. Esta proposta está documentada em fotografia e em vídeo, foi partilhada com a comunidade educativa, nomeadamente com os familiares das crianças, tendo estas usufruído de sessões cinematográficas no JI e no seu contexto familiar, onde as crianças são as personagens principais.

**Palavras-chave:** Jardim de Infância, imagens, vídeos, tecnologias, comunidade educativa, inovação pedagógica

**Abstract:** *This article aims to reflect on the potential of pedagogical proposals developed in kindergarten (JI) with the use of images and videos, projected through augmented reality. The JI is a rich place for fundamental learning for children, who naturally have an attraction for these resources and technologies, being an inexhaustible source of knowledge. In this light, and within the scope of the Group Pedagogical Project on Literacy at the JI, developed a scientific and technological experience that highlighted the children's skills at this level, as well as promoted new and diverse learning through their active participation. It is very important that educators plan their pedagogical practice in an innovative and creative way, in this specific case, with the use of images and videos, making the most of their dynamism and interactivity to design learning situations, where the child's agency prevails. This proposal is documented in photographs and video, it was shared with the educational community, namely with the children's relatives, who enjoyed cinematographic sessions at the JI and in their family context, where children are the main characters.*

**Keywords:** *Kindergarten, images, videos, technologies, educational community, pedagogical innovation*



O Projeto Pedagógico de Grupo (PPG) acerca da Literacia no JI, serve de referência ao presente artigo, surgiu no âmbito da elaboração de propostas pedagógicas para o ano letivo 2018-2019, desenvolvidas com um grupo de crianças em contexto de JI, mais especificamente com 24 crianças, com idades compreendidas entre os 3 e os 6 anos, num infantário privado, na RAM.

Com base numa perspetiva humanista, afirmamos que cada grupo de crianças e as suas respetivas famílias são peculiares, cada criança é uma pessoa (Rogers, 2009), com uma história de vida única, por esses motivos o quotidiano pedagógico no JI é desafiante e complexo, consubstanciando-se em práticas exigentes, onde nenhum dia é igual ao outro.

Observar, registar, documentar, planificar, agir, refletir e avaliar integram um ciclo contínuo e sistemático que faz parte da práxis e é através dele que se obtém dados autênticos e significativos sobre a aprendizagem de cada criança, sobre as suas competências, os seus interesses e as suas necessidades, obtendo também indicadores sobre a ação pedagógica do educador. Esse conjunto de dados alcançados constitui um precioso contributo para que as respostas pedagógicas sejam mais equitativas e inclusivas para todos, crianças, equipa e famílias (Correia, Matos & Figueira, 2021).

Neste contexto o PPG surgiu depois da observação naturalista em contexto, de conhecer os interesses e as necessidades de cada criança, na sua individualidade, e do grupo, no geral, bem como após monitorizar todo esse processo (Figura 1), registado e documentado através do Sistema de Acompanhamento das Crianças (SAC) (Portugal & Laevers, 2010).

**Figura 1. Quadro-resumo do programa SAC**

FASES	AÇÕES / FICHAS GRUPO E CONTEXTO	AÇÕES / FICHAS INDIVIDUAIS
<b>Fase 1</b> setembro - outubro	Caracterização geral do contexto Avaliação geral do grupo (implicação e bem-estar) <b>Ficha de Caracterização Geral + 1g</b>	
<b>Fase 2</b>	Análise geral do grupo e contexto <b>Ficha 2g</b>	Caracterização e análise/avaliação individualizada <b>Fichas 2i + 1i</b>
<b>Fase 3</b>	Objetivos/iniciativas gerais <b>Ficha 3g</b>	Objetivos/iniciativas individuais <b>Ficha 3i</b>
<b>Fase 1</b> dezembro - janeiro	Avaliação Geral do Grupo (I e BE) <b>Ficha 1g</b>	Avaliação desenvolvimental individualizada <b>Ficha 1i</b>
<b>Fase 2</b>	Análise geral do grupo e contexto <b>Ficha 2g</b>	Análise e avaliação individualizada <b>Fichas 2i + 1i</b>
<b>Fase 3</b>	Objetivos/iniciativas gerais <b>Ficha 3g</b>	Objetivos/iniciativas individuais <b>Ficha 3i</b>
<b>Fase 1</b> março - abril	Avaliação Geral do Grupo (I e BE) <b>Ficha 1g</b>	Avaliação desenvolvimental individualizada <b>Ficha 1i</b>
<b>Fase 2</b>	Análise geral do grupo e contexto <b>Ficha 2g</b>	Análise e avaliação individualizada <b>Fichas 2i + 1i</b>
<b>Fase 3</b>	Objetivos/iniciativas gerais <b>Ficha 3g</b>	Objetivos/iniciativas individuais <b>Ficha 3i</b>
<b>Fase Final</b> junho - julho	Avaliação Geral do Grupo (I e BE) <b>Ficha 1g</b>	Avaliação desenvolvimental individualizada <b>Ficha 1i</b>

Fonte: Portugal et al., 2010, p. 76

Através de uma avaliação reflexiva e crítica recolheu-se informações que permitiram elaborar uma planificação contextualizada para e com o grupo, dialogar com as famílias sobre a aprendizagem das crianças, fazer propostas na e com a comunidade educativa, consolidar parcerias, tomar consciência da ação, da participação, do progresso, do bem-estar e da implicação das crianças nas propostas pedagógicas desenvolvidas durante o PPG, para constantemente monitorizar e ajustar o apoio mediado ao processo de aprendizagem único de cada criança.

A escuta atenta, autêntica e ativa também teve um papel fulcral para o sucesso das propostas, porque facultam-nos os indicadores de que precisamos para desenvolver um projeto significativo, contextualizado, humanizante:

Planificar é dar à criança poder para se escutar e para comunicar a escuta que fez de si. É um processo humanizante – a criança sabe que é garantida a escuta de si e dos outros (pedagogia do ser, dos laços, do pertencimento). A criança que se escuta cria *habitus* de definir intencionalidades e propósitos e de tomar decisões. A educadora cria o *habitus* de incluir os propósitos da criança e negociar as atividades e projetos promovendo uma aprendizagem experiencial cooperativa. Este é um processo de negociação com as crianças. A observação e a escuta desempenham aqui um papel central. (Oliveira-Formosinho & Formosinho, 2013, pp. 23-24)

É neste processo constante de humanização, pela convivência em atividades culturais autênticas, que enquadrámos a aprendizagem das crianças e de todos os outros que nela participam, neste ponto de vista, concebe-se que “a aprendizagem significa mudança na participação em atividades comuns, no uso dos seus instrumentos e na produção de conhecimento dentro das comunidades de práticas de que fazemos parte” (Folque, 2018, p. 115). Isto é, no JI recria-se e produz-se cultura com a criança, na qual esta “participa à sua medida” (Folque, op. cit., p. 116), o que pressupõe o seu envolvimento ativo na atividade cultural de construção do conhecimento, sendo certo que consoante as crianças vão crescendo vão aprendendo, elevando e modificando o seu nível de participação.

### **Os fundamentos da práxis**

A pedagogia centra-se no aprender e a aprendizagem é participação (Wenger, 1998) “isso implica que a aprendizagem seja uma questão de participar e contribuir para as práticas em que estamos envolvidos” (Correia, 2011, p. 128). Assim, a experiência pedagógica é vida no quotidiano e o seu significado deve ser construído (não existe à priori) e todo o tempo de permanência no JI deve ser encarado em absoluto como uma experiência pedagógica de aprendizagem, em que as crianças são as protagonistas ativas e críticas das experiências que experienciam (Malavasi & Zoccatelli, 2019).

O JI enquadra-se numa abordagem sistémica e holística, caracterizada por um ambiente aberto a novas experiências e descobertas, crítico e inovador, onde a criança é sujeito investigador que produz conhecimento, agente da sua aprendizagem, enquanto o educador é o mediador, isto é, aquele que medeia o apoio ao processo único de aprendizagem de cada criança, que faz com que as relações e as estratégias desenvolvidas por uma criança e/ou pelos pares sejam evolutivas, uma evolução que conduz a um aumento de informação, de conhecimentos, da aprendizagem e a uma autonomia em relação a ele. “Para tal, este adulto deve aceitar o facto de que ele não pode de modo algum desejar e compreender no lugar da criança; pode somente facilitar as interações e interrelações da criança com o mundo que a rodeia” (Vayer & Matos, 1990, p. 37).

Conhecer os estilos de aprendizagem de cada criança só é possível através do diálogo e do envolvimento com as famílias, da observação e da escuta do que as crianças experienciam nos contextos de JI. O que fazem, como fazem, com quem, com que envolvimento, isto é, o que fazem dos seus tempos e dos espaços, nas linguagens que utilizam, nas relações que estabelecem e nas aprendizagens que se efetivam (Carvalho & Fochi, 2017), da escuta sobre o que pensam e sentem, do negociar com cada criança a ação pedagógica. Estes constituem verdadeiros desafios quotidianos à Inovação Pedagógica (Oliveira-Formosinho & Lino, 2008).

Se cada pessoa tem uma forma única de aprender e uma história de vida singular, a pedagogia, os modos de viver a infância, a Inovação Pedagógica, só têm lugar se houver mobilização dos educadores para desenvolverem a sua práxis com as crianças, para poderem transformar os percursos de aprendizagem em processos autênticos e significativos, no modo de fazer e de criar conhecimento no quotidiano pedagógico, sendo certo que “para aprender, as crianças devem primeiramente sentir, depois pensar e, finalmente, comunicar, sempre do mais fácil para o mais difícil e do individual para o coletivo” (Carvalho & Fochi, 2017, p. 16). Logo, trata-se de uma “pedagogia plural, promotora de cultura pedagógica (inquieta, antirreducionista e metodologicamente criativa), que permite pensar nos tempos, nos espaços, nos materiais, nas relações e nos campos de experiências que podem ser vivenciados pelas crianças” (Carvalho & Fochi, 2017, p. 16).

### **A planificação da proposta pedagógica**

Observar, registar, interpretar, documentar, planear a partir de evidências concretas e avaliar constituem etapas interligadas que se desenvolvem em ciclos sucessivos e interativos, integrados num ciclo anual, são elementos primordiais para a educação e cuidados de qualidade, ao invés de documentos de execução burocrática. O conhecimento que vai sendo elaborado ao longo destes ciclos envolve um processo de análise e de construção conjunta, com a participação de todos os intervenientes (crianças, educadores, assistentes, outros profissionais, famílias, elementos da comunidade) e, simultaneamente, promove o envolvimento de todos eles, ao facilitar a articulação entre os diversos contextos de vida da criança. Desta forma, superam a naturalização das ações quotidianas como algo normal, habitual, rotineiro, padronizado, cronometrado (Formosinho, 2014), e permitem que os educadores escutem com complexidade, interrogando-se sobre a realidade, o vivido, a voz das crianças, o observado, criando uma oferta pedagógica mais consciente e significativa, onde cada criança, individualmente e/ou em grupo, encontra um lugar e um significado para as suas experiências no JI (Mendes, 2019).

Assim, em grupo, percebeu-se que um dos grandes interesses das crianças eram os vulcões e a formação da Ilha onde vivemos, demonstrando curiosidade, incertezas, dúvidas e questões para as quais queriam obter respostas. Então, partindo deste interesse, fomentaram-se diálogos sobre o que cada um sabia sobre o tema, o que queria saber mais e como obter esse conhecimento. Esta reflexão conjunta sobre a problemática em questão, levou à decisão do que fazer, como fazer, quem fazia, quando e onde. Etapas flexíveis, que se desenrolaram de forma criativa e integrada.

Esta proposta pedagógica poderia ter sido desenvolvida de acordo com a Metodologia de Trabalho por Projeto, pois assume uma intencionalidade pedagógica e surge pela necessidade e pelo interesse em descobrir uma situação/problema, para a qual se agiu de forma deliberada e planificada (Oliveira-Formosinho & Gambôa, 2011). Foi assumido que tal não ocorreu, pois carecia de uma visão e de conhecimentos mais profundos sobre

essa metodologia. Esta capacidade “dos profissionais assumirem uma atitude de aprendizagem ao longo da vida para poderem adaptar-se às novas situações no quotidiano da intervenção, de acordo com cada criança e família” (Correia, 2018, p. 66) permite reconhecer que há sempre conhecimento a aprender, a importância da formação contínua e académica, bem como a importância da atualização constante de conhecimentos e dos fundamentos praxiológicos através de um investimento constante em pesquisas e leituras de referência.

A planificação sustentou esta proposta e foi entendida “no sentido de preparação e organização do espaço, dos materiais, dos pensamentos, das situações e das ocasiões para a aprendizagem. Isto permite o intercâmbio e a comunicação entre os três protagonistas e parceiros interativos da escola: crianças, educadores e famílias” (Rinaldi, 2008, p. 115), acrescentamos o quarto protagonista e parceiro: a comunidade.

Vasconcelos (2019) reforça esta ideia ao afirmar que os familiares, os educadores, os assistentes educativos, os investigadores, os agentes da comunidade e as autoridades educativas devem ser envolvidos na planificação, na criação e no desenvolvimento de contextos de qualidade para as crianças. O apoio das famílias e da comunidade no enriquecimento do ambiente pedagógico foi determinante. Ambiente este que se deseja e que foi experiencial, rico, desafiante, cativante e motivador, no qual a criança teve um papel ativo na organização do mesmo e na construção do seu próprio conhecimento.

### **O aporte das tecnologias**

O aparecimento das tecnologias digitais, na mudança do século XX para o século XXI, modificou as relações existentes na sociedade e na educação. O JI não pode ficar indiferente à revolução que as tecnologias operam. Sendo este um local rico em aprendizagens fundamentais para as crianças, que naturalmente têm uma atração pelas tecnologias e que com elas convivem diariamente nos mais diversos locais. Estamos perante nativos digitais em que os seus circuitos cerebrais foram modificados e tornaram-se mais eficientes. Os educadores estão perante uma nova realidade, uma vez que as crianças estão imersas e familiarizadas com as tecnologias desde que nascem, sendo estas uma fonte inesgotável de conhecimento. Posto isto, sendo a EI um modelo a seguir pelos restantes níveis de ensino, uma vez que não tem um currículo a seguir, mas sim Orientações Curriculares para a Educação Pré-Escolar (OCEPE) (Silva et al., 2016) consideramos deveras importante que os educadores planifiquem a sua prática pedagógica de forma inovadora e criativa, nomeadamente com a utilização de tecnologias, rentabilizando a sua dinamicidade e interatividade, para conceber situações de aprendizagem estimulantes e motivadoras onde a criança tenha um papel ativo.

A utilização das tecnologias no JI possibilita o acesso a instrumentos culturais que, inseridos num contexto formal de aprendizagem, adquirem todo o seu significado funcional e social, proporcionando novas e relevantes experiências de aprendizagem, contribuindo para uma maior igualdade de oportunidades, no sentido em que nem todas as crianças têm o mesmo acesso a estes meios.

Segundo a Comissão das Comunidades Europeias (2007), o sucesso de um indivíduo na sociedade do conhecimento exige a aprendizagem contínua ao longo da sua vida, bem como uma adaptação rápida e eficaz a situações em mudança, enaltecendo que as tecnologias têm um enorme potencial para apoiar a aprendizagem autónoma, a construção de conhecimentos em colaboração e o desenvolvimento de competências:

Autores diversos assinalam a tecnologia como a chave para a educação do futuro: As escolas, tal como as conhecemos deixarão de existir. No seu lugar, haverá centros de aprendizagem que funcionarão sete dias por semana, 24 horas por dia. Os estudantes terão acesso aos seus professores, mas a distância. As salas de aula passarão a estar dentro dos seus computadores. Frases deste tipo ouvem-se todos os dias. É um futuro que os enormes avanços na produção de “ferramentas” interactivas de aprendizagem tornam cada vez mais possível. (Nóvoa, 2009, p. 4)

A incorporação da tecnologia confere empoderamento<sup>1</sup> aos utilizadores e a Inovação Pedagógica pressupõe esse empoderamento do aprendiz, procura uma rutura com os papéis tradicionalmente atribuídos aos professores e aos alunos. O sentido da Inovação Pedagógica é, portanto, o da heterodoxia (Fino, 2016). A tecnologia ao serviço da Inovação Pedagógica, com a discussão sobre a possibilidade de desconstruir o currículo, pode proporcionar a criação de ambientes de aprendizagem construcionistas, minimizando os processos de ensino centrados no professor (Brazão, 2015). Há uma grande variedade de inovações no ensino e nas práticas de aprendizagem em todos os setores da educação, no entanto são necessárias novas abordagens para que estas possam responder aos novos contextos de mudança que interagem na educação (Correia, 2011).

Sendo a EI a primeira etapa da educação, deve promover um contexto rico e estimulante que desperte nas crianças curiosidade e desejo de aprender. Diversas investigações têm demonstrado que efetivamente a aprendizagem é mais favorecida quando as crianças têm uma participação ativa nas atividades, ao explorar, descobrir por si mesmas, ao construir o seu próprio conhecimento. As tecnologias têm aqui um papel importante, pois contribuem para o enriquecimento do contexto de JI, estimulam e melhoram a aprendizagem das crianças, desde que bem integradas na práxis dos educadores. Utilizar as tecnologias, a Internet e as aplicações nela disponíveis, proporcionam experiências motivadoras para as crianças, auxiliam o educador na sua práxis (Amante, 2007), permitem o registo, a documentação, a partilha e a projeção do quotidiano pedagógico com e na comunidade educativa, nomeadamente com as famílias e com outros profissionais. “A utilização das tecnologias no Jardim de Infância apoia a construção de conhecimento por parte das crianças e permite o desenvolvimento de múltiplas literacias” (Braga, Ramos & Braga, 2015, p. 280).

### **O JI e a literacia: o desenrolar de um PPG com recurso a imagens, a vídeos e à cinematografia**

A leitura e a escrita estão presentes em todo o lado, tendo as histórias um papel crucial ao nível da literacia, não só pelas letras e números que contemplam, como pelas imagens que permitem que as crianças façam leituras do que observam. “Eu já sei ler, queres ver?”, disse o M. enquanto pegava numa história.

Dialogar com os pares, em companhia, em interação, em partilha, num ambiente democrático (Oliveira-Formosinho & Araújo, 2013), sobre as suas conquistas, as suas produções, sobre o que observam juntamente com o educador mediador, que explora com as crianças essas diferentes imagens e as leva, progressivamente e ao ritmo de cada uma, a descobrirem a importância e expressividade dos elementos formais da comunicação

---

<sup>1</sup> Para Paulo Freire a pessoa, o grupo ou a instituição empoderada é aquela que realiza, por si mesma, as mudanças e ações que a levam a evoluir e se fortalecer. “Educar é empoderar. Mais do que ensinar é preciso reencantar. Ou melhor, ensinar, nesse contexto, é reencantar, despertar a capacidade de sonhar, despertar a crença de que é possível mudar o mundo” (Gadotti, 2007, p. 66).

visual. Estes são meios de desenvolver a expressividade e o sentido crítico. A exploração e o diálogo conjuntos entre o educador, as crianças, as famílias e a comunidade despertam o desejo de querer ver mais e de descobrir novos elementos, potencia o estabelecimento de relações entre as suas vivências e os novos conhecimentos, levando-as a descrever, a analisar e a refletir sobre o que observam. Neste percurso visual, dialogar sobre as imagens e as diferentes perspetivas de ver as imagens, levam a criança a enriquecer a imaginação e a criatividade, a aprender novos saberes e a consolidar os que já sabe, potencia a criação de novas imagens, desenvolvendo a sua sensibilidade estética e expressividade através de diversas modalidades (Silva et al., 2016).

“A mamã escreve a lista das compras”, disse a C., “o papá lê histórias para mim”, disse a L. Foi objetivo deste PPG sensibilizar as crianças para a existência de um código escrito, ao despertar a sua curiosidade e o seu desejo de aprender através das imagens. A escuta, o registo da sua voz e posterior partilha com os familiares, potenciaram o desenvolvimento de um PPG significativo, contextualizado e partilhado. “Eu quero aprender as letras para escrever no computador”, disse o G., “eu já sei escrever, vê!” disse o M. enquanto fazia garatujas.

Partindo dos conhecimentos e das competências demonstradas por cada uma das crianças do grupo, bem como dos seus interesses, desenvolveu-se propostas pedagógicas diversas, com uma oferta pedagógica variada. Destacamos propostas pedagógicas que evidenciam as potencialidades das imagens, dos vídeos e da cinematografia no JI. Para consolidar e alargar os conhecimentos explorados no PPG, realizaram-se várias visitas à comunidade educativa com recursos fascinantes a esses níveis, como por exemplo, ao Cinema, ao Teatro, ao Planetário, entre outras apresentadas posteriormente.

Importa referir que no quotidiano pedagógico a câmara fotográfica e de filmar fazia parte de todos os momentos diários, pelas suas inúmeras potencialidades de registo. As crianças também a usavam e retratavam momentos do seu interesse. Observamos que com destreza e facilidade se apropriavam da linguagem que lhe está associada, usando-a para brincar, para aprender e para comunicar, ao observar e comentarem entre pares, os resultados dos seus registos fotográficos, discutiam de forma crítica e propunham novas formas de registo, isto é, tentavam alcançar novas imagens. Todos esses registos eram gravados em suporte digital, posteriormente era feita uma seleção, partilhada com as famílias. As fotografias eram reveladas e expostas, os vídeos e as fotografias eram compilados em vídeos que retratavam o quotidiano pedagógico e partilhados com as famílias e com a comunidade educativa através de plataformas digitais. Desta forma, a tecnologia promoveu a comunicação entre a educadora, as crianças, as famílias e a comunidade, potenciou o envolvimento parental na aprendizagem das crianças, mantendo sempre as famílias atualizadas, criou novas dinâmicas. A tecnologia também foi usada como forma de documentação das atividades de aprendizagem, permitindo a organização de ideias, pensamentos críticos e reflexivos, a apresentação à comunidade:

A linguagem digital faz parte das vidas destes nativos digitais, podendo até alterar os seus padrões de pensamento e a forma como aprendem. A aprendizagem das crianças mais novas é intuitiva e orientada à ação. A tecnologia, em particular o computador, pode ser usada para construção do conhecimento, pois oferece inúmeras possibilidades de aprendizagem sobre o mundo envolvente. (Laranjeiro, Antunes & Santos, 2017, p. 225)

A compreensão dos meios tecnológicos implica que a criança não seja apenas consumidora (pesquisa, visualiza...), mas também produtora (fotografar, registar...), alargando, deste modo, os seus conhecimentos e perspetivas sobre a realidade (Silva et



al., 2016). Corroborando com as OCEPE, no cotidiano pedagógico do JI as crianças utilizavam o computador para pesquisar, ter acesso a imagens e a vídeos acerca dos temas pesquisados, ouvir músicas, desenhar, escrever e construir (Figura 2).

**Figura 2.** *Elaboração de origamis através de um tutorial no Youtube*



Fonte: Estrela, 2018-2019<sup>2</sup>

Com auxílio do projetor, as crianças projetavam as suas pesquisas para partilharem com os pares, bem como eram realizadas sessões cinematográficas através de vídeos elaborados pela educadora acerca do cotidiano pedagógico, assim como vídeos elaborados pelas crianças e através de filmes de animação infantil (Figura 3).

**Figura 3.** *Projeção de imagens e de vídeos*



Fonte: Estrela, 2018-2019

Através da impressora tinham acesso, em formato papel, às imagens alcançadas nas pesquisas, bem como à impressão de fotografias e das diversas modalidades expressivas (desenho, pintura, colagens, modelagem...), digitalização de desenhos e de pinturas das crianças, elaboração de posters. O *tablet* permitia projetar determinadas imagens produzidas pelas crianças para a realidade aumentada (Figura 4).

<sup>2</sup> Todas as fotografias apresentadas neste artigo são da autoria dos autores do presente artigo.

Vários estudos realçam os contributos das tecnologias na aprendizagem das crianças ao nível do desenvolvimento da linguagem, do pensamento matemático, do conhecimento do mundo e do contacto com outras realidades naturais, sociais e culturais, da educação para a diversidade, da multiculturalidade e da formação cívica.

**Figura 4.** *Atividade com recurso à realidade aumentada - projeção da pintura das crianças para a realidade aumentada - o vulcão em erupção*



Fonte: Estrela, 2018-2019

A importância do tema é reforçada com recomendações pela UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) e pela NAEYC (National Association for the Education of Young Children), que defendem a integração de tecnologias como ferramentas de aprendizagem no JI, que envolvam a criança na construção do conhecimento, potenciem a criatividade e a expressividade, promovam a interação e o trabalho colaborativo, proporcionem formas de aprendizagem autónoma (Laranjeiro et al., 2017).

### **O desvelar de uma proposta pedagógica**

Fazendo jus ao enquadramento até aqui apresentado, no JI onde se desenvolveu este projeto existia todo um contexto de aprendizagem, no qual a educadora em conjunto com as crianças eram os principais responsáveis pela criação, dinâmica e organização do ambiente pedagógico (3.º educador), que encorajava e valorizava a exploração cooperativa e ativa entre as crianças, no delineamento de estratégias e de propostas pedagógicas que fomentavam a troca de saberes e a construção conjunta de aprendizagens (Figura 5).



**Figura 5.** Pesquisas no computador realizadas pelas crianças de forma autónoma



Fonte: Estrela, 2018-2019

Neste contexto, surgiu uma grandiosa proposta pedagógica:

M.: “Vamos pesquisar vulcões?”

I.: “Sim!”

L.: “Eu sei escrever!”

L.: «Vulcões é “V”».

M.: «Onde está o “V”?»

L.: «O “V” está aqui...».

Depois de escreverem “vulcões”, com muita atenção e entusiasmo observaram e comentaram os vídeos encontrados na sua pesquisa. No final algumas crianças decidiram desenhar vulcões e registar graficamente o que viram.

Subscrevendo Arthur, Beecher e Downes (2001), as crianças conversam muito sobre as atividades que estão a realizar no computador, nascendo destas conversas, uma atividade social e uma interação de extrema importância, tendo as imagens e os vídeos um papel fulcral na ampliação dos conhecimentos das crianças, uma vez que estes recursos são os únicos possíveis de leitura por parte das crianças no JI, tal como referido anteriormente.

Assim, e de acordo com Amante (2005), integrar as tecnologias e todas as suas potencialidades pedagógicas requer que o educador seja capaz de estabelecer pontes entre essa utilização e os conhecimentos a serem explorados, que as relacione e integre com as demais propostas pedagógicas, que promova a sua aplicação funcional e que escute a criança na comunicação dos seus saberes, das suas descobertas. É nestes momentos de partilha que se amplia o significado social das suas modalidades expressivas, se aprofundam e valorizam os saberes de cada um, ao mesmo tempo, que se faz crescer o saber conjunto do grupo.

Braga, et al. (2015), referem que o educador deve ter em conta o desenvolvimento das crianças de modo que os recursos digitais que usa se tornem valiosos e únicos na aprendizagem. Deve iniciar nas crianças a construção do perfil de competências que define um cidadão tecnologicamente competente que seja capaz de se ajustar, intervindo ativa e criticamente nas mudanças sociais e tecnológicas da comunidade e adaptar-se à utilização das novas tecnologias ao longo da vida.

Neste enquadramento, do interesse, do entusiasmo, do empenho, da implicação e do bem-estar demonstrados pelas crianças aquando das suas pesquisas e das suas

modalidades expressivas, em grande grupo dialogaram sobre as possibilidades de aprofundar os conhecimentos sobre os vulcões com e na comunidade.

Do registo da voz das crianças e da equipa da sala, decidiu-se convidar uma professora de Matemática e de Ciências para vir fazer a experiência dos vulcões. A professora aceitou, enviou a lista de materiais necessários, posteriormente adquiridos com a colaboração das famílias. Construíram-se vulcões com barro que, depois de seco, foram enquadrados numa paisagem (cidade, aldeia, montanha, mar...) elaborada pelas crianças com os mais diversos materiais e acessórios. A imaginação e a criatividade imperaram (Figura 6).

**Figura 6.** *Experiência científica do vulcão*



Fonte: Estrela, 2018-2019

Foi com gritos de alegria, de admiração e de entusiasmo que as crianças observaram as erupções dos seus vulcões aquando da reação química aos produtos introduzidos no mesmo, a lava expelida envolveu a paisagem circundante, as crianças ficaram ainda mais fascinadas e intrigadas com todo este fenómeno natural.

Para que as crianças pudessem observar todo este processo desde o interior do vulcão, a professora convidada tinha enviado uma imagem de um vulcão para as crianças pintarem, cada uma à sua maneira, para posteriormente projetarmos para a realidade aumentada (Figura 4). Esta também constituiu uma atividade fascinante, ao observarem a sua pintura a ganhar vida. Foi também uma grande aprendizagem para a educadora, pois nunca tinha contactado com a realidade aumentada e ficou surpresa com todas as suas potencialidades pedagógicas. O contributo da professora convidada foi deveras enriquecedor para todos os participantes, a parceria, a partilha do saber, de recursos pedagógicos, da Inovação Pedagógica, resultaram numa simbiose entre o envolvimento da comunidade no processo educativo e pedagógico, a agência da criança e a transformação da práxis pedagógica.

As crianças queriam continuar a explorar o tema, foi então o momento de analisarmos os recursos e instituições na comunidade que nos poderiam ajudar a saber mais sobre os vulcões e sobre a formação da Ilha da Madeira: o Centro de Vulcanismo de São Vicente (Figura 7) e o Pavilhão Simulador do Parque Temático de Santana (Figura 8), pareciam aliciantes. Planificou-se as visitas, com apoio da Câmara Municipal ao nível do transporte, com apoio das famílias ao nível da logística e da organização. As visitas foram intensas e muito ricas em explorações, vivências e aprendizagens, nomeadamente ao nível:

- Da Formação Pessoal e Social - área transversal, está presente em todo o trabalho educativo realizado no JI e “incide no desenvolvimento de atitudes, disposições e valores, que permitam às crianças continuar a aprender com sucesso e a tornarem-se cidadãos autónomos, conscientes e solidários” (Silva et al., 2016, p. 6);
- Do Conhecimento do Mundo - “é uma área em que a sensibilização às diversas ciências é abordada de modo articulado, num processo de questionamento e de procura organizada do saber, que permite à criança uma melhor compreensão do mundo que a rodeia” (Silva et al., 2016);
- Do Domínio da Linguagem Oral, com a expansão do vocabulário. “As competências comunicativas vão-se estruturando em função dos contactos, interações e experiências vivenciadas nos diversos contextos de vida da criança” (Silva et al., 2016, p. 60) “[...] a linguagem oral é central na comunicação com os outros, na aprendizagem e na exploração e desenvolvimento do pensamento, permitindo avanços cognitivos importantes” (Silva et al., 2016, p. 16).

Destaca-se a vertente holística de toda esta proposta, pois foi através da curiosidade e dos interesses observados nas crianças, para pesquisar, explorar, conhecer e compreender o fenómeno natural, que levou progressivamente à participação (à medida de cada criança) no desenvolvimento do projeto de aprendizagem, cada vez mais complexo, à mobilização de diferentes áreas de conteúdo e a diversas parcerias. Imperou a agência da criança, elas foram as construtoras do seu conhecimento, em companhia.

Valorizou-se, portanto, o desenvolvimento holístico de cada criança, o princípio da liberdade assente no respeito pelo outro e pelos seus direitos. As crianças realizaram o que lhes despertava mais interesse e curiosidade, quando queriam e como queriam. A participação das crianças foi exercida em colaboração com os seus pares, com a educadora ao nível de todas as dimensões da pedagogia (planear, explorar, refletir, desenvolver propostas, organizar o ambiente...), com e na comunidade.

Seguindo a perspectiva de Oliveira-Formosinho e Formosinho (2011), no quotidiano pedagógico, os ambientes pedagógicos nos quais as interações e as relações sustentaram as propostas de atividades e projetos conjuntos, ofereceram a cada criança e ao grupo o direito à participação e à construção da sua própria aprendizagem. Os objetivos pedagógicos foram os de apoiar o envolvimento da criança no continuum experiencial. A educadora foi organizadora do ambiente pedagógico, observou, registou, escutou, documentou, planificou, avaliou, identificou os interesses, as necessidades e as motivações das crianças, criou intencionalidades pedagógicas, ampliou os interesses e os conhecimentos do grupo em direção à cultura. Assim, em conjunto com os pares, num clima de envolvimento ativo, de escuta e de valorização dos saberes, de busca por novos conhecimentos, as crianças desenvolveram atividades e um projeto significativo que permitiu a aprendizagem experiencial de diferentes modos de explorar e de aprender.

A aprendizagem é uma atividade cooperativa e comunicativa, na qual as crianças constroem conhecimento, dão significado ao mundo, juntamente com os adultos e as outras crianças, “por isso, enfatizamos que a criança pequena, como aprendiz, é um co-construtor ativo” (Dahlberg, Moss & Pence, 2003, p. 72), ou seja, a criança é um agente ativo na produção de cultura, construída com os seus pares, “ela nasceu equipada para aprender e não pede nem necessita de permissão do adulto para começar a aprender” (Dahlberg et al., *ibid*), a criança tem questões, ideias, teorias, sonhos e fantasias que foram escutadas e valorizadas. Quando uma criança nasce traz um contributo inigualável para o mundo, assim como “desenvolvem mentes que mudam o mundo” (Gopnik, 2010, p. 18), porque os seus cérebros criam teorias causais do mundo, acerca de como este funciona e

são essas teorias que lhes permitem encarar novas possibilidades, imaginar e recriar um mundo diferente e “é precisamente a actividade criadora do homem que faz dele um ser projectado para o futuro, um ser que contribui para criar e que modifica o seu presente” (Vygotsky, 2009, p. 11).

O desenrolar de toda a proposta pedagógica apresentada foi documentado em fotografias e em vídeos, que culminaram num vídeo, por editado pela educadora, sobre a monitorização de todo o envolvimento e aprendizagem realizada pelas crianças ao longo desta proposta. O vídeo foi partilhado primeiramente com as crianças, numa sessão cinematográfica. Reviver e revisitado o vivido e experienciado, despertou nelas muita curiosidade, felicidade e o reconhecimento de toda uma vivência.

Posteriormente, o vídeo foi partilhado com as famílias, que em contexto familiar o viram várias vezes, onde atestaram o entusiasmo e as aprendizagens realizadas pelas crianças sobre o tema, e onde as famílias puderam observar, de forma mais profunda e detalhada, o quotidiano pedagógico.

Finalmente, o vídeo foi partilhado com toda a comunidade educativa da instituição, por meio de um grupo privado alojado numa rede social e também através da exposição das diversas modalidades expressivas realizadas por cada uma das crianças, individualmente e em grupo. O que constituiu motivo de orgulho para as crianças, observar adultos e as crianças da instituição a contemplarem as suas modalidades expressivas, deixou-as muito satisfeitas.

**Figura 7.** *Viagem ao centro do planeta Terra*



Fonte: Estrela, 2018-2019

**Figura 8.** *Simulador da formação da Ilha da Madeira, sessão cinematográfica*



Fonte: Estrela, 2018-2019

## **Considerações Finais**

As crianças aprendem muito com a leitura de imagens e de vídeos. O aporte das tecnologias, é como que uma parceria intelectual, em que a tecnologia se torna um instrumento de suporte do pensamento e conseqüentemente da aprendizagem, pensar media a aprendizagem e a aprendizagem resulta do pensamento. As tecnologias devem ser usadas como mediadoras e facilitadoras do pensamento e da construção do conhecimento, nomeadamente mediante as interações que sustentam e estimulam quer entre crianças, educadores, famílias e comunidade, quer entre pares, sendo que a aprendizagem humana atinge a sua melhor realização sempre que é participativa, proactiva, colaborativa e sempre que a construção de significados é valorizada (Amante, 2007).

As crianças e a educadora aprenderam em companhia. A aprendizagem com os pares foi valorizada e potenciada com o uso do computador, que desenvolveu questões, ideias, hipóteses, teorias e novos conhecimentos (Papert, 2000). As crianças têm uma enorme capacidade de aprendizagem e, portanto, uma oferta pedagógica promotora de autonomia e do ímpeto exploratório das crianças, potenciou-lhes a aprendizagem por si mesmas, a construção do seu próprio conhecimento, o seu envolvimento de forma intensa, significativa e pessoal na aprendizagem, na ação, na experiência do que lhes despertava curiosidade. Foi objetivo da práxis pedagógica criar contextos adequados para que as aprendizagens se pudessem desenvolver de forma natural, contextual e cultural, nunca esquecendo a vertente afetiva da aprendizagem, pois só aprendemos quando estamos bem e verdadeiramente implicados. Para tal, a monitorização através do SAC (Portugal & Laevers, 2010) foi determinante, bem como a escuta ativa da voz das crianças.

Destaca-se a proposta apresentada como mobilizadora de parcerias, em que a ação pedagógica foi centrada na escuta ativa e na voz das crianças, em equipa, com as famílias, com e na comunidade. Os quatro protagonistas que fizeram parte integrante da proposta planificada e concretizada desempenharam os seguintes papéis participativos: educadora mediadora; crianças agentes da aprendizagem; famílias parcerias; comunidade educativa cooperativa e colaborativa que permitiu aprofundar e ampliar os nossos conhecimentos.

Assim, todos os protagonistas implicados no processo pedagógico tiveram o direito à participação (visão democrática de educação). Sendo que, a documentação pedagógica desempenhou um papel central na avaliação e na planificação. Organizaram-se, analisaram-se e interpretaram-se os registos e os documentos (vídeos, fotografias, notas escritas) recolhidos durante o quotidiano pedagógico, o que permitiu ações que são parte do conhecimento: ler; visitar; avaliar (Rinaldi, 2021); compreender (processos cognitivos, bem como relações entre crianças e adultos); criar significados para tomar decisões sobre a sua prática pedagógica e atribuir significado às aprendizagens realizadas pelas crianças (Silva et al., 2016).

Para finalizar, não podemos deixar de frisar que os educadores devem primar pela Inovação Pedagógica para que, pelo menos ao nível micro, consigam proporcionar às crianças verdadeiros contextos de qualidade. Assim, só um educador reflexivo, capaz de usar o pensamento crítico e criativo, bem equipado teórica e metodologicamente pode desafiar a ortodoxia, criando contextos de prática em que as crianças sejam as protagonistas (Fino, 2011). E essa pode ser a inflexão em direção a um novo paradigma de instituição educativa, pedagógica e de cuidados.

## Referências

- Amante, L. (2005). As Tecnologias da Informação e da Comunicação na Educação Pré-Escolar. Excertos de Um Percurso. *Escola Moderna, 5ª série* (25), 5-36. [http://centrorecursos.movimentoescolamoderna.pt/dt/1\\_2\\_4\\_trab\\_curric\\_compart\\_turma/124\\_b\\_03\\_tic\\_educ\\_preescolar\\_lamante.pdf](http://centrorecursos.movimentoescolamoderna.pt/dt/1_2_4_trab_curric_compart_turma/124_b_03_tic_educ_preescolar_lamante.pdf)
- Amante, L. (2007). As TIC na Escola e no Jardim de Infância: motivos e factores para a sua integração. *Sísifo/revistadeciências da educação, mai/ago* (3), 51-64. ISSN 1649-4990.
- Arthur, L., Beecher, B. & Downes, T. (2001). Effective Learning Environments for Young Children Using Digital Resources: An Australian Perspective. In D. Shade (ed.), *Information Technology in Childhood Education Annual* (pp. 139-153) AACE.
- Braga, I., Ramos, A. & Braga, J. (2015). Tecnologias Digitais no Pré-Escolar: O Youtube para Aprender e Partilhar. In M. Gomes, A. Osório & L. Valente (Org.), *Challenges 2015: Meio Século de TIC na Educação*. Atas da IX Conferência Internacional de TIC na Educação (pp. 223-248). Universidade do Minho.
- Brazão, P. (2015). A Escola restante e a cultura digital: entre o déjà-vu e os novos ambientes de aprendizagem. In N. Fraga & A. Kot-Kotecki (Org.), *A Escola Restante* (pp. 209-222). Centro de Investigação em Educação, Universidade da Madeira.
- Carvalho, R. & Fochi, P. (2017). A pedagogia do cotidiano na (e da) educação infantil. In R. Carvalho & P. Fochi (Orgs.), *A pedagogia do cotidiano na (e da) educação infantil* (30, 100, pp. 15-19). Ministério da Educação.
- Comissão das Comunidades Europeias (2007). *Escolas para o século XXI*. Bruxelas: SEC.1-13. [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/847/2/20101\\_ulsd\\_dep.17852\\_tm\\_anexo1a.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/847/2/20101_ulsd_dep.17852_tm_anexo1a.pdf)
- Correia, F. (2011). *Internet – sala de estudo virtual* [Tese de Doutoramento]. Universidade da Madeira.
- Correia, I. (2018). *Para Além da Dicotomia Cuidar/Educar. Sentidos e significados da intervenção no contexto de creche* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Lisboa, Instituto de Educação.
- Correia, I., Matos, M. & Figueira, S. (2021). Pensar o Currículo na Educação Pré-Escolar: Processos de (Trans)Formação Colaborativos. In A. Silva, I. Souza & R. Lima (Orgs.), *Discursos, Práticas, Ideias e Subjetividades na Educação*, 6 (pp. 169-180). Atena Editora.
- Dahlberg, G., Moss, P. & Pence, A. (2003). *Qualidade na Educação da Primeira Infância. Perspetivas Pós-Modernas*. Artmed Editora.
- Fino, C. (2011). Demolir os muros da fábrica de ensinar. *Humanae*, 1(4), 45-54.
- Fino, C. (2016). Inovação Pedagógica e Ortodoxia Curricular. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 9(18), 13-22.
- Folque, M. (2018). O Modelo Pedagógico do Movimento da Escola Moderna em Creche. In J. Oliveira-Formosinho & S. Araújo (Orgs.), *Modelos Pedagógicos para a Educação em Creche* (pp. 114-138). Porto Editora.
- Formosinho, J. (2014). Da Aprendizagem da Transmissão pelo Ofício de Aluno ao Desenvolvimento de Pedagogias Participativas. In J. Formosinho, J. Machado & E. Mesquita (Eds.), *Luzes e Sombras da Formação Contínua. Entre a Conformação e a Transformação* (pp. 13-25). Edições Pedagogo.
- Gadotti, M. (2007). *A escola e o professor: Paulo Freire e a paixão de ensinar*. Publisher Brasil.
- Gopnik, A. (2010). *O Bebê Filósofo*. Círculo de Leitores.



- Laranjeiro, D., Antunes, M. & Santos, P. (2017). As tecnologias digitais na aprendizagem das crianças e no envolvimento parental no Jardim de Infância: Estudo exploratório das necessidades das educadoras de infância. *Revista Portuguesa de Educação*, 30(2) (pp. 223-248). Centro de Investigação em Educação, Universidade do Minho.
- Malavasi, L. & Zoccatelli, B. (2019). *Documentar os projetos nos serviços educativos*. Associação de Profissionais de Educação de Infância.
- Mendes, G. (2019). *Linhas Curriculares e Práticas de Educação de Infância. Um estudo pelas vozes das crianças* [Tese de Doutoramento]. Universidade da Madeira.
- Nóvoa, A. (2009). *Educação 2021: Para uma história do futuro*. 1-17. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/670>
- Oliveira-Formosinho, J. & Araújo, S. (2013). *Educação em Creche: Participação e Diversidade*. Porto Editora.
- Oliveira-Formosinho, J. & Formosinho, J. (2011). A perspetiva pedagógica da Associação Criança: A Pedagogia-em-Participação. In J. Oliveira-Formosinho & R. Gambôa (Orgs.), *O Trabalho de Projeto na Pedagogia-em-Participação* (pp. 11-45). Porto Editora.
- Oliveira-Formosinho, J. & Formosinho, J. (2013). *Pedagogia-em-Participação: A Perspetiva Educativa da Associação Criança*. Porto Editora.
- Oliveira-Formosinho, J. & Gambôa, R. (2011). *O Trabalho de Projeto na Pedagogia-em-Participação*. Porto Editora.
- Oliveira-Formosinho, J. & Lino, D. (2008). Os papéis das educadoras: As perspetivas das crianças. In J. Oliveira-Formosinho (Org.), *A Escola Vista pelas Crianças* (pp. 55-73). Porto Editora.
- Papert, S. (2000). What's the big idea? Toward a pedagogy of idea power. *Ibm Systems Journal*, 39(3&4), pp. 720-729.
- Portugal, G. & Laevers, F. (2010). *Avaliação em Educação Pré-Escolar. Sistema de Acompanhamento das Crianças*. Porto Editora.
- Rinaldi, C. (2008). O Currículo Emergente e o Construtivismo Social. In C. Edwards, L. Gandini & G. Forman (Orgs.), *As cem linguagens da Criança. A abordagem de Reggio Emilia na Educação da Primeira Infância* (pp. 113-122). Artmed.
- Rinaldi, C. (2021). Prefácio. In Reggio Children (Ed.), *As cem linguagens em mini-histórias: contadas por professores e crianças de Reggio Emilia* (p. ix). Penso.
- Rogers, C. (2009). *Tornar-se Pessoa*. Padrões Culturais Editora.
- Silva, I., Marques, L., Mata, L. & Rosa, M. (2016). *Orientações Curriculares para a Educação Pré-escolar*. Lisboa: Ministério da Educação/Direção-Geral da Educação.
- Vasconcelos, T. (2019). *Aonde pensas tu que vais? Investigação Etnográfica e Estudos de Caso*. Porto Editora.
- Vayer, P. & Matos, M. (1990). *Diálogos com as Crianças na Creche e no Jardim de Infância*. Editora Manole LTDA.
- Vygotsky, L. (2009). *A Imaginação e a Arte na Infância*. Relógio D'Água.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice learning, meaning and identity*. Cambridge University Press.

## Cinema e arquitetura: variações do olhar, variedades de lugar

DOI: 10.34640/universidademadeira2022forgiarini

**Leandro FORGIARINI**

Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, Brasil

leandroforgi@gmail.com

**Resumo:** Na intersecção entre o cinema e a arquitetura, o olhar e os lugares se entrecruzam a partir da construção de narrativas e ambiências que fazem do filme um mosaico de variedades e variações. Mais do que mero espaço cenográfico, a dimensão do lugar que compõe a cena agrega valores imateriais e subjetivos que dão sentido e significado às motivações, ao comportamento, às expectativas e aos valores das personagens. A casa, o bairro, a cidade são variações objetivas de lugares que existem para situar a narrativa, mas o modo como essas espacialidades são concebidas e formatadas a fim de se conectarem ao espectro emocional da obra ultrapassa a esfera da materialidade desprovida de simbolismos. A partir de exemplos de filmes em que os lugares expressam mais do que concepções cenográficas, como *L'heure d'été* (2008), *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e *Paris-Texas* (1984), o trabalho apresenta uma análise sobre a maneira como a arquitetura age na transformação do olhar do espectador indicando relações menos óbvias de espaço e propiciando uma experiência estética permeada pela fruição das várias possibilidades de composição do lugar.

**Palavras-chave:** cinema, arquitetura, lugar, espaço

**Abstract:** *In the intersection between cinema and architecture, the gaze and the places intersect from the construction of narratives and ambiences that make the film a mosaic of varieties and variations. More than mere scenographic space, the dimension of the place that composes the scene adds immaterial and subjective values that give sense and meaning to the motivations, behavior, expectations, and values of the characters. The house, the neighborhood, the city are objective variations of places that exist to situate the narrative, but the way these spatialities are conceived and formatted in order to connect to the emotional spectrum of the work goes beyond the sphere of materiality devoid of symbolisms. Based on examples of films in which places express more than scenographic conceptions, such as *L'heure d'été* (2008), *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e *Paris-Texas* (1984), the paper presents an analysis of how architecture acts in transforming the viewer's gaze by indicating less obvious relationships of space and providing an aesthetic experience permeated by the fruition of the various possibilities of composition of place.*

**Keywords:** *cinema, architecture, place, space*

Pensar o cinema a partir da arquitetura, ou vice-versa, apresenta-se como um exercício de suma relevância para se refletir acerca das potências tanto do fazer arquitetônico, quanto da própria realização da obra cinematográfica. De certa forma, equivale a dizer que a arquitetura e o cinema comungam de critérios de concepção e práxis que estão



profundamente ancorados por esferas artísticas uníssonas, assim como por semelhantes campos de estruturação técnica. São várias as linhas que se entrecruzam na formação de percursos, contiguidades, limites e aproximações. Ambas nascem de pulsões criativas, do interesse especializado pela matéria que engendra as especificidades que lhes são próprias, da insaciabilidade de narrativas, tempos e espaços. Assim como o cinema, que se faz múltiplo por requerer a variedade das outras artes, como a da escrita, do teatro, da música e da fotografia, a arquitetura é igualmente suscetível e variável em suas instâncias de repercussão artística, por mais que ela própria extrapole a condição de arte.

Não sem razão, Godard percebe que existem várias formas de se fazer filmes, o cineasta recorda Jean Renoir e Robert Bresson como se fossem músicos, Eisenstein como se fora um pintor e Resnais um escultor. Rossellini, por sua vez, é comparado a um filósofo tal como Sócrates. Da mesma maneira, muitos arquitetos também podem ser associados a pintores, escultores, literatos, poetas, coreógrafos e/ou músicos. Aliás, quem poderia discordar da célebre afirmação de Goethe, ao referir-se à arquitetura como música petrificada? Possivelmente, essa constatação não se dá apenas em referência à noção de ritmo, harmonia, tom, escala e textura, termos técnicos que, dentre outros, são comuns a ambas as artes, mas pela sensibilidade envolvida em suas criações e fruições.

Em seu documentário *Pina* (Wenders, 2011), o cineasta alemão Wim Wenders conduz uma potente homenagem visual ao trabalho da coreógrafa Pina Bausch, aproximando cinema, dança e arquitetura. Na obra, os usos e apropriações das espacialidades refletem uma ordem de reconhecimento e significados comuns a essas três expressões artísticas, sejam pelos movimentos da coreografia apresentada ou pela tomada de consciência do corpo na relação que se estabelece com o espaço, seja pelo modo como o ambiente materialmente configurado situa os dançarinos. Mas é principalmente a partir da câmera de Wenders, que elege, recorta e emoldura as marcações da dança, que o filme explora a profusão de olhares e lugares. O palco e a sala de ensaios dividem a tela com os espaços públicos da cidade, que localizam os dançarinos em meio a edifícios e artefatos urbanos, tal como a vida cotidiana que se esparrama pelas ruas e calçadas.

Também é notória a importância da iluminação para o cinema, capaz de transformar, restaurar e refletir as variações de atmosferas. Assim como na arquitetura, uma significativa parte da dramaticidade do filme é gerada pelo duelo de luzes e sombras, corroborando para a criação de lugares que ressaltam e evidenciam a transcorrência da ação. Um exemplo bastante ilustrativo dessa relação é a cena que apresenta Don Corleone em seu escritório, na abertura de *The Godfather* (Copolla, 1978), matizado pelo *chiaroscuro* criado pelo diretor de fotografia Gordon Willis. A beleza de verve renascentista é um preambulo preciso a marcar a potência artística da trilogia do diretor Francis Ford Copolla, um monumento que entraria para o panteão dos maiores clássicos do cinema.

No campo das fruições artísticas, os filmes incorporam todos esses valores estéticos proporcionados pela fotografia, dança, música e poesia. Não obstante, tanto quanto no cinema, a dimensão estética da arquitetura a salva da banalidade do funcionalismo requerido pelo uso do objeto arquitetônico. Ora, não se pode esquecer que a componente beleza soma-se à utilidade e à solidez para formar a tríade vitruviana, que embasa a arquitetura há mais de dois milênios. O que quer dizer que a relação da arquitetura com as demais artes constitui o germe de sua natureza estética desde quando o fazer arquitetônico, ademais de sua condição tetônica, passou a ser praticado também como obra de contemplação e encantamento.

Cortes, ângulos e planos são diretrizes comuns ao cinema e à arquitetura, servindo como base de orientação do olhar do espectador de um filme, tanto quanto o projeto arquitetônico dispõe do conjunto de parâmetros que articula as experiências do usuário

em seu contato com a obra edificada. Semelhante aos filmes, a arquitetura também se constrói por narrativas, direção e montagem permeadas por conflitos, confrontos e tensões. Todos esses elementos fazem parte de conceitos, estruturas e ideias relativas ao projeto arquitetônico, assim como dizem respeito à produção cinematográfica.

Por certo, a arquitetura e o cinema contam histórias e, mais do que isso, auxiliam as pessoas a formularem suas ideias de lugar. Na interação entre ambas, a fruição de um filme evoca a consciência de espacialidades projetadas para atingir níveis de apreensão humana capazes de erguer uma ponte que conecte o universo ficcional ao campo emocional do espectador. O presente artigo trata sobre essas pontes erigidas a partir das variações do olhar e por intermédio da variedade de lugares gerados pela obra fílmica, que dão espessura e significado às ambiências situadas na tênue fronteira entre a arquitetura e o cinema.

### Um lugar entre cinema e arquitetura

De *Metrópolis* de Fritz Lang a *Manhattan* de Woody Allen, passando pelas declarações de amor de Fellini à cidade eterna de Roma, pela concepção modernista satírica dos filmes de Jacques Tati, pela metrópole distópica de *Blade Runner* ou pela urbe panóptica de *The Truman Show*, o cinema prova que mais do que meros cenários, as espacialidades não são apenas pontos de ancoragem da trama e de seus personagens, já que suas representações integram um universo de criação que cristaliza as ideias de lugar do espectador. Trata-se, por certo, do lócus de eventos físicos, mas também simbólicos, que ordenam a percepção do sujeito. Nesse sentido, um espaço pode ser artificialmente recriado, como, por exemplo, o Coliseu, ou a cidade de Londres da era vitoriana. Ruas, edificações e monumentos podem ser reconstituídos em detalhes dentro de um estúdio ou a partir de computação gráfica. Mas a realidade também pode ser levada à tela com uma interferência mínima de filtros de captação de imagem ou de pós-produção.

Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti debruçaram-se sobre essa esfera do mundo real, apontando as lentes de suas câmeras para fora dos estúdios e abandonando o afã da artificialidade. Com efeito, esses cineastas foram mestres na arte de desnudar o mundo a partir do cinema, criando narrativas que expunham a realidade italiana da segunda metade da década de 1940. O desdobramento da vanguarda neorrealista se daria pela mente e pelo olhar dos jovens cineastas franceses da *Nouvelle Vague*. O espaço urbano passaria definitivamente a servir como matriz cinematográfica do fato social, como recurso primário para se adentrar no reservatório de experiências vividas pelos personagens e enquanto registro das idiosincrasias que pesavam sobre a vida cotidiana dos habitantes das cidades.

Da crua Paris de *Les quatre cents coups* à multicolorida capital francesa de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, incontáveis formulações de imagens da cidade de Paris desfilaram pelo cinema, ajudando a formatar o imaginário que se tem ainda hoje a seu respeito. Tratando-se especialmente de Paris, é possível afirmar que, mais do que um ícone do turismo mundial, a cidade tem sido um campo laboratorial de experimentos cinematográficos. A exibição em filmes de seus muitos edifícios emblemáticos, monumentos históricos, ruas e bulevares, que são registros da tradição arquitetônico-urbanística da cidade, faz com que a capital francesa desponte como um lugar idealizado, de sonhos, prazeres e romances, talvez comparada apenas a New York.

Em 1732, bem antes do advento do cinema, o Barão de Pöllnitz proclamava que “Paris já foi tão descrita e tanto já se ouviu falar dela que a maioria das pessoas sabe como ela é sem nunca a ter visto” (Jones, 2009, p. 15). O cinema contribuiu sobremaneira para dar

sequência a essas descrições que evocam Paris como uma cidade mundialmente reconhecida, a cidade luz que alimenta o coração de casais apaixonados e a mente inquieta de intelectuais e artistas. A bem da verdade, as pessoas sempre esperam algo extraordinário de Paris, pois assim a cidade vem sendo retratada tanto pelos cartões postais turísticos, quanto pelo universo das artes. Jones vincula a imagem de Paris a uma Babel ou Jerusalém prometedoras desde a época dos viajantes medievais, mas que a partir do século XX teve sua imagem ainda mais consagrada por uma sucessão infinita de influências, por intermédio de pintores impressionistas, poetas surrealistas, filósofos existencialistas, escritores e cineastas clássicos (Jones, op. cit., p. 16).

Mas se a cidade de Paris figura há tanto tempo como a meca do turismo global, e o cinema tem sua responsabilidade atestada para tal posição, não se pode negligenciar o poder imagético de sua arquitetura, que ressurgiu monumental por meio da reconfiguração urbanística e de infraestrutura proposta pelo Barão Haussmann. Ele foi o grande responsável pelo projeto de transformação da capital francesa, que incluiu a demolição de 19.730 prédios históricos e a construção de trinta e quatro mil novos. Decerto, impensável atuação para uma administração pública nos tempos atuais. O fato é que a gana demolidora de Haussmann fez de Paris uma cidade tão bonita que, durante a ocupação nazista, o comandante alemão General Dietrich von Choltitz recusou-se a destruí-la, desobedecendo, assim, as ordens dadas por Adolf Hitler.

Paris é um exemplo apropriado da cidade que se torna um lugar idealizado tendo o cinema como ferramenta de difusão de sua imagem. Sobretudo na grande tela, a arquitetura da capital francesa se desnuda em detalhes, torna-se sensual e poética, um deleite paisagístico a todos aqueles que valorizam a beleza das formas, a graça das cores, o encanto que irrompe da textura das superfícies, a emoção que remete à história esculpida na pedra. Quando reconhecida como lugar, a cidade se torna um centro de significados, o ponto de referência mais desejoso do mundo. O cinema tem essa função humanizadora de dotar de relevância e simbolismo aquilo que é levado à tela. E no caso das cidades, o espectador é estimulado a exercitar inúmeras variações de olhar para esse constructo social.

Um filme clarifica a noção de que a “cidade não se resume a uma experiência territorial, material, física”, pois ela está na cabeça do sujeito, “ela é mental” (Mongin, 2009, p. 23). De certo modo, o cinema existe como Pedra de Roseta para auxiliar na decifração dos códigos do lugar, especialmente da complexidade urbana. “*Como os sonhos*”, escreve Calvino, as cidades “são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa” (Calvino, 1998, p. 44).

A reorientação das variações do olhar para o espaço urbano e, principalmente, para as muitas possibilidades de compreensão dos lugares é um exercício fundamental propiciado pelo cinema, capaz de auxiliar as pessoas no entendimento de que “as cidades guardam, enigmáticas, em seus planos e edifícios, as chaves de uma civilização” (Gorelik, 2008: 9.). A matriz de formatação dos espaços criados pelo cinema já não apresenta fronteiras muito bem definidas entre aquilo que constitui o mundo real e o que é fruto da ficção. De acordo com Costa:

Já muito arraigada à nossa memória visual, composições e enquadramentos constituem a matriz por meio da qual vemos a realidade e essa matriz foi, e tem sido, de certa forma, responsabilidade das imagens fílmicas que permeiam o imaginário cultural. Na verdade, é também através dessa matriz que se constroem novas paisagens e novos

discursos que comandam tanto os contornos do espaço fílmico quanto do espaço do real, redescobrimo-os. (Costa, 2008, pp. 68-69)

Mas os usos criativos do pensamento arquitetônico e, por conseguinte, do cabedal técnico de suporte aos projetos de arquitetura, também são definitivos para garantir ao cinema a concretização de um sem-número de mundos e planetas fantásticos, universos oníricos, concepções míticas de tempo-espaço que subvertem as lógicas terrenas. Filmes como *2001: A Space Odyssey*, *Star Wars*, *Matrix*, *Harry Potter*, *Avatar* e *Duna* são exemplos de obras que expandem as possibilidades e limites da arquitetura, em prol da criação de espacialidades cinematográficas críveis, por mais que extraordinárias. Esses lugares forjados pelo cinema já não soam como mera ficção distante do mundo real, senão como um olhar em perspectiva das variáveis do pensamento, da técnica e da inventividade humanas. Assim, o lugar que nasce da aproximação do cinema com a arquitetura é sempre o devir de algo passível de suceder.

À margem desses mundos artificialmente criados, o espectador também se vê defrontado pelos lugares da vida cotidiana, territórios da ordem banal que são o sustentáculo dos simples afazeres: os domicílios da casa, as ruas do bairro, a cidade na qual se transita dia a dia para se chegar aos destinos da vida de outrem. E o plano de dar um caráter qualificador de lugar ao espaço, de dotar o ambiente de regras e concepções que suportem concretamente essas necessidades humanas, é o principal objetivo do fazer arquitetônico. Mas é claro que não existe uma fórmula para a criação do lugar. O urbanismo, a arquitetura e a engenharia são atividades que atuam conjuntamente para a realização de ambientes aptos ao distintivo espacial de lugar. Este, todavia, não resiste sustentado apenas por vigas e pilares, não havendo apropriação ou qualquer outra forma de envolvimento por parte de alguém, ou de muitos, a obra sucumbe ao peso de seu aparato material. Sem despertar um vínculo relacional, a construção não se concretiza como lugar.

Com efeito, o sentido amplo da ideia de lugar não é de fácil apreensão porque acaba por fazer referência a algo que se manifesta além dos espaços físicos e das escalas locais. O lugar se diferencia do conceito de espaço por conta de sua relação com um conjunto de ideias que envolvem afeto, identificação, expectativas e valores. Como resultado de apropriações subjetivas, o lugar vai além da materialidade porque na essência diz respeito àquilo que o sujeito almeja intimamente, porque enquanto espaço simbólico conecta-se ao pensamento e às emoções humanas. No cinema, a consciência dessa dimensão de lugar constituído além dos critérios materiais torna-se bastante sensível, é como se a escolha do enquadramento e de tudo o que se aglutina a esse momento envolvendo a definição de cortes, planos e ângulos, desse instante de direcionamento do olhar, servisse como dispositivo emocional na recepção das informações pelo espectador. Na confluência das variações do olhar e das variedades de lugar, as pessoas resguardam um estoque bastante vasto de imagens e lembranças que, não raramente, tem o próprio cinema como dispositivo de formulação dos parâmetros espaciais.

### **Visitas à intimidade do lar**

Independentemente do enfoque ou linha teórica que sustente o conceito de lugar, este dificilmente se aparta da noção de espaço. No âmbito da arquitetura, a ideia de lugar origina-se a partir das relações espaciais, da pessoa com o espaço percebido e/ou apropriado. Mas o lugar também é o espaço essencial da imaginação e do sentir. Um “lar doce lar”, fruto do desejo de tanta gente, é uma idealização de lugar mais do que de espaço. Seguramente, este é um conceito que pende a associações de caráter

instrumentais, enquanto o lugar prescinde da geometria. “Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”, dirá Bachelard (2008, p. 24). Aliás, a menção à casa é bastante apropriada para se chegar a uma ideia de lugar, porque o sujeito encontra nessa representação o significado concreto para expressar seus sentimentos de lar. Na perspectiva do espaço vivido, a ideia de lugar é a que melhor se adapta ao fundamento da habitação.

Permanentemente gerida pelo âmbito dos pensamentos, cabe à arquitetura a tarefa de conformar essa condição de habitabilidade, entendendo que a criação do lugar é uma obra aberta, não restrita à esfera física do objeto edificado. Bachelard lança luz sobre a fenomenologia de um espaço composto por “imagens que atraem” e pela consciência do “espaço feliz” – pela “topofilia” – que se percebe por intermédio da imaginação e que está plasmado à experiência de habitar (Bachelard, op. cit., p. 19). O filósofo se utiliza de um raciocínio certeiro ao trazer a lume as imagens do porão, da casa e do universo para expressar o âmbito de um espaço habitado, sem deixar dúvidas quanto ao pensamento que se propõe a alcançar. Mas ao falar sobre inusitadas imagens do espaço poético que resguardam em si a essência da habitação, o pensamento do autor ganha contornos menos óbvios. Nesse sentido, Bachelard contempla uma série de imagens íntimas e “solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos” (Bachelard, op. cit., p. 21): as gavetas, cofres e armários.

Como devaneios da imaginação poética, a esfera da habitação está presente até mesmo nesses objetos denominados por Bachelard como a casa das coisas. Mais evocativas, entretanto, são as referências que o filósofo faz ao ninho, às conchas e aos cantos como imagens sintetizadoras das condições do refúgio e da intimidade, às quais serão alcançadas apenas pelo ato de redimensionamento do ser que as habitam. Bachelard entende que o encolhimento pertence à fenomenologia do verbo habitar, no sentido de que só habita com intensidade aquele que é capaz de se encolher, de buscar o espaço íntimo.

A casa, esfinge voyeur de todos os acontecimentos, abre suas portas, janelas e corredores às horas vividas pela família. As crianças correm pelo gramado e brincam com os cães. Os adultos comungam suas histórias à volta da mesa posta no jardim. Comemora-se o aniversário de setenta e cinco anos de Helena, a matriarca. Os filhos, netos e lembranças a rodeiam. Na cozinha, sabores e aromas instigam memórias gustativas. As recordações a fazem pensar no tempo que passou e nas horas que viveu na casa, em meio a todos aqueles objetos de valores tão íntimos e sentimentais. O filme *L'heure d'été* (Assayas, 2008), do cineasta francês Olivier Assayas, é banhado pelos matizes dessa nostálgica sensação do tempo pretérito, das lembranças de horas esquecidas, de objetos impregnados de valores simbólicos, das relações de afeto que envolve pessoas, coisas e lugares.

“As coisas têm vida própria”, já dizia o cigano Melquíades, personagem de *Cem anos de solidão*, “tudo é questão de despertar sua alma” (Marques, 2003, p. 7). Ora, se um pequenino vaso de flores, uma xícara de porcelana ou uma cadeira revestida de um macio veludo bordô são objetos capazes de concentrar histórias de uma vida inteira e memórias afetivas, o que dizer da casa da família?

A partir de uma narrativa que traz à tona a problemática pautada pelas ideias de tempo e espaço, o filme traça suas correspondências entre memória e lugar. Originalmente associado à comemoração do vigésimo aniversário do Museu d'Orsay de Paris, a obra reflete sobre as relações familiares tendo como elemento central uma casa de veraneio e seu imensurável espectro de recordações. A residência materializa o elo de relação entre os três irmãos circunstancialmente afetados pela morte de Helena. O desaparecimento da matriarca deflagra um momento de ruptura e evasão familiar. Por muitos anos, Helena

dedicou-se a ser a guardiã do lar, dos objetos que compõem a residência e das obras do falecido tio, um artista renomado que no passado habitara a casa. Os filhos, cada qual com suas vidas e interesses particulares, lançam a incógnita: o que acontecerá com esse universo quando a mãe, detentora das memórias do lugar, deixar de existir?

Carente da qualidade de lar, desprovida da substância vital do cotidiano, a casa sucumbe à ausência do lugar. Abarrotada de objetos de arte, móveis e peças de decoração, a morada passa a existir como reduto de um tempo perdido no espaço. Em comum acordo, os irmãos optam pela venda da casa e por remanejar parte do mobiliário para as dependências do Museu D’Orsay. Na condição de peças de exposição, os objetos perdem o status relacional em detrimento do olhar meramente contemplativo dos visitantes, completamente desconectados de valores afetivo-simbólicos. O mesmo acontece com a casa, destituída das experiências e memórias de quem a habitou, torna-se um objeto vazio de simbolismos e significados.

“A casa foi abandonada; a casa foi deixada sozinha”, conta Virginia Woolf, ao falar sobre a casa de praia da família Ramsay, em *O tempo passa*, segunda das três partes que compõem a obra *Ao Farol*. Em progressiva deterioração, o refúgio de veraneio sofre com os efeitos de duas espécies de tempo: o medido pelo cronômetro e outro pelo barômetro. Sem comportar o conteúdo da vida humana, a casa perde não apenas a aura de lugar, mas, em consequência dos efeitos do tempo (“*weather*” referente ao clima, e “*time*” referente às horas, na língua inglesa), também tem suas estruturas corroídas e desintegradas. À mercê de dias e noites “cheias de vento e destruição”, a casa sucumbe à passagem das horas e às degradações provocadas pela natureza.

Eis que em sua narrativa acerca da casa, do tempo, das intempéries e das memórias, Virgínia Woolf reflete:

Abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grãos de sal seco, agora que a vida a deixara. A longa noite parecia ter se instalado; os frívolos ares, mordiscando, os úmidos sopros, remexendo, pareciam ter triunfado [...]. O lugar estava entregue à destruição e à ruína. (Woolf, 2013, p. 41)

No abandono da edificação, a ausência levará a casa à ruína durando tão somente o “tempo da erosão”. É sobre isto que fala a obra de Virginia Woolf, sobre o efeito implacável da ausência e do esquecimento. Nesse sentido, a questão parece saltar aos olhos: o que acontece a uma casa (e também às pessoas) quando o tempo passa? Michel Serres, em sua leitura do texto de Virgínia, responde: “ela [a casa] se aproxima do instante em que vai desabar” (Serres, 2013, p. 70).

Logo, as perguntas que se colocam em pauta exprimem indagações da seguinte ordem: o que restou do lugar? Seria possível recompor os escombros da edificação em busca da recriação do lugar d’outrora? “Quando ninguém está mais ali, presente, cozinhando, jogando cartas, passeando no jardim, pintando, entre a árvore e a sebe” (Serres, *ibid.*), já não existe o lugar e sua ausência apenas antecipa a ruína da matéria. A recomposição do lugar depende da retomada da habitação. Mas, a casa não voltará a ser o lugar de antes, este deixou de existir com o passar do tempo marcado pelos ponteiros do relógio. Talvez a forma volte a ser igual, quiçá a disposição dos cômodos e mobiliários seja retomada da mesma maneira, mas a casa como lugar será outra.

Em sua análise de *O tempo passa*, Serres trata, ainda, sobre a percepção e a alma do lugar:

Mude de casa. À medida que sua casa se esvazia, você não a reconhece mais. Eu morava nesse casebre? Com a sua partida, papéis de parede desbotados, repartições,

portas e assoalhos privados das linhas ritmadas pelos móveis, entram em estado de viuvez. Basta que fulano ou sicrano tome o seu lugar e eis que a casa adquire todo um outro jeito, uma nova personalidade, como se, viva, pois que percebida, ela se adaptasse às percepções e à vida de seu novo locatário. Os cinco sentidos a denominam Casa, nome próprio, e não casa, nome comum: primeiro crime de animismo? Esses lugares, têm eles uma alma ou são nossas percepções que lhes dão uma alma? Essa experiência banal que diz respeito ao nosso habitat pode ser universalizada para aceder à casa do mundo? (Serres, op. cit., p. 73)

Em 1982, Manoel de Oliveira, então com 73 anos de idade, realizou um filme que só poderia ser apresentado ao grande público após a sua morte. O tempo regalaria ao cineasta português mais trinta e três anos de vida, coroando sua trajetória de realizador como a mais longeva da história do cinema mundial. Tendo despontado ainda na era do cinema mudo, Manoel de Oliveira faleceu aos 106 anos, após uma vida dedicada à arte cinematográfica e contabilizando mais de cinquenta títulos de filmes.

Tomando como ponto de partida o difícil momento de ter que vender a casa onde vivera por quarenta anos, o cineasta deixou uma narrativa documental intimista registrada em seu filme-testamento *Visita ou Memórias e Confissões* (Oliveira, 1982). As casas, sobretudo o universo de recordações e afetos que as habitam, sempre foram imagens recorrentes na obra de Manoel de Oliveira, desde seus filmes mais antigos. Mas em seu documentário autobiográfico, as portas de sua própria casa se abrem como num suspiro final, a fim de abraçarem suas memórias e legar suas confissões à posteridade. Ou mesmo, para “numa última palavra e numa derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar num filme como se habita uma casa” (Preto, 2019, p. 9).

Localizada na Rua da Vilarinha, na cidade do Porto, a casa é apresentada como testemunha e guardiã das lembranças de uma vida, do tempo passado junto à família, onde Manoel viu seus filhos e netos nascerem e serem criados. A biografia se confunde com os objetos e cômodos da residência, nada parece existir ao acaso, tudo ajuda a compor uma jornada que agora se revela póstuma, mas eternizada. A narração em voz-off, a *mise-en-scène*, os planos-sequência e *travellings* conduzem o espectador nessa visita aos recônditos íntimos da casa e da mente do artista-criador, expondo as entranhas de seu abrigo íntimo como forma de reconectá-lo ao passado e prescrutar suas memórias. Reminiscência, identidade, enraizamento, enfim, memorabilias suscitadas pelo espaço de abrigo, pelas marcas deixadas no corpo que se funde à morada, pela potência do lugar entranhado que é sentido e registrado “pelos músculos e ossos” (Tuan, 1983, p. 203).

Em determinado momento do filme, a câmera enquadra uma porta aberta que convida o espectador a adentrar num escritório. Manoel de Oliveira, emoldurado por um plano americano, surge tocando as teclas de sua máquina de escrever, aparentando alguma surpresa diante do confronto com a câmera. Todavia, como profundo conhecedor dos segredos que esta esconde e revela, o cineasta não hesita em apresenta-se: “eu sou Manoel de Oliveira, realizador de filmes cinematográficos”. Segue apresentando aquele espaço como o ambiente onde realizou muitas das planificações de seus filmes, conta um pouco de sua relação com o cinema e com a casa, mas pondera que esta já não lhe pertence mais, que “tem outro dono a quem se afeiçoar”. O mestre demonstra consciência, entretanto, de sua conexão perene com o lugar, onde seu espírito habitou por cerca de quarenta anos, ajudando a conceber, construir e mobiliar a casa. Por fim, a constatação de Manoel, de que agora ela está decadente, de que assim como as folhas das árvores no outono, a morada amareleceu e enrugou.

O geógrafo Edward Relph, em seu texto *Place and Placelessness*, afirma que enquanto expressão da mais profunda familiaridade, o lar é a essência do lugar. Com efeito, o autor

entende que todas as práticas humanas de lugar são sempre vividas tendo como parâmetro a experiência primordial de lar, o que repercute o entendimento de que o ato de habitar é o esteio do fenômeno de lugar (Relph, 1976). Enquanto reservatório de experiências, a casa, provavelmente a acepção mais simbólica do lugar edificado, enquadra-se na condição de lugar pelo exercício cotidiano de sua habitação. Mas sem esquecer, como destaca Venturi, que “é uma antiga função da casa proteger e fornecer privacidade, tanto psicológica quanto física” (Venturi, 2004, p. 91).

Bachelard considera, inclusive, que na “comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo”, está-se muito “longe de qualquer referência às simples formas geométricas”. Para o filósofo, “a casa vivida não é uma caixa inerte” (Bachelard, op. cit., p. 62). Com efeito, essa abordagem segue a contrapelo da ideia de uma arquitetura que existe tão somente como máquina de morar, talvez o pilar mais difundido dos ideais modernistas. Numa passagem que contribui fortemente para a reflexão sobre a relação da casa, da habitação e do lar, o neurocientista António Damásio escreve o seguinte:

[...] se me perguntarem sobre certa casa em que já morei, verbalmente ou me mostrando uma fotografia, provavelmente evocarei uma profusão de recordações que tenho sobre o que vivenciei naquela casa; isso inclui a reconstituição de várias modalidades e tipos de padrões sensitivos-motores e permite, inclusive, o ressurgimento de sentimentos pessoais. Se, em vez disso, me pedirem para evocar o conceito geral de casa, posso até recordar essa mesma casa única, visualizá-la, e então articular o conceito genérico de casa. Em tais circunstâncias, porém, a natureza da questão altera o curso do processo de evocação. A finalidade do segundo pedido provavelmente inibe a evocação dos ricos detalhes pessoais que ganhavam tanto destaque no primeiro caso. Em vez de uma lembrança pessoal, eu simplesmente processarei um conjunto de fatos que satisfaçam minha necessidade do momento, definir casa. (Damásio, 2011, p. 177)

O autor refere-se às memórias pessoais e à passagem do tempo para tratar sobre as recordações do lugar, que são determinantes à evocação de um sentimento definidor da casa como lar. O poder transformador da imagem da casa em lar/lugar está no exercício de sua habitação, ou melhor, na passagem do tempo que cristaliza as experiências de vida de seus habitantes. Enquanto representação fenomênica do universo mais íntimo do sujeito, a casa é um exemplo de quão relevante a arquitetura é para a vida humana e, sobretudo, para a formação das ideias de lugar. Através da manifestação formal/material refletora do caráter condicionante da edificação sólida e resistente, de sua tectônica, a casa incorpora uma imagem de segurança que desperta no indivíduo um reconhecimento de lugar. Trata-se, pois, da busca humana pela mais genuína ideia de lar: o lugar do acolhimento e da proteção. No pensamento de Jung, difundido em seu livro *Memórias, sonhos e reflexões*, a morada capaz de despertar uma “sensação de refúgio e de abrigo não só no sentido físico, mas também psíquico” (Jung, 2016, p. 271).

### **Variações, desvarios e devaneios**

Uma categoria de filmes que serve notadamente de contraponto aos chamados *home movies*, como é o caso de *Visita ou Memórias e Confissões*, refere-se ao que ficou conhecido como *road movies*. Filmes de estrada se diferem dos filmes de lar na medida em que suas ambiências e concepções cenográfica exigem o uso de ferramentas técnicas



específicas, por demandarem formatos de captação de imagens específicos, sobretudo as produções com predominância de gravações de externas, mas também se diferencia no campo das ideias existenciais e filosóficas. *Nomadland* (Zhao, 2020) sintetiza muito bem essa questão por se tratar de um *road movie* no qual seus personagens, tais como caramujos, abrigam-se em lares semoventes, porto-seguros à deriva pelas estradas. A protagonista da história, Fern, vivida pela atriz Frances McDormand, é taxativa ao salientar à sua interlocutora de cena a diferença entre “*houseless*” e “*homeless*”. A segunda concepção não se aplicaria à sua realidade de nômade da contemporaneidade, que encontra no desenraizamento a prática que conforma sua ideia de casa e, por assim dizer, de lar.

Não muito diferente de Fern, Travis está à procura de algo. Mas ao contrário da personagem de *Nomadland*, o protagonista de *Paris, Texas* (Wenders, 1984) parece bastante perdido. Sua busca não é muito bem definida. Existe certa apatia do personagem em relação àquele ambiente desértico ao qual está inserido no início do filme. Na obra dirigida pelo cineasta alemão Wim Wenders, Travis é introduzido perambulando a esmo pelas paisagens inóspitas do deserto no Texas. Já na primeira cena do filme, o espectador depara-se com um quadro em plano aberto que apreende grande parte da magnitude do deserto, uma “paisagem de sonho gigantesca e abstrata” (Wenders, 2014, p. 101). Enquanto isso, a tomada da câmera acompanha um falcão que observa atento o homem solitário que vaga aparentemente sem destino. O sujeito caminha pelo deserto vestindo um terno surrado e um boné de cor vermelha, completamente absorto pela paisagem.

O enredo do filme versa a respeito desse indivíduo que é resgatado por seu irmão, Walt, após quatro anos de desaparecimento. Travis é reencontrado no estado americano do Texas; ele não fala e está sem memória. Numa cena bastante simbólica, Walt persegue Travis que anda sobre trilhos de trem que cortam o deserto. Visivelmente aflito com a condição do irmão, Walt pergunta a Travis: “Para onde você está indo? O que tem lá?” A câmera de Wenders capta a profundidade do quadro mostrando que ‘lá’, na direção em que Travis caminhava, não havia nada além da continuação de trilhos e deserto.

Em seguida, os irmãos partem numa viagem de ‘volta’ para casa. Dentro do carro, estrada afora, eles atravessam as paisagens desérticas. Aos poucos, Travis consegue retomar o diálogo e a espontaneidade com o irmão. Externamente ao enclausuramento do carro, o céu azul contrasta com a monotonia da paisagem e com os próprios matizes emocionais de Travis. As rodovias intermináveis, placas, postos de gasolina e hotéis de beira de estrada correm às vistas dos irmãos pelas janelas do veículo sugerindo a imagem de lugares de passagem, não de permanência. Quiçá, um elogio de Wenders aos “não-lugares”, estes símbolos da ausência e da evasão capazes de capturar a atmosfera de um *road movie*, ou mesmo de refletirem a busca do protagonista por um sentido na vida.

Em determinado momento, o título do filme é esclarecido por Travis, quando este conta que carrega no bolso a fotografia de um terreno localizado em meio ao deserto. Travis relata ao irmão que o retrato é de uma área que ele havia comprado antes de seu desaparecimento e que provavelmente estaria situada num lugarejo conhecido como Paris, no estado do Texas. Em seguida, Travis faz a revelação de que naquele pedaço de chão ele teria sido concebido por seus pais, o que, em seu entendimento, faz daquela porção de terra seu primeiro lugar no mundo. E eis que Travis sentencia ao irmão: “Eu comecei ali”.

Ao chegar à casa de Walt, que vive em Los Angeles, Travis depara-se com um autêntico lar. Ele reencontra Hunter, seu filho de sete anos que agora vive com o tio e sua afetuosa esposa, Anne. Após o desaparecimento de Travis, o menino também fora abandonado pela mãe, Jane, mas acolhido por Walt. A reaproximação entre pai e filho se dá lentamente e, após um momento de certa resistência por parte de ambos, os dois

começam a remendar as histórias de suas vidas. Contudo, Travis não consegue mais se enquadrar na atmosfera de um lar. A casa do irmão, repleta de imagens familiares, é a expressão de um lugar que Travis simplesmente não consegue suportar. Sua relação com a casa é absolutamente claustrofóbica. As recordações do passado o sufocam; parece faltar-lhe a imensidão do deserto.

Num dos momentos mais emblemáticos do filme, a família está reunida na sala da casa. Os quatro assistem a projeção de um vídeo no qual todos aparecem na companhia de Jane, a mãe de Hunter. Nas imagens da gravação, eles viajam a bordo de um motorhome, passeiam à beira-mar, sorriem, brincam uns com os outros, trocam olhares, constroem um castelo de areia. No aconchego da sala de estar, eles compartilham lembranças de momentos felizes. O feixe de luz que sai do projetor em direção à parede desvela a silhueta de cada rosto. Travis parece atento, mas inquieto e, por vezes, profundamente triste. Hunter contempla os peixes do aquário que adorna o recinto, enquanto assiste ao vídeo e observa as reações de seu pai. Os cortes e planos da tomada, bem como o contato visual dos personagens, a atmosfera da sala que reúne a família e até mesmo o microcosmo formado pelas paredes translúcidas do aquário desvelam as memórias e afetos que compõem a cena, costurando uma narrativa de aconchego familiar em suas diversas ambiências. A melódica *Canción Mixteca* reproduzida em versão instrumental pelas afinadas cordas do violão de Ry Cooder embala a transcorrência da ação.

Tais quais os sentimentos de um refugiado, a busca de Travis não é fácil de ser compreendida. Sua relação com o mundo e com as pessoas à sua volta é de um peso angustiante. Afinal, onde estará localizado esse lugar que o personagem tanto persegue? Em dado momento, Travis decide voltar à estrada, mas dessa vez acompanhado de seu filho e em busca do paradeiro de sua mulher. O filme de estrada recomeça e o tema das viagens, partidas e retornos ressurge tendo como destino a procura por Jane, a mãe capaz de restaurar o cerne das relações familiares. Da casa de Walt, em Los Angeles, pai e filho partem pelas rodovias norte-americanas até à cidade de Boston. Em meio à metrópole moderna, Travis finalmente reencontra a mulher.

Na cena que pode ser considerada como o instante clímax do filme, Travis expõe à Jane parte de seus segredos mais íntimos, falando sobre o tempo em que ainda viviam juntos, sobre as obrigações do trabalho, os problemas do cotidiano e o ciúme doentio que sentia por ela. Referindo-se em terceira pessoa sobre si mesmo, Travis descreve o sentimento que provocou sua fuga: “ele desejou que estivesse longe, perdido na imensidão de um país em que ninguém o conhecesse. Algum lugar sem língua e ruas. E ele sonhou com esse lugar sem saber qual era o nome” (Wenders, 1984). A confissão de Travis mostra que suas motivações não são claras, mas seu relato reflete a agonia de quem está perdido e o sentimento de alguém que não é capaz de reconhecer o seu próprio lugar no mundo.

Travis é um reservatório ambulante das recordações de pessoas e lugares que moldaram a esfera íntima de seus sentimentos: o irmão, o filho, a mulher; o deserto, a estrada, a casa. A existência de Travis está atrelada às pessoas tanto quanto aos lugares. Com efeito, o filme está repleto de cenas que engendram uma ideia, um sentido, um significado de lugar. O reencontro entre mãe e filho, por exemplo, ocorre dentro de um quarto de hotel, à frente da janela refletindo as luzes da grande metrópole à noite. Como num quadro pintado por Edward Hopper, capaz de expressar a atmosfera de solidão e enternecimento das pessoas, Wenders mobiliza a lente de sua câmera para destrinchar as conexões humanas com os ambientes físicos circundantes.

Ao ver concluída a tarefa de reaproximar mãe e filho, Travis ‘foge’ novamente. A cena de sua última aparição não destoa das obras de Hopper, nela Travis caminha sem rumo

pela cidade. Para onde vai? Não dá para saber. Talvez volte para o Texas e dê continuidade à busca de sua Paris. Quiçá percorra outros caminhos pelas estradas da América, ou vire um andarilho da grande cidade. Um *homeless* à procura de um lugar para que possa finalmente chamar de lar. Em muitos de seus filmes, tal como em *Paris, Texas*, Wenders esquadrinha as relações interpessoais de seus personagens a partir da onipresença de paisagens e arquiteturas que compõem os lugares. O cineasta é obsessivo na arte de explorar a questão do lugar como dispositivo dos afetos e suas obras aludem ao fascínio que guarda pelo tema das relações interpostas entre pessoas e ambientes.

Não sem razão, a cinematografia de Wenders encontra grande ressonância na obra do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, a quem o diretor alemão serviu como assistente e, inclusive, firmou parceria na codireção de um dos últimos trabalhos do mestre italiano, *Al di là delle nuvole*. Wenders declara a influência advinda do cinema de Antonioni, que também explorava em profundidade o tema das relações humanas impactadas pelos ambientes nos quais os personagens estavam inseridos. Na condição de contador de histórias banais, mas profundamente complexas e reflexivas, assim como os reais paradoxos da vida cotidiana, Wim Wenders tece a tradução inquietante de um mundo permeado por devaneios e desvarios, onde se evidencia a variedade de lugares e, conseqüentemente, dos tipos humanos que os habitam.

### Considerações Finais

Existe uma linha mestra a costurar as reflexões suscitadas pelo presente artigo a respeito da aproximação entre o cinema e a arquitetura, trata-se sobre a questão do olhar e do lugar capaz de fazer ressoar a abordagem espacial em termos de dimensão vital. A imagem fílmica tem o poder de representar, mas, principalmente, de inventar e recriar através do direcionamento do olhar, das escolhas e decisões estéticas. O processo de criação de um filme não é diferente da concepção do projeto arquitetônico, já que são parecidas as diretrizes que engendram a realização de ambas. De certo modo, o cinema, tanto quanto na arquitetura, quer propiciar um lugar para que o espectador possa se entregar de corpo e alma à experiência, por mais que isso nem sempre signifique proporcionar sentimentos de segurança e conforto. Ao contrário, não raramente o cinema incomoda e desestrutura. Mas a arquitetura tampouco tem a ambição de produzir conforto o tempo todo, ela também existe para desatinar, subverter a ordem posta, derrubar os cânones, transfigurar os primados do pensamento hegemônico.

A considerar a abordagem crítica que embasa a cultura arquitetônica, a humanidade já se curvou diante do barroco, já exaltou o gótico, já admitiu que menos é mais e, noutro momento, que menos é chato. Tal como o cinema, a arquitetura incorpora ideias, valores e conceitos dinâmicos, está em constante transformação e auxiliando as pessoas a viverem mais integradas ao mundo e à realidade. Porém, assim como no cinema, na arquitetura um clássico é um clássico. Percorrer um edifício projetado por Antoni Gaudí, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou Álvaro Siza é tão emocionante quanto contemplar um filme de Tarkovski, Hitchcock, Kurosawa ou Almodóvar.

A arquitetura também estimula o cinema a assumir o posto de inventor de universos impensáveis, de criador de espaços impossíveis. O que se pode aprender de arquitetura com o cinema é que o ambiente construído existe enquanto afeto, que a relação das pessoas com os lugares, da casa à cidade, do quarto de dormir à imensidão do cosmos, reflete um conjunto de emoções que conformam os modos de se experimentar e habitar a Terra. Estar vivo é ser constantemente afetado pelo entorno. Das muitas aspirações do corpo e da alma associadas à avidez de um universo indiferente às necessidades humanas,

a arquitetura é uma prática que se manifesta em face das propriedades do abrigo, da perenidade e da arte. É o espaço do refúgio, da guarida e da morada, que na grandeza de lugar se mostra como sustentáculo do acolhimento humano, dando ao indivíduo as condições básicas de sobrevivência. É verdade que os filmes não têm essa mesma camada utilitarista da arquitetura. O cinema é tão somente arte. Mas isto já é muita coisa, afinal o sustento da dimensão artística se dá por conta própria.

Não chega a ser demasiadamente anedótica a ideia de que o cinema protege tanto quanto um teto sobre a cabeça numa noite de tempestade, na medida em que ele proporciona um lugar para resguardar o sujeito da banalidade do mundo, ou para preservar seus anseios por uma vida mais digna e bela. O que se faz oportuno aventar na remanescência dessas considerações é que do atrito das matérias que constituem as substâncias do cinema e da arquitetura floresce um sentimento luminoso de mundo, aquele que é capaz de restaurar a esperança por tempos e lugares melhores, vários e inesgotáveis.

## Referências

- Assayas, O. (Realizador). (2008). *L'heure d'été* [Filme]. MK2 Production.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Calvino, Í. (1998). *As cidades invisíveis* (10ª Ed.). Companhia das Letras.
- Coppola, F. (Realizador). (1978). *The Godfather* [Filme]. Paramount Pictures.
- Costa, M. (2008). *Cinema e Arquitetura: percepção e experiência do espaço*. v.5 (7), 63-78.
- Damásio, A. (2011). *E o cérebro criou o homem*. Companhia das Letras.
- Gorelik, A. (2008). Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York. Koolhaas, R. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan* (pp.6-23). Cosac & Naify.
- Jones, C. (2009). *Paris: biografia de uma cidade*. L&PM.
- Jung, C. (2016). *Memórias, sonhos, reflexões*. Nova Fronteira.
- Marques, G. (2003). *Cem anos de solidão*. Ed. Folha de São Paulo.
- Mongin, O. (2009). *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. Estação Liberdade.
- Oliveira, M. (Realizador). (1982). *Visita ou memórias e confissões* [Filme]. Manoel de Oliveira.
- Preto, A. (2019). *A casa futuro*. In Fundação Serralves. *A casa/ Manoel de Oliveira*. Catálogo da exposição “A casa” para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira, pp. 6-53.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. Pion.
- Serres, M. (2013). Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma. *O tempo passa*. Virgínia Woolf.. Autêntica.
- Tuan, Y. (1983). *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Ed. DIFEL.
- Venturi, R. (2004). *Complexidade e contradição em arquitetura*. Martins Fontes.
- Wenders, W. (Realizador). (1984). *Paris, Texas* [Filme]. 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Wenders, W. (Realizador). (2011). *Pina* [Filme]. Eurowide Film Production. Neue Road Movies. ZDF.
- Wenders, W. (2014). *A lógica das imagens*. Edições 70.
- Woolf, V. (2013) *O tempo passa*. Organização, tradução e notas de Tomaz Tadeu. Autêntica.
- Zhao, C. (Realizador). (2020). *Nomadland* [Filme]. Searchlight Pictures.

## Terras de ninguém: documentos e revelações do espaço em *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) e *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020)

DOI: 10.34640/universidademadeira2022betella

**Gabriela Kvacek BETELLA**

Universidade Estadual Paulista (UNESP-Brasil)

kvacek.betella@unesp.br

**Resumo:** Nosso percurso elegeu filmes capazes de pontuar a discussão sobre a dificuldade material e a resiliência nas situações-limite impostas a cidadãos em espaços sensivelmente modificados por novas condições de trabalho e sobrevivência. Partimos das escolhas narrativas do cinema italiano, destacando filmes de Gianni Amelio e sua problematização das migrações para alcançar o sentido experimental no documentário de Gianfranco Rosi, hábil em revisar a periferia romana trazendo a vida excluída e sobrevivente para o primeiro plano. Chloé Zhao aproveita o livro de Jessica Bruder e realiza o filme que atualiza as dimensões antropológica e audiovisual por meio de indivíduos praticamente apagados da existência civil. Como *Sacro GRA*, *Nomadland* conta histórias de pessoas forçadas a ocupar territórios inabitáveis em seu próprio país. Ressaltando sequências originais por meio da análise imanente, investigamos como os conceitos de território e espaço são revirados pela própria composição dos filmes. As abordagens pedem novos modos de filmar e solicitam do espectador uma revisão urgente de conceitos políticos, econômicos e sociais, tanto quanto uma renovação do olhar para os filmes, para visualizar com profundidade os espaços ocupados pelos invisíveis, os limites e os modos de extravasar as condições de trabalho nas histórias contadas e na própria filmagem.

**Palavras-chave:** Gianfranco Rosi, *Sacro GRA*, documentário, Chloé Zhao, *Nomadland*

**Abstract:** *Our path has chosen films capable of punctuating the discussion about material difficulty and resilience in extreme situations imposed on citizens in spaces significantly modified by new working and survival conditions. We start from the narrative choices of Italian cinema, with Gianni Amelio and his problematization of migrations to reach the experimental meaning in the documentary by Gianfranco Rosi, skilled in reviewing the Roman periphery to bring the excluded life to the foreground. Chloé Zhao profits from Jessica Bruder's book and directs the film that updates the anthropological and audiovisual dimensions through individuals erased from civil existence. Like Sacro GRA, Nomadland tells stories of people forced to occupy uninhabitable territories in their own country. Emphasizing original sequences through immanent analysis we investigate how the concepts of territory and space are overturned by the composition of the films. The approaches ask for new ways of filming and request from the spectator an urgent review of political, economic, and social concepts as well as a renewal of the outlook at the films in order to visualize in depth the spaces occupied by the invisible, the limits and the ways of overstepping the working conditions in the stories and in the shooting itself.*

**Keywords:** Gianfranco Rosi, *Sacro GRA*, documentary, Chloé Zhao, *Nomadland*

## Uma história de espectador

Este trabalho, desenvolvido paralelamente às atividades de grupos e projetos de pesquisa durante o período compreendido entre 2018 e 2020<sup>1</sup>, apresenta reflexões a respeito de filmes que podem ser colocados numa perspectiva comparativa por meio da análise de seus olhares para espaços revelados que compõem entre-lugares humanos – na concepção de Marc Augé, seriam “não-lugares”. Para tanto, apresentamos os filmes como uma espécie de diário comentado de espectador. Ainda que exista o risco de praticar certa ingenuidade, será possível mostrar como se pode estabelecer relações entre obras de cineastas diferentes e capazes de tocar nos problemas profundamente sociais e essencialmente humanos sob formatos e até gêneros historicamente opostos, como o cinema narrativo e o documentário.

Em 2013, o diretor italiano Gianni Amelio lançava seu décimo longa-metragem, *L'intrepido*. O filme conta, por meio de uma espécie de fábula moderna, a história de um *rimpiazzo*, um trabalhador que substitui qualquer tipo de função, ainda que por algumas horas, por um pagamento irrisório, na maioria das vezes<sup>2</sup>. No entanto, Antonio não desiste nunca, e ainda ajuda os outros à sua volta, sempre sorrindo, como se estivesse alienado das condições instáveis de sua vida e dos outros. Ele não sabe o que é o medo, e talvez seja esta a condição especial que o torna um personagem no limite do fantástico. Ao contar uma história como uma metáfora da coragem do trabalhador que não desiste de ir em frente, solapando condições materiais difíceis e traumas bloqueadores, Gianni Amelio compunha uma grande alegoria das condições de trabalho e do preço da falta de perspectiva de futuro – no filme, a jovem Lucia se suicida e o filho do protagonista sofre de ataques de pânico antes de cada apresentação de sua banda, na qual toca saxofone. Contrariando todas as condições, enfrentando sem titubear o peso da contemporaneidade, Antonio nem parece ser deste mundo.

O encantamento que o espectador poderia ter com este filme de Amelio representa um importante desaforo, ao mesmo tempo que o incita à reflexão. Entre tantos acontecimentos marcantes do ano de 2013<sup>3</sup>, as consequências de tempos difíceis para o trabalho, com altos índices de desemprego, sobretudo nas grandes cidades italianas, e a falta de condições materiais que levaram muitos grupos humanos a se deslocar de seus territórios potencializam a trama que envolve o protagonista Antonio Pane. Intrépido, fazendo jus ao seu epíteto, ele chega a partir para a Albânia em busca de emprego, cumprindo um trajeto inverso ao que seu país assistira alguns anos antes como fenômeno migratório. A viagem de Antonio desperta imediatamente no espectador uma reflexão ligada ao mesmo tempo aos fluxos migratórios em direção à Itália, à filmografia de Gianni Amelio e às relações do diretor com a Albânia.

A diáspora albanesa após a queda do socialismo no país do Leste Europeu impacta a filmografia de Gianni Amelio a partir de 1994, quando o diretor havia filmado *Lamerica*. Se muitos albaneses viviam na Itália pelo menos desde o pós-guerra, a partir da década

<sup>1</sup> Os resultados parciais da pesquisa que dá origem a este texto foram apresentados no VI Encontro Internacional Cinema & Território, na Universidade da Madeira (UMa), em novembro de 2021.

<sup>2</sup> A condição mais próxima do *rimpiazzo* fictício criado por Amelio no filme é a do trabalhador intermitente, adotada por alguns países, e recentemente no Brasil, quando o contrato de trabalho permite ao empregador contratar sem a obrigação de trabalho contínuo, nem mesmo na condição de temporário (quando o contrato é válido por um ou dois meses, por exemplo), e o trabalhador passa a exercer sua função por um período menor (dias), podendo ser chamado em período seguinte.

<sup>3</sup> Em 2013 o Papa Benedetto XVI se demite, o partido italiano de centro-esquerda (na figura de Pierluigi Bersani) se elege sem obter maioria para governar e o governo formado reúne partidos, mas permanece longe de conciliar maturidade e democracia. Além disso, a crise migratória que assolava a Europa atingia níveis absurdos, sobretudo na Itália.

de 1990 dezenas de milhares de pessoas fugiram da Albânia para a península<sup>4</sup>. O deslocamento de Antonio Pane em *L'intrepido* acontece em sentido contrário e em tempo posterior à realidade à qual remete: o corredor migratório cujo fluxo sobre o Adriático havia atingido o ápice vinte anos antes, e trouxera milhares de albaneses para a Itália, onde muitos não encontraram o destino esperançoso com o qual contavam. Sob essa ótica, Gianni Amelio representou as relações delicadas das migrações em *Lamerica*. O filme de 1994 repensava o passado e o presente da Itália nas suas relações migratórias, pois a “América” dos personagens referia-se ao espaço idealizado pelos italianos que migraram para o continente americano a partir do fim do século XIX, mas se fazia representar, na concepção do longa-metragem, por meio do sonho delirante do imigrante albanês embarcado no navio superlotado com destino à Itália. Como se nos alertasse para a releitura de Karl Marx sobre o pensamento de Hegel<sup>5</sup>, Gianni Amelio repensava, desse modo, momentos diferentes da história dos deslocamentos humanos, considerando as crises políticas e econômicas, destacando as piores consequências reveladas por todos os regimes e fronteiras envolvidas nos fenômenos migratórios, independentemente do sentido das viagens. A história se repete, e os personagens sofrem as consequências da luta de classes que impulsiona tragédias e farsas.

A Albânia de Gianni Amelio em *L'intrepido* pode constituir um local do resgate possível para um curso de existência histórica praticamente condenado à ruína. Trata-se de um novo país, capaz de transformar o final da história de Antonio e o sentido da esperança por uma nova terra, permanecendo como espaço de acolhimento que a Europa representava no sonho do imigrante albanês dos anos de 1990. Ao inverter o sentido espacial da esperança, Amelio complementa o que fizera ao representar a “América” dos personagens de *Lamerica* como o espaço idealizado da fuga das misérias humanas, repositório de toda a ansiedade por uma nova vida, por uma transformação de destinos. O desespero mostrado na tela em 1994 parece se apaziguar com o sorriso de Antonio, porém o espectador poderá decidir pela incerteza dos passos desse percurso final, e poderá ser tomado pela angústia que o protagonista não demonstra. No cinema de Amelio, os paralelismos entre o remoto “sonho americano” dos italianos e o recente “sonho italiano” dos albaneses perfazem e antecipam a iminência de um desastroso desfecho, como a descrever a própria situação italiana no passado e no presente.

Na confluência dessas ideias no plano da representação, afirmando de modo decisivo as relações do diretor italiano com a Albânia, Amelio escreve o romance *Padre quotidiano* para contribuir na discussão sobre o mundo albanês. Publicado em 2018, o livro é o resultado da imersão e do mergulho na miséria que, segundo o autor, o transformaram cada vez mais em albanês. O romance de cunho autobiográfico é narrado em primeira pessoa, porém escrito através do filtro peculiar do filho adotivo albanês do narrador, um diretor disposto a rodar um filme na Albânia. A história contada adquire peso afetivo e estrutura literária ao mesmo tempo, por meio de uma trajetória que espelha o percurso de uma nação inteira. Trata-se de espaço e tempos registrados com o intuito de recriar uma Albânia com uma investigação do imaginário dos anos mais difíceis a

<sup>4</sup> Somente entre 6 e 7 de março de 1991, cerca de 27 000 albaneses chegaram a Bríndisi naquele que foi o primeiro desembarque em massa de cidadãos do país balcânico na Itália. Os imigrantes continuaram a chegar, até a nova leva gigantesca em 18 de agosto, quando o navio Vlora, partido de Durres, na Albânia, atracou em Bari com vinte mil pessoas a bordo.

<sup>5</sup> A célebre frase de Karl Marx (“Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira como tragédia, a segunda como farsa”) na abertura de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de 1852, faz referência à conjuntura política da França do século XIX, mais precisamente ao golpe de Estado de Luís Bonaparte em 2 de dezembro de 1851. Marx parte do golpe para tratar da luta de classes como motor da história.

partir do acolhimento da adoção que sintetiza o desejo de revisar todos os deslocamentos humanos mal-sucedidos.

Ao levar para 2013 e para o personagem que vive em Milão em *L'intrepido* o traço latente dos fenômenos migratórios assistidos pelo sul da Itália num passado imediato, as reflexões de Gianni Amelio se expandem no tempo e no espaço. O espectador é levado a voltar ao passado para analisar o presente, num processo que favorece a memória como articulação poderosa para o pensamento crítico. Nesse sentido, essa permanência de causas e efeitos das migrações humanas intensifica todos os acontecimentos dos anos até 2013, potencializando as maiores tragédias com imigrantes em vários pontos da península. Vale lembrar que, junto a tantas imagens de refugiados de todos os tempos, aos milhares de albaneses aportados na Itália durante os anos de 1990 e 2000 junta-se o desfecho da noite de outubro de 2013, quando o navio de imigrantes da Líbia naufragou próximo à ilha de Lampedusa<sup>6</sup>, para onde se dirigia, deixando mais de trezentos mortos e atestando a permanência da crise migratória. A história de Antonio Pane carrega o poder da memória de todos esses fatos. A crise dos meios de trabalho retornará indiretamente toda vez que pudermos rever o filme de Amelio, mas também se pode refletir sobre a tese de que todo filme sobre refugiados remete, de algum modo, a toda a história dos deslocamentos forçados<sup>7</sup>.

Naquele mesmo ano de 2013, Gianfranco Rosi lançava *Sacro GRA: Storie dal Grande Raccordo Anulare*. O documentário, primeiro filme no gênero a conquistar o Leão de Ouro em Veneza, procurava abordar o significado do Raccordo Anulare na vida de indivíduos e núcleos muito diversos. O anel viário é praticamente uma autoestrada de interligação ou de saídas da cidade, facilitando a ligação com autoestradas em muitas direções. Ele fez parte de um projeto de reestruturação de Roma desde o pós-guerra. Projetado por Eugenio Gra, o acrônimo que deu nome à via foi especialmente criado para corresponder ao sobrenome de seu inventor. O projeto teve inúmeras críticas, sua construção demandou obras muito longas e caras. A utilidade dos primeiros trechos construídos só se mostrou efetiva por causa do boom econômico do final dos anos 1950. As ampliações foram realizadas até 2011, quando se pode dizer que o GRA ficou inteiramente pronto. Ele possui 21 km de diâmetro e extensão de 68,2 km.

<sup>6</sup> A ilha italiana e o litoral grego são pontos importantes de desembarque de refugiados. Lampedusa possui uma superfície de 20 km<sup>2</sup> e é o ponto mais próximo entre os continentes africano e europeu, destino principal dos refugiados do norte da África. Nos últimos vinte anos chegaram à ilha cerca de 300.000 pessoas, segundo dados do Ministério do Interior italiano e do Alto Comissariado da ONU para Refugiados (<https://www.migramundo.com/lampedusa-a-porta-da-europa/>).

<sup>7</sup> A propósito dos deslocamentos humanos no cinema italiano, várias gerações de cineastas abordaram o tema. Para Vito Zaggarro (2016), o clássico cinema italiano do pós-guerra frequentemente descreve a emigração do país, mas nas últimas duas décadas, o novo cinema italiano tratou do tema da imigração em suas diversas e complexas formas. Mais especificamente, Zaggarro divide os cineastas entre a geração da Itália pós-fascista (como Pietro Germi, Vittorio De Seta), os cineastas “modernos” italianos (como Bernardo Bertolucci), os autores das décadas de 1980 e 1990 (Giuseppe Tornatore, Marco Tullio Giordana, Gianni Amelio) e por último a geração do Novo Cinema Italiano dos anos 2000 (Emanuele Crialesi, Andrea Segre, Carlo Mazzacurati, Corso Salani, Claudio Noce, Ivano De Matteo, Francesco Munzi, Claudio Cupellini, Claudio Giovannesi, entre outros). Lembramos aqui fragmentos de *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), cuja inquietação é potencializada pela montagem em planos curtos, quando a equipe registra o comício da Lega Nord em setembro de 1997 em Veneza ou quando aguardava um possível desembarque de imigrantes em Brindisi, na primavera. Ambos os acontecimentos têm uma ligação muito específica, pois as plataformas da Lega Nord incluíam a repressão da imigração. Os diálogos entre o diretor e a equipe na praia ressaltam a ineficiência dos representantes da esquerda com o assunto, já que ninguém havia estado ali, desde o trágico acidente entre um navio albanês e uma embarcação italiana. Em seguida, em meio a uma entrevista de Moretti com imigrantes albaneses, o corte abrupto traz o longo plano do navio cheio de imigrantes, numa panorâmica que faz lembrar imediatamente *Lamerica* de Gianni Amelio.



O documentário de Rosi promove uma investigação do espaço heterogêneo, partindo da adaptação das pessoas às intervenções urbanas e, especificamente, dos efeitos que as modificações da periferia provocaram na *città eterna* e seus habitantes. O documentário examina a vida de moradores e trabalhadores de vários pontos às margens do anel viário, seguindo uma convicção que foi bem formulada por Henri Gervaiseau: “[...] a experiência existencial do espaço exprime uma estrutura essencial do ser humano, enquanto um ser situado em relação com um meio, imerso no espaço de um território, com o qual se defronta, quando busca *direcionar* a sua existência.” (Gervaiseau, 2018, p. 11)

O conjunto de indivíduos de diferentes origens às margens do Gran Raccordo forma uma espécie de protótipo de sociedade multicultural. Logo se conclui que a possibilidade de respeito pela diversidade e pelo outro é real, embora o cenário se configure em espaços absolutamente inesperados, um território intermediário que não é periferia nem metrópole, amplamente povoado desde a construção da autoestrada.

Em meio aos que habitam esse território, há pessoas maduras, estudantes, estrangeiros, artistas, cientistas, pescadores que parecem demonstrar que todos são de outro lugar. Esse caráter quase antropológico do excêntrico também está presente em suas jornadas de trabalho. As horas de funcionamento são diferentes do horário oficial, aprovado por leis e sindicatos. A noite é tão cheia de atividades quanto o dia. E sempre ao lado dessa vida pulsante ainda há o tráfego incessante de veículos, que só é interrompido durante uma rara tempestade de neve captada pelo filme. As imagens noturnas ocupam a maior parte do documentário e tornam o fluxo de luzes contínuas dos faróis ainda mais intenso com os enquadramentos, assinalando a importância do GRA como fator de ligação – para se deslocar entre pontos distantes da cidade, é preciso passar pelo anel viário, isso agiliza o percurso. A continuidade do motivo repetido das luzes em circuito faz alusão a um grande anel, como os de Saturno e, portanto, fazem pensar na continuidade que o espaço do GRA estabelece com a cidade – ele é parte da cidade contemporânea, tanto quanto o Coliseu.

Se, por um lado, as imagens refletem um ambiente de metrópole desenvolvida, de progresso, a câmera privilegia os indivíduos e suas atividades, muitas vezes sua dificuldade material, anseio de realização pessoal, fuga de uma realidade comprimida. A câmera também capta ritmos que contrastam com o meio. Assim, naquele ambiente produzido pelo desenvolvimento urbano, um especialista num determinado tipo de palmeira tenta combater um inseto que destrói a planta. Esse indivíduo, o primeiro a cativar Gianfranco Rosi durante as filmagens, se coloca numa cruzada para salvar as plantas da praga, cuja intensidade de estrago é medida a cada exemplar de palmeira, por meio de sons gravados e analisados pelo corajoso pesquisador. Sua existência exige um ajuste do olhar que dá o tom ao documentário. Tal ajuste requer mecanismos da ciência e, como parte de seus pressupostos, a combinação entre a observação rigorosa e a intuição, sob a guarda do tempo distendido a oferecer consistência.

O que nos chamou a atenção, em 2013, foi uma curiosa afinidade entre este documentário e *L'intrepido* de Gianni Amelio, como se eles pudessem se complementar numa sinfonia poética e ao mesmo tempo promovessem exemplos, cada um ao seu modo, dispostos a ilustrar um tema permanente, estreitamente ligado à urgência para uma sociedade mais justa e mais afetiva: o tema da precariedade das condições de trabalho e de vida material em contraste com uma disposição e um índice de adaptação assustadores, em territórios em que as pessoas se tornam cada vez mais invisíveis. Assim, os indivíduos reais focados pela câmera de Gianfranco Rosi ou as multifacetadas de Antonio, o intrépido, nos lembram da diversidade e da sobrevivência ou resistência de determinados grupos.

A sinfonia, que num movimento anterior já havia oferecido representações de deslocamentos humanos nos potentes exemplares de *Lamerica* e *Così ridevano* (filme de 1998, com um sensível retrato do fluxo migratório do Sul para o Norte da Itália), sob a

batuta de Gianni Amelio, se prolonga na obra de Rosi, se pensamos na sequência de sua filmografia, que se especializa no documentário e no tema das migrações com as dificuldades impostas pelos territórios percorridos. Em 2016, Rosi dirige *Fuocoamare*, documentário sobre o fenômeno migratório e suas consequências na ilha de Lampedusa, filme que conquista o Urso de Ouro no Festival de Berlin<sup>8</sup>.

Com base nessas considerações, percebemos que os dois diretores italianos sempre estiveram atentos às investigações sociais de seu tempo, do Adriático ao Mediterrâneo, desde uma escala particular e regional até um olhar dirigido ao fenômeno global. Valendo-se de tramas ficcionais muito bem estruturadas, de roteiros cuidadosos como romances, Gianni Amelio parece ter coberto um vasto espectro de representação dos problemas. Seus filmes que comentamos aqui delegam às personagens responsabilidades de viver nas situações-limite. O espectador, por sua vez, não pode considerá-las apenas no terreno da ficção e, muito menos, ignorá-las como fator perturbador de sua existência no presente. Diante do documentário de Gianfranco Rosi, somos perturbados pelo conteúdo das imagens e pela forma como nos são oferecidas, conforme veremos adiante.

Do outro lado do Atlântico, anos depois, uma corajosa professora da Escola de Jornalismo da Columbia University empenhou-se em reportagens e artigos sobre as formas alternativas de trabalho a que certos grupos de americanos foram obrigados a se sujeitar ao longo das duas últimas décadas. Em 2017, Jessica Bruder publica seu *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, retomando fatos apurados nos artigos anteriores e conduzindo novas investigações. No mesmo ano, o livro foi adaptado por Bruder e pela jovem cineasta e geógrafa Brett Story para um curto documentário, *CamperForce* (Brett Story, 2017)<sup>9</sup>. O título capta o nome do “programa” que arrematou pessoas em idade próxima da aposentadoria, sem meios para se aposentar ou obter um emprego convencional e, além disso, obrigadas a se lançar na estrada, morando em vans (carrinhas) ou *trailers* acoplados a seus veículos.

O programa, multiplicado por algumas empresas a partir de uma prática da Amazon, era apenas uma das alternativas que muitos empregadores de todo os EUA apresentaram aos “pseudo-aposentados” na forma de trabalho físico exaustivo, sazonal e sem qualquer apoio em termos de convênio médico, etc. Algumas “sedes” dos postos de trabalho estão em pleno deserto, os trabalhadores se deslocam com suas moradias móveis e têm acesso apenas a um estacionamento, água, luz e internet, em algumas ocasiões nem isso.

Somente num dos *camper force* da Amazon, Jessica Bruder entrevistou cerca de sessenta pessoas nessas condições. Seu livro é o resultado de uma imersão numa espécie de mundo paralelo à maior economia do mundo. No curta de 2017, é possível ver a entrevista do casal Barb e Chuck em sua casa móvel, ambos em torno dos 70 anos, intercalada às imagens que retratam os procedimentos dos *camper force*, sobretudo um deles, nos arredores de Montgomery, no Alabama. A cerca de 1400 km dali, no Giant Center de Hershey, Pensilvânia, acontece anualmente o *Annual America's Largest RV Show*, uma espécie de feira gigantesca para os adeptos de RVs e trailers com toda uma variedade de produtos. O curta de Brett Story capta o papel de seu principal patrocinador nos luminosos e nos discretos balcões em que oferece panfletos e explicações sobre os *camperforce*. As imagens da feira vão se intercalando com as falas do casal Barb e Chuck,

<sup>8</sup> A agência da ONU para Refugiados (ACNUR) listou em 2020 nove obras audiovisuais indicadas para entender os desafios enfrentados pelos refugiados. Nessa lista, *Fuocoamare* ocupa o posto de filme mais antigo. Em 2020, *Notturmo* é o filme por meio do qual Rosi revela aspectos da vida de sobreviventes de guerras civis, ditaduras, invasões e ações do grupo extremista Estado Islâmico, além de integrantes de forças militares estrangeiras, nas fronteiras entre Iraque, Curdistão, Síria e Líbano.

<sup>9</sup> O curta pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=kwaRoCCwzxc>, porém também aconselhamos o site da cineasta: <https://brettstory.ca/works/camperforce/>

cuja narrativa, sempre reforçada pela afirmação de que estão ali por dinheiro, se inicia com a descrição do sonho de percorrer o mundo viajando num trailer e termina com a confessada satisfação de um sentido de solidariedade. Barb e Chuck ajudam no treinamento de novos trabalhadores para a Amazon e, com isso, recebem descontos em sua estadia.

O filme de Chloé Zhao faz todo o conteúdo do livro passar por um filtro de elaboração narrativa e opta pela mistura entre ficção e documentário. Há uma protagonista criada para conduzir o filme e para guiar o próprio percurso nas estradas, além de alinhar as histórias cujos personagens são alguns dos próprios trabalhadores presentes no livro de Bruder, representando a si mesmos nas condições expostas pelo longa-metragem. Esse processo de criar um filme narrativo em ambiente de vida real se afirma na carreira da diretora, assim como o trabalho com atores não profissionais – práticas incluídas no cinema moderno desde o neorealismo italiano. No caso de *Nomadland*, as implicações estéticas desse recurso estão ligadas ao desafio de pessoas interpretarem versões ficcionalizadas de si mesmas.

*Nomadland* atravessou cinco estados para ser filmado durante cinco meses, em equipe pequena e multifuncional, mantendo Jessica Bruder como consultora para a produção. O filme parte de uma visão dramática da vida por meio da situação da protagonista, uma viúva de 61 anos, Fern (Frances McDormand), que passa a morar sobre rodas e viver na estrada para conseguir empregos sazonais após o colapso econômico de sua cidade. Contudo, a história de Fern também celebra o sentido de comunidade adquirido por aqueles nômades. De modo mais intenso que nas linhas de Jessica Bruder, no filme todos se apoiam e compartilham o pouco que possuem para o bem comum. Com a força do enredo na representação, a história narrada ganha organicidade, embora perca em realismo ao uniformizar (ou universalizar) os problemas. As histórias compõem uma agradável sinfonia dentro da maior economia do mundo, cujo PIB é de mais de 25 trilhões. Faltou oferecer ao enredo a potência do ruído monstruoso provocado pelas condições de trabalho representadas em *Nomadland*. No fundo, as personagens não optam por uma vida mais interessante, como muitas chegam a demonstrar – elas praticamente não têm escolha.

### **A poeira cósmica que nos cega**

*Sacro GRA* documenta a vida nas proximidades do anel viário de Roma sem comentários externos, sem narração e sem entrevistas. Assim, Roberto (o socorrista), Francesco (o botânico), Filippo Pellegrini (o príncipe), Gaetano (o velho ator), Cesare (o pescador), Paolo (o nobre piemontês), a família de imigrantes cujo filho atua como DJ, as velhas prostitutas, as jovens dançarinas, os devotos da aparição da Virgem Maria e até mesmo os corpos exumados têm suas aparições alternadas no filme de Rosi para contar suas histórias por meio dos acontecimentos presentes, por meio de seu cotidiano captado por discursos e enquadramentos muito específicos.

O socorrista Roberto passa as noites a prestar atendimento médico às vítimas de acidentes no anel viário. Por meio de sua atividade captada no documentário de Rosi, numa noite de rara nevasca, sabemos que ele vive sozinho, cuida da mãe doente e utiliza o computador para conversar com amigos. Roberto é captado no espaço reduzido da ambulância por meio de sua destreza com os instrumentos e procedimentos a seguir para conduzir um acidentado ao hospital. O socorrista conhece cada milímetro da sua praça de trabalho, o interior da ambulância. No ambiente doméstico, mais amplo (a casa de Roberto possui uma grande cozinha, sala de estar e um andar superior), seus gestos são

longos e sua postura é mais descontraída, como se esperava. No entanto, os planos do interior da casa são enquadrados como espaço quase sem paredes e silencioso, em franca oposição ao espaço reduzido do ambiente de trabalho. A compaixão de Roberto transparece nas suas atitudes com a mãe e na franqueza ao recusar as más notícias da televisão. Concentrando-se em sua profissão e poupando-se do que não pode cuidar, o socorrista abre espaço mental para o que pode ter prazer. O fragmento de sua história mostrado no documentário nos leva a acreditar que, por mais dolorosa e pesada sua rotina, sua profissão é um motor para a personalidade equilibrada.

O botânico Francesco defende um conjunto de palmas de uma praga, um coleóptero que destrói as plantas por dentro. Meticuloso como um verdadeiro cientista, Francesco monitora cada planta, registra o barulho que revela a presença do parasita, remexe seus arquivos no espaço que mistura moradia, laboratório e museu científico. De modo inverso ao contraste estabelecido pelos ambientes do cotidiano de Roberto, o botânico trabalha diariamente num oásis de palmas. Seu laboratório, contudo, é diminuto. Este espaço nos oferece a dimensão da seriedade do trabalho, pois nos planos anteriores somos levados à dúvida sobre os limites entre a ciência e a imaginação. O cientista vive praticamente confinado com seus dados e materiais, pois sua vida se resume na missão de dar continuidade à pesquisa.

O príncipe Filippo Pellegrini vive numa residência nas proximidades do GRA cercado por um ambiente kitsch, com sua mulher e filha. Os espaços são alugados para eventos de todo tipo, desde hospedagem tipo *bed and breakfast* até cenários para desfiles, sets de filmagem de cinema, fotografias de fotonovelas. O príncipe decadente não tem mais espaço para exercer suas extravagâncias, embora mantenha a imensa residência, então sua estratégia de sobrevivência cria espaços para a excentricidade da pequena família que, numa atitude quase desesperada, tenta sustentar em figurinos, objetos e participação em confrarias alguma conexão com um passado glorioso. Lamentavelmente, os elementos dessa conexão se mostram desgastados, sobretudo quando o espaço se evidencia como cenário de um contraste incômodo entre fonte de renda e símbolo de ostentação. Pode-se dizer que o príncipe vive confinado voluntariamente no espaço que resume sua existência, insistindo em manter a aura dos títulos, ignorando a existência dos elementos externos ao seu castelo.

Cesare mora num barco com a esposa ucraniana a pouca distância dos altos viadutos do GRA. A moradia é instrumento de trabalho e limite do universo diário de um dos últimos pescadores de enguias no Tevere. O contraste entre passado e presente torna-se visível durante a leitura de uma matéria de jornal por Cesare sobre as enguias. O velho pescador discorda de algumas considerações, reclama e o espectador vai percebendo que a atividade do homem está cada vez mais restrita, ainda que os gestos do conserto das redes de pesca marquem o espaço reduzido do barco.

Os planos que nos levam às histórias de habitantes de um complexo de edifícios antes utilizados por escritórios são todos externos aos exíguos apartamentos. A câmera se posiciona em ângulos inclinados como a nos mostrar que seria quase impossível filmar de dentro das residências com os moradores ali presentes. Paolo e a filha Amelia vivem em um desses apartamentos ocupados por moradores, vizinhos ao aeroporto de Ciampino. Paolo pertence a uma família nobre piemontesa, possui uma extensa bagagem de referências culturais, enquanto sua filha estuda e permanece muito tempo diante do computador para se formar na faculdade. Ambos não demonstram nem contam algo sobre as dificuldades que os levaram a morar num edifício ocupado por imigrantes, refugiados e despejados. O contraste se estabelece, portanto, de modo sutil, à medida que a câmera de Rosi enquadra outros apartamentos da mesma maneira, nivelando os moradores pela condição de sua moradia. O que diferencia Paolo dos demais é seu refinamento, seu bom

humor e sua capacidade de divagar sobre assuntos variados, na intenção de oferecer à filha (e a nós, espectadores) uma postura segura diante de tanta incerteza material.

A partir dos planos que enquadram o anel viário romano e seus arredores, para oferecer uma dimensão da extensão e variedade de territórios e construções urbanas, o documentário mostra os limites incertos das histórias que conta, ao mesmo tempo que expõe seus próprios limites, sustentando uma vitalidade incomparável ao dar voz para identidades tão diversas. O filme cumpre os objetivos do projeto no qual se insere, ao explorar o espaço e contar suas histórias após a reduzida equipe percorrer cerca de trezentos quilômetros durante dois anos e meio ao longo do GRA. No percurso, o método adotado para se aproximar dos objetos descende do “situacionismo” de Ian Sinclair no projeto London Orbital e da “psicogeografia” de Guy Debord, um misto de caminhar sem meta e de perder-se com discernimento (Bassetti & Matteucci, 2013, p. 93).

*Sacro GRA* levou dois anos para as filmagens e mais oito meses para a montagem. Paisagem e seus personagens nos são apresentados diretamente e, se recordamos David Bordwell, o filme de Rosi perverte a definição de que:

A narração clássica tende a ser aberta no início - títulos de abertura, no início da ação do filme - antes de deslizar para um modo menos explícito. Da mesma forma, em qualquer cena, a narração tende a ser mais perceptível na fase expositiva do que no desenvolvimento. Uma visão distante do cenário ou uma tomada de um sinal é dirigida a nós, ajudando-nos a estabelecer o local antes de sermos mergulhados em um fluxo contínuo de ação. Junções entre as cenas, como mudanças no tempo, tendem a ser sinalizadas de forma nítida e podem configurar motivos-chave. (Bordwell, 2006, p. 48)

Até certo ponto, Rosi segue a cartilha da narração clássica, porém não apresenta explicações e prefere dar voz aos personagens em suas atividades. Quando entendemos que o assunto do documentário é o universo em torno a uma autoestrada, esperamos as imagens mais urbanas possíveis e nos causa espanto que nos primeiros planos figure um rebanho de ovelhas e um indivíduo que ausculta palmeiras. Cada amanhecer ou pôr-do-sol junta o que lembra campo e cidade sob o mesmo céu surpreendente em amplidão. A contrastar com a tranquilidade dessas imagens, a câmera percorre os apartamentos em edifícios modernos e claustrofóbicos que obrigam seus moradores a passar boa parte do tempo olhando pela janela.

Ao longo da principal via de acesso a muitos pontos de Roma e às principais rodovias, pessoas das mais diversas condições materiais (de um palácio a uma *boathouse*, ou mesmo um trailer) vivem, trabalham, têm diversão, interesses. A imersão do espectador é potencializada quando se sabe que o diretor só as convenceu a participar do documentário ao visitá-las várias vezes e após viver perto delas. A experiência do diretor revive, de certo modo, toda a situação dos indivíduos, pois algumas existências presentes estão ligadas ao mínimo de condições, ao mínimo espaço, à mínima privacidade. Em condições reduzidas, Rosi realiza o filme e compartilha a experiência que provou. Dessa forma, o enfoque geográfico dá lugar ao pessoal e metafórico, quase num processo que foi de fora para dentro.

Assim, as grandes janelas tornam-se a principal avenida que leva dos espaços abertos externos e para um foco estreito em um apartamento, na vida de determinadas pessoas que se tornam a substância do filme, tanto quanto o local e sua importância geográfica, urbana e simbólica do desenvolvimento metropolitano. É como uma fotografia capaz de captar do macro ao microcosmo, do geral ao particular, promovendo um enriquecimento

ao ponto de vista que se beneficia de todas as escalas, sem resultar na intrusão aos ambientes.

Há uma dimensão episódica no filme que se relaciona ao carácter fragmentário, como se cada história parecesse narrada de modo inconclusivo. Ao lado disso, as imagens evitam mostrar detalhadamente as sinalizações do GRA, tirando ao espectador a visão da localização exata, e inserindo as pessoas no fluxo contínuo da rodovia, mesmo as que não residem nas proximidades. Esse fluxo parece consumir todas as vidas, por meio do tempo despendido ali ou da necessidade de multiplicar o tempo em outros empregos. Ao lado disso, um episódio como o do botânico das palmeiras nos faz pensar em outra dimensão do tempo, como se devêssemos adotar outra maneira de medir a passagem de dias, semanas e meses para ter consciência do tempo de vida de uma larva que consome as plantas.

O documentário lança luz sobre pessoas que se esforçam para manter a ordem e a segurança ou, pelo menos, mantêm a boa vontade entre si mesmas e seu meio. Há um esforço que percorre as atitudes no sentido de manter a dignidade de si e do outro. Embora sujeitos às circunstâncias da modernidade e da urbanidade agressiva, não há nos indivíduos qualquer comportamento agressivo, bem como não se observa nenhum tipo de exploração do outro para benefício próprio. O que se destaca é um amálgama de contrastes para compor uma dimensão possível e bastante circunscrita ao território em que vivem as personagens.

Ao longo do documentário de Rosi somos apresentados a diferentes rotinas de uma diversidade de tipos humanos, ocupações e atitudes incomuns, em meio à poeira cósmica do anel viário que circunda a Cidade Eterna como os anéis de Saturno. Nosso estranhamento pode nos levar a enxergar as trajetórias em negativo, ou mesmo em movimento decadente. Contudo, o que o filme nos requisita é o respeito pela condição que cada um dos personagens ostenta, muitas vezes como missão de vida. *Sacro GRA* nos leva para a relativização dos sentidos de vida “normal” e, conseqüentemente, para a ampliação dos mesmos, sem deixar que a poeira nos ofusque a visão dos valores humanizadores, para afinar nossos sentidos para os vícios e as virtudes.

Gianfranco Rosi é versado na constância da experimentação como modo essencial para a descoberta da linguagem ideal para cada documentário. Sua busca é fundamental para a mudança constante do cineasta na direção da renovação, evitando repetir-se a cada filme. Para Rosi, fiel ao preceito de que o documentário não nasce escrito, os filmes se constroem somente a partir do momento em que começam a ser rodados. Se isso nos recorda a antiga asserção sobre o documentário não possuir roteiro, também nos leva a pensar nos modos do documentário e a perceber que Rosi simplifica e torna sofisticada a sua linguagem. Em *Sacro GRA*, enfatiza enquadramentos, padrões visuais e acústicos, observa a vida das pessoas invadindo seus espaços mais íntimos. A sensação de entrevista comparece de modo sutil, a montagem desconstrói um padrão formal, ao mesmo tempo em que aparentemente desfaz a continuidade do argumento e altera a perspectiva. O cineasta não se dirige ao espectador, e não interage com os atores sociais. Não há explicações.

Rosi trabalha como um cineasta disposto a revirar todos os modelos tradicionais de documentário enquanto os assimila. Os documentários realizados em seguida confirmam a prática de inserir o espectador nos espaços registrados por meio de ângulos inusitados, planos completos e montagem sem didatismo. Tudo é cuidadosamente tratado. Ao elevar uma condição marginal com o tratamento estético rigoroso, corre-se o risco de estetizar demais as situações lamentáveis, porém o filme de Rosi não renuncia à tragédia cotidiana nos espaços percorridos pela câmera. Seu documentário registra as pessoas e os modos de “se arranjam” no compasso da vida que escorre pelos dedos, da urgência ou do

incontestável. Mais que justo, o tratamento da sua representação traz a condição marginal para o confronto visível.

### **Mas, afinal, o que é pobreza?**

Alguns espectadores da época da estreia de *Nomadland* incomodaram-se com os aparentes conformismos e falta de crítica das cenas em que a protagonista Fern é vista trabalhando contente na linha de empacotamento da Amazon, conversando muito com as colegas de trabalho, enquanto ela também descreve o trabalho como oportunidade de ganhar muito dinheiro. A diretora não mostra a Amazon como um inferno. Zhao lança um olhar profundo para questões estruturais que levam o espectador à conclusão de que muitas pessoas na condição da protagonista trabalham nesse tipo de atividade ou em plantações de beterraba no inverno à noite, por exemplo, pois são as opções muito restritas que lhes restaram. O filme oferece um tratamento mais atemporal, revelando como as pessoas mais velhas são tratadas por uma economia capitalista, como podem ser descartáveis se não contribuem.

Se não há uma intenção de exaltar o trabalho nos *camper force* da Amazon, *Nomadland* investe na ideia de que ser pobre num dos países mais ricos do mundo significa não ter escolhas, que estas, embora existam, estão cada vez mais reduzidas. A maioria das personagens do filme decide segundo a via econômica. Essa opção inclui um modo de vida interessante – passar o maior tempo da vida vivendo em veículos, se deslocando, gastando menos – e, por isso, a ideia de que esses personagens não são verdadeiramente pobres aparece quando se leva em conta apenas a autenticidade de um modo de vida mais “livre” em detrimento de classes “inferiores”. No fundo, o filme de Zhao direciona as luzes para essa visão libertária, mas está revelando ao espectador uma das grandes obsessões da classe média, que prevalece mesmo nos momentos mais frágeis, a de se destacar com autenticidade perante outras categorias sociais. Assim, as atitudes extremas a que são atirados os personagens de *Nomadland* podem ser confundidas com a razão ou a verdade de uma classe, um meio de vida possível numa América dos sonhos. As atitudes extremas evidenciam o fim estendido, a permanência do estado terminal de um país humanamente em ruínas. Se os nômades no filme de Zhao se amparam e se sustentam sobre essas ruínas, o espectador que não compactua com as formas de exploração do trabalho representadas se angustia com o mundo que desaba sem vestígio de esperança, pois a solidariedade entre os nômades não sustenta uma mudança radical. Os nômades de Zhao estão condenados à miséria humana de seu país, desprendidos e desapegados de tudo, inclusive dos próprios sonhos.

Ainda que os espaços retratados por todos os filmes aqui mencionados sejam muito diferentes, e mesmo se os contingentes humanos se diferenciem em condições particulares, há uma aproximação entre eles. Podemos pensar naquilo que resta das vidas modificadas ou subtraídas de meios, incluindo a capacidade de projetar materialmente o futuro. Escolhemos duas direções produtivas para seguir com as discussões. Levamos em conta a repercussão global dos filmes de Gianfranco Rosi e Chloè Zhao e, além disso, a recepção das obras como produtora de efeito sobre uma sociedade sensibilizada pela construção estética e pelo parâmetro de si mesma na representação, não somente como uma espécie de momento antropológico, mas também como avaliação psicossocial.

Em primeiro lugar, pensamos na ênfase global aos fenômenos humanos e particulares representados em *Nomadland* mesmo antes dos prêmios conquistados. Guardadas as proporções e descontadas as novidades positivas impostas pelo filme (como obra idealizada por mulheres ou com a presença intensa delas desde a origem e o texto

jornalístico até a produção e execução, como diálogo estético entre documentário e ficção), podemos indagar em que medida a relevância da autoria, ao invés de inovar e romper tradições, reproduz a velha reverência à hegemonia do grande cinema, sem que os espectadores (brasileiros ou europeus, por exemplo) tenham de fato uma experiência profundamente sensibilizadora. Em poucas palavras, a capacidade de representação como jogo de forças particular e universal parece não se cumprir em *Nomadland*. Em contrapartida, pensamos na repercussão mais circunscrita de *Sacro GRA* e na relação entre particularidade representada e universalidade que as imagens do documentário de Rosi propiciam a uma diversidade maior de espectadores, pelo menos aos espectadores de grandes metrópoles do mundo.

Em segundo lugar, e talvez mais importante, consideramos o impacto dos fenômenos representados sobre atitudes capazes de modificar o *status quo* ou, no mínimo, propiciar uma autocrítica das sociedades, sobretudo as que estão comprometidas com os efeitos vistos na tela. Se *Nomadland* provocou um interesse pelas entranhas de um país em crise com a força de trabalho, depauperado com as condições de aposentadoria e de moradia própria, o filme também põe em pauta as consequências extremas da contemporaneidade e desperta constrangimentos diversos no espectador. Contudo, tanto em *Sacro GRA* quanto em *Nomadland* a exposição dos espaços incômodos a muitos de nós revela o caráter de resistência, assim como se pode assinalar que os filmes têm em comum as condições sob as quais as pessoas se adaptam. Concluir apenas sobre essa capacidade de adaptação pode ser muito perigoso para uma avaliação naturalista (evolucionista) da sociedade, levando a um raciocínio extremo do tipo “quem não trabalha, não come”. Por isso nossa atenção procurou recair sobre o caráter de missão que a vida dos habitantes do entorno do GRA lhes impôs, ao mesmo tempo em que os nômades americanos praticamente não têm mais vida, pois ficaram com os restos que lhes deixaram.

Temos em conta as contradições contemporâneas e a passividade das suas formas de aceitação. Ao conseguir altíssimo grau de racionalidade técnica, capaz de resolver inúmeros problemas materiais do homem, os mesmos meios de atingir o progresso provocam a degradação das condições de vida para certos grupos. É como se o grau máximo de civilização viesse acompanhado de uma barbárie como característica fundamental. As incoerências do desenvolvimento das sociedades contemporâneas também levam à irresponsabilidade ou à indisposição de agir com a consciência de que a desigualdade pode ser combatida com melhor utilização de recursos materiais e de organização.

Esse tipo de consciência tem se generalizado em projetos artísticos e científicos. A maior prova disso é a visibilidade oferecida a reportagens sobre os *camper force* e outras formas de exploração de trabalho em massa anteriores à produção de *Nomadland*, bem como o projeto complexo compreendido pelo filme de Rosi, que se constitui ainda do livro do urbanista Niccolò Bassetti e do jornalista Sapo Matteucci, o site com vasto material literário, fotográfico e audiovisual, além da mostra realizada no MACRO (Museo di Arte Contemporanea di Roma). A sociedade *Nuovi paesaggi urbani*, envolvida no projeto, o definiu como um laboratório do ato de narrar a Roma contemporânea e uma pesquisa multidisciplinar sobre as transformações da cidade. Disposto a repensar a constituição e estado geral da periferia da cidade, o projeto oferece nova qualidade aos espaços por meio de um olhar diferenciado, quase poético, à maneira do narrador de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino.

Ampliando nosso espectro, podemos dizer que a potência experimental das obras de Gianni Amelio, Gianfranco Rosi, Jessica Bruder, Brett Story e Chloè Zhao atualiza a dimensão antropológica da abordagem, posto que expõe o problema dos direitos humanos, e revigora o campo audiovisual, com formatos que propiciam tais leituras.



Cinema de ficção e documentário rompem fronteiras de gêneros para formar o álbum de fotografias, a memória do nosso tempo caótico e desumano para a construção das histórias de Antonio Pane, Roberto, Francesco, Cesare, Paolo, Fern e tantos outros, inclusive anônimos. Cada história foi construída aos poucos em cada filme, levando meses para o início das filmagens, com ou sem um roteiro a obedecer – ou a desobedecer. Fazemos aqui uma relação breve com as novas formas assumidas pelo cinema de autor, no dizer de Patricio Guzman (2017), uma prova da essência do documentário contemporâneo, no qual as personagens nunca são totalmente criadas, pois compõem a realidade como pessoas e, portanto, são potencialmente capazes de fazer o espectador discutir os problemas, em suma, o documentário oferece visibilidade a esse debate potencial. As perspectivas criadas pelo documentário abrem horizontes de forma mais esplêndida que a ficção.

Permanece, ainda, uma visão renovada, com foco mais ajustado, para os territórios envolvidos. Na pior das hipóteses, podemos trabalhar a ideia de que aprendemos a complexificar nossos olhares sobre a península italiana e suas fronteiras, sobre a Cidade Eterna ou sobre o sonho americano de modo a incrementar as reflexões acerca de uma urbanidade à margem, dos não-lugares, das relações entre espaço e trabalho, do lugar da humanidade nos novos espaços. Em suma, se é difícil apreender a complexidade dos espaços, “a vertigem da velocidade, a frequência dos deslocamentos e a banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes”, pelo menos temos os corpos como “uma certeza materialmente sensível”, nas palavras de Milton Santos (2006, p. 212).

## Referências

- Amelio, G. (Diretor). (2013). *L'intrepido* [Filme]. Palomar/Rai Cinema.
- Augé, M. (1994). *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Papyrus.
- Basetti, N. & Matteucci, S. (2013). *Sacro romano GRA*. Quodliber.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press.
- Bruder, J. (2017). *Nomadland: Surviving America in the Twenty-first Century*. Swift.
- Caminati, L. (2006). The Return of History: Gianni Amelio's “Lamerica”, Memory, and National Identity. *Italica*, 83(3/4), 596–608. <http://www.jstor.org/stable/27669108>
- Gervaiseau, H. A.; Freire, M.; Penney, P. P. (org.). (2018). *Documentário: território expandido*. Margem da Palavra.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. Trad. José Feres Sabino. Sesc.
- Rosi, G. *Sacro GRA* [Filme]. Doclab/La Femme Endormie /Rai Cinema.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. Ed. Edusp.
- Zagarrio, V. (2016). Not Even in a Dream. Emigration and immigration in new Italian cinema. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*. 4 (3), 421-438.
- Zhoe, C. (Diretor). (2020). *Nomadland* [Filme]. Highwayman Hear/Say Productions Cor Cordium Productions.

## Palmares como território de transição na redemocratização<sup>1</sup>

DOI: 10.34640/universidademadeira2022eiras

**Rafael Garcia Madalen EIRAS**

Universidade Federal Fluminense (UFF-Brasil)

eiras.rafael@gmail.com

**Resumo:** O artigo analisa o filme *Quilombo* (1984), do diretor Carlos Diegues, percebendo a construção do território de Palmares na obra como reflexos de uma identidade brasileira no momento de iminente redemocratização. As imagens do filme, que representam o quilombo são, desta forma, a imaginação de uma nação democrática possível, sendo a cultura afro-brasileira ponto nodal entre diversas demandas sociais barradas pela Ditadura Militar implantada a partir de 1964. Processo que anos depois se rompe com o neoliberalismo, mas que no momento da produção é marcante. Portanto, a perspectiva de Benedict Anderson ao pensar a nação como uma comunidade imaginada e Milton Santos entendendo o território como a soma de forças diversas, são acionados em um diálogo com o filme. Uma perspectiva pós-colonial onde a territorialidade fixa, surge como controle e exclusão do outro. Aporte teórico que entende o território quilombola no filme como o rompimento com diversos processos coloniais e excludentes no Brasil. Uma abordagem metodológica interdisciplinar entendendo o filme como um documento histórico que permita perceber as características inerentes ao tempo em que é produzido; como também um discurso estético, propondo uma direção investigativa da obra através das propriedades básicas do material fílmico e suas implicações práticas.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, quilombo, território, redemocratização

**Abstract:** *The article proposes the analysis of the film Quilombo (1984), by director Carlos Diegues, perceiving the construction of the territory of Palmares in the work as reflections of a Brazilian identity at the time of imminent redemocratization. The images in the film, which represent the quilombo, are, in this way, the imagination of a possible democratic nation, with Afro-Brazilian culture being the nodal point between various social demands barred by the Military Dictatorship of 64. A process that years later breaks with neoliberalism, but that at the time of production is remarkable. Therefore, Benedict Anderson's perspective when thinking of the nation as an imagined community and Milton Santos understanding the territory as the sum of diverse forces, are activated in a dialogue with the film. A post-colonial perspective where fixed territoriality emerges as control and exclusion of the other. Theoretical contribution that understands the quilombola territory in the film as a break with several colonial and exclusionary processes in Brazil. An interdisciplinary methodological approach, understanding the film as a historical document that allows us to perceive the inherent characteristics of the time in which it is produced; as well as an aesthetic discourse, proposing an investigative direction of the work through the basic properties of the film material and its practical implications.*

**Keywords:** *Brazilian cinema, quilombo, territory, redemocratization*

---

<sup>1</sup> O artigo é parte da pesquisa de doutoramento do autor em Cinema pelo PPGCine - UFF e tem a supervisão de seu orientador Dr. Reinaldo Cardenuto (PPGCine - UFF) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2442047354028157>

O filme de longa-metragem brasileiro *Quilombo* (1984), do diretor Carlos Diegues, propõe, em sua narrativa, uma reconstituição histórica de Palmares. Um dos principais quilombos<sup>2</sup> da história do Brasil (1597 – 1694), responsável por uma resistência ao poder colonizador da metrópole portuguesa por mais de um século. Um território imaginado pelas representações cinematográficas como uma democracia afro-brasileira plural, que se insere em um processo histórico de reabertura política depois de vinte anos de ditadura militar (1964 – 1985). Como o próprio diretor cita, Palmares surge como um possível “socialismo cordial, democrático e proletário de uma nação dos pobres contra a pobreza [...], onde a democracia não pode vir apenas para garantir a minha liberdade, mas sobretudo para exigir a minha tolerância com a liberdade do outro” (Diegues; Nadotti, 1984, p. 20). Um exercício de reimaginar a história do Brasil em um território que se revela como passado, mas reinterpreta o próprio presente em que a obra é produzida, apontando, assim, para um futuro incerto.

O que este artigo propõe investigar, neste sentido, é a construção cinematográfica de Palmares no momento de iminente redemocratização, pensando essas imaginações como pontos nodais entre diversas demandas sociais barradas pela Ditadura Militar implantada a partir de 1964. Portanto, a perspectiva de Benedict Anderson (2008) ao pensar a nação como uma comunidade imaginada e a de Milton Santos (2002) entendendo o território como a soma de forças diversas, são acionadas em um diálogo com uma metodologia de análise fílmica.

Neste percurso, o filme é entendido como um documento que percebe as características inerentes ao tempo em que é produzido, como também um discurso estético, propondo uma direção investigativa da obra através das propriedades básicas do material fílmico e suas implicações práticas. “Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo” (Panafria, 2009, p. 7). É analisar o filme como meio de expressão sem descartar outras intervenções do cineasta, ou outros documentos, mas entendendo que eles não detêm a obra. “Confundir a intenção do autor com o sentido efetivo produzido pelas imagens e sons é cair na ‘falácia internacional’” (Xavier, 2007, p. 9). Por isso, o trabalho em diversos momentos, precisa recorrer ao fotograma do filme, ao que não está obviamente inscrito na imagem, mas que pode ser interpretado.

Robert A. Rosenstone (2010) vai além da visão do cinema como simples objeto de estudo; nesse sentido, o filme histórico, principalmente, passa a ser percebido como uma escrita em que sua força estaria evidenciada na invenção e no remanejamento dos fatos históricos. As “verdades” fílmicas seriam as metáforas e símbolos criados pelos fatos literais da história tradicional. E elas se assemelham a, pelo menos, dois aspectos da história escrita: ambos se referem a acontecimentos e movimentos do passado; e compartilham de um traço de irreal e de ficcional, pois ambas acabam sendo narrativas. Dessa forma, a questão do filme como documento é somada a uma visão do filme como reconstrução da história e, conseqüentemente, da própria memória, pois o cinema de abordagem histórica trata da imagem que se quer criar sobre determinado personagem e/ou episódio do passado.

---

<sup>2</sup> Em diversas partes das Américas se desenvolveram comunidades de fugitivos que receberam diversas nomenclaturas, como Cumbes na Venezuela ou Palenques na Colômbia. No Caribe inglês e nos EUA foram denominados Maroons. Nas Guianas ficaram conhecidas como bush negroes. No Caribe francês o termo era maronage. Em Cuba e Porto Rico chamava-se cimaronaje. No Brasil foram denominadas inicialmente somente como mocambos, depois a nomenclatura quilombos foi generalizada. (Theodoro e tal., 2016, p. 2)

## O território imaginado de Palmares

A perspectiva de análise atravessada pela noção de comunidade imaginada<sup>3</sup> permite compreender a proposta do conceito de nações diferente de uma “comunidade real”, pois não se baseia em interações sociais de seus membros, que por razões práticas não seria possível. Benedict Anderson (2008) aponta que nada maior que um vilarejo pode ser percebido como uma “comunidade real”, sendo impossível todos os seus membros se conhecerem. Nesta perspectiva a nação surge como uma abstração, uma comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que se percebem dentro de um grupo através de diversos mecanismos culturais de identificação:

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo [no caso o romance] é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma continuidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um norte-americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de patriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles. (Anderson, 2008, pp. 56-57)

A imprensa, por exemplo, é fundamental para a análise do autor, que percebe o nacionalismo europeu forjado através dos jornais e romances ao propor um tempo homogêneo e universal em que todos os habitantes de uma nação compartilhassem um sentimento comum. “Essa comunidade também é ‘imaginada’ porque, independentemente das diferenças e da exploração que exista dentro dela, a nação é sempre concebida ‘como uma profunda camaradagem horizontal’” (Anderson, op. cit., p. 34). Desta forma, a mídia é um dos instrumentos culturais essenciais para se criar e manter, ao mesmo tempo, uma comunidade imaginada, pois cria um universo em que o indivíduo, leitor, ou consumidor se insere, mesmo não conhecendo aquela realidade por completo.

A arte cinematográfica surge como uma arte que pode criar universos erguidos sob uma ontológica celebração do realismo da imagem fotográfica, em que tal característica “é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir não só mais uma prioridade do mundo visível, mas justamente uma prioridade essencial à sua natureza – o movimento” (Xavier, 1984, p. 12). Assim, o cinema também surge como uma potente ferramenta de criação de comunidades imaginadas.

A *decupagem* clássica, por exemplo, é um “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, op. cit., p. 24); serve como um discurso naturalista, como uma “janela para o mundo” (Xavier, op. cit., p. 31). Do ponto de vista de Ismail Xavier, o problema básico em torno da crítica dessa forma de discurso, baseado nas grandes produções hollywoodianas, não seria o fato de essas produções existirem em escala industrial, mas sim esse método naturalista, algo que na prática soa como um reflexo dos interesses de uma elite dominante, ou melhor, uma forma de propagação ideológica da burguesia no complexo de representação: “naturalista/decupagem clássica/mecanismo de identificação” (Xavier, op. cit., p. 33).

A montagem clássica naturaliza também modos de ser e de experimentar o mundo, universalizando neste universo imaginado, uma cultura particular e própria. Ele é um

<sup>3</sup> A teorização de Anderson foi proposta no âmbito do nacionalismo europeu, em que a sociedade europeia estava passando por profundas mudanças que permitiram essa projeção nacional.

território desarticulado e remontado da realidade imanente, mas surge como crível na experiência do espectador.

O filme de gênero, como revela Rick Altman (2000) que se consolida nessa montagem clássica, está estritamente ligado à cultura que o produz. Muitos filmes que escapam a esse enquadramento de gêneros dependem muito da mensuração de suas qualidades referenciais para se ligar ao mundo, mas filmes de gênero usam de formas simbólicas as suas imagens, sons e citações chaves. “No caso dos grandes planos gerais da paisagem que povoam incessantemente o Oeste, importam menos os locais reais e sim o uso da paisagem como visualização do perigo e do potencial que o Oeste, simultaneamente, representa<sup>4</sup>” (Altman, op. cit., p. 49, Tradução nossa).

Para Deleuze (1985), na imagem-ação, no qual o cinema clássico se enquadra, a ambiência dita o que se tornará ação, porque é através de suas qualidades que as personalidades virão à tona. Para existir uma ação é necessário que o meio em que ela se propaga seja definido, pois esse ambiente determina tudo: quem é o bonzinho, quem é o malvado, quem é o selvagem, etc. No faroeste, por exemplo, pode-se perceber o ambiente como definidor das ações e das reações que culminam na estrutura dramática clássica; o *cowboy* tem de agir contra os índios, que são selvagens. Tudo isso é definido em poucos planos, em que os índios atacam uma diligência, como no filme do diretor John Ford, *No tempo das diligências* (1939).

Ao elaborar essa perspectiva, as concepções de espaço e território de Milton Santos (1996) surgem como guia para se entender como em *Quilombo* a representação de Palmares ganha essa potencialidade simbólica de nação brasileira. O autor percebe que a utilização do território pelo povo cria o espaço. Sendo o espaço geográfico mais amplo e complexo, contingente, mas que tem como concreto a instância social sempre presente, e o território percebido como um conceito dado como fixo, ao ser delimitado por uma área. No entanto, essa demarcação não ocorre de maneira precisa, pois pode mudar no processo histórico devido às relações sociais e técnicas de uma comunidade.

Milton Santos percebe essa ideia de flexibilidade em uma geografia crítica e procura entender o espaço para além da materialidade, nas sociabilidades, nas técnicas, na cultura. O espaço “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações. Através desta ambição de sistematizar, imaginamos poder construir um quadro analítico unitário que permita ultrapassar ambiguidades e tautologias.” (Santos, op. cit., p. 11)

No filme analisado aqui, a estrutura espacial do quilombo rasga a cronologia histórica, pois existe um comentário sobre o passado ligado à necessidade do presente de reter diversas demandas reprimidas por vinte anos de ditadura militar, que por sua vez apontam para uma utopia<sup>5</sup>, para a possibilidade de organização de um país democrático. Mesmo que essa utopia não seja mais a revolucionária, ligada a conceitos marxistas, mas ligada ao mercado consumidor, ao aproveitar o momento de euforia democrática. Ou seja, é um espaço fílmico forjado muito mais através da cultura, dos objetos, da língua falada, das danças; do que retratado por uma paisagem. Ao inverso de um cinema clássico de gêneros, o filme constrói um território, uma nação imaginada, articulando a cultura afro-brasileira.

Flávio dos Santos Gomes assinala:

<sup>4</sup> En el caso de los grandes planos generales del paisaje que pueblan incesantemente el western, importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y del potencial que el Oeste, simultáneamente, representa.

<sup>5</sup> O termo é de origem grega: “topos” significa lugar, e seu prefixo “u” tem significado negativo, ou seja, seria um lugar que não existe, um “não lugar” ou “lugar nenhum”. Quando chegou o século XIX, a utopia deixou de ser somente um gênero literário, “um jogo intelectual, para tornar-se um projeto político no qual o possível está inscrito na história” (Chauí, 2008, p. 11).

O Quilombo de Cacá Diegues é repleto de invenções históricas, que longe de serem farsas ajudam a pensar o universo ideológico tanto do cineasta e de sua equipe como de intelectuais negros dos anos 1980, no processo de redemocratização. No filme, transpõe-se a sociedade de Palmares, no mundo atlântico colonial, com europeus, microssociedades indígenas e o tráfico atlântico no litoral africano, para a sociedade brasileira da época, com imagens da miscigenação, da alegoria e da permissividade. (Gomes, 2011, p. 92)

A visão tradicional de cultura percebe o território como forma de exclusão do outro, como controle colonial. Já o território como um lugar imaginado, no sentido de ser uma comunidade, incorpora as forças políticas e sociais que se inscrevem no processo cultural. É uma perspectiva que lê a cultura através de outra chave, como um processo dinâmico. Ao aquilombar as dinâmicas do filme, se constrói outro lugar, outro território. Um movimento oposto do esforço colonial de excluir o outro, ao aproximar as demandas diversas que podem habitar Palmares. E isso está inscrito nas imagens do filme.

Robert A. Rosenstone (2010) assinala que determinados filmes, que ele categoriza como filmes históricos inovadores ou de oposição, são obras complexas, de variadas teorias e abordagens, com potencial “real” de impacto no pensamento histórico, e que são criadas conscientemente como oposição ao naturalismo hollywoodiano. Essas obras contestam as histórias perfeitas de heróis e vítimas usualmente retratados no cinema clássico ao buscar um novo vocabulário “para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa e autoconsciente, tratando de perguntas difíceis, até mesmo irresponsáveis, mais do que de enredos agradáveis” (Rosenstone, op. Cit., p. 37). Os melhores filmes inovadores seriam aqueles que usam novas estratégias para representar os vestígios do passado, norteando o pensamento histórico para originais pontos de vista.

Rosenstone aponta que o maior expoente deste cinema seria Eisenstein, que colocava o coletivo ou a massa (e não o indivíduo) no centro do processo histórico; ele teria seus herdeiros, principalmente na América Latina e em países periféricos, como o brasileiro Cacá Diegues que “faz isso e algo até mais radical em *Quilombo* (1984), a história de Palmares, uma obstinada sociedade formada por escravos fugitivos retratada em música e dança (samba) por atores vestidos como se estivessem participando do Carnaval” (Rosenstone, *ibid.*). Uma revolução, no sentido de atacar as representações realísticas. Ou seja, mais do que inventar fatos, afastando-se de uma visão tradicional da história, o filme passa a interpretar e a dialogar com a história por meio de sua estética inovadora.

Desta forma, o filme faz sua jornada particular por uma história do Brasil repleta de rupturas como também continuidades. Diegues revela em sua biografia que decidiu pensar a obra “não como uma narrativa de época, mas como um filme de antecipação, uma hipótese de Brasil para o futuro, a partir de paradigmas construídos com a história e o mito da nação palmarina” (Diegues, 2014, p. 478). Elabora não só uma territorialidade imaginada, mas uma alegoria de nação em que as imagens são construídas através de uma perspectiva de cultura brasileira, de abertura democrática. Dinâmica que anos depois se rompe com uma hegemonia de viés neoliberal, mas que no momento que a obra é produzida está presente em demandas como as *Diretas Já*<sup>6</sup>. Neste sentido, o território de

---

<sup>6</sup> A partir de 1981 a economia brasileira entra em um difícil recesso, levando um afastamento de parte das classes dominantes no regime militar instituído em 1964. “Os acordos assinados entre o governo brasileiro e o FMI (Fundo Monetário Internacional) beneficiavam exclusivamente o grande capital financeiro, prejudicando os demais setores capitalistas, notadamente indústria e comércio. (Nery, 2010, p. 3) Esses setores insatisfeitos estavam presentes na campanha Direta Já, um movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas ocorrido em 1983-1984. Essas insatisfações eram canalizadas em parte, para

Palmares forjado no filme, é a imagem de um país reformulando suas próprias noções de espaço e cultura, de nação.

### Contexto de uma análise

Carlos Diegues é um diretor que ajudou a formar o Cinema Novo brasileiro no período de efervescência política do início dos anos 1960, momento em que famosos teóricos como Paulo Emílio Salles Gomes buscavam definir uma identidade nacional para o audiovisual brasileiro. O conjunto bastante heterogêneo que se denomina de Cinema Novo – um movimento que fazia parte de um contexto maior de vários “cinemas novos”, principalmente na América Latina, formado por jovens cineastas –, tinha em comum a busca por uma visão política de estéticas modernas de imenso valor autoral, que rompiam com os padrões clássicos vindo das grandes produções norte-americanas, ao mesmo tempo em que também apresentavam um cinema político que refletia a situação da América Latina como local ainda dominado pelo peso do subdesenvolvimento (Gomes, 2016). O que se queria, pelo cinema, era definir a imagem desse povo e suas características, em que o ponto de partida deveria ser “um mergulho na ‘realidade’ sócio-político-cultural brasileira” (Simonard, 2006, p. 27).

Ismail Xavier (2001) percebe que a influência de um cinema moderno vai ter seu impacto até início da década de 1980, sendo 1984 o momento simbólico de ruptura com a estreia de *Memória do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos), que segundo Xavier fecha definitivamente o diálogo com o Cinema Novo, “cuja experiência do Cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo quando se consolida a abertura” (Xavier, op. cit., p. 36). Este também é o ano do filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Filme que devido ao golpe civil-militar foi descontinuado. Coutinho então, 20 anos depois, retoma o filme com múltiplas estratégias e o transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da ditadura e a possibilidade de se filmar, renovando a tradição do documentário no país. É também em 1984 que Diegues vai lançar *Quilombo*, justamente num momento de transição, tanto na linguagem cinematográfica brasileira como na política, com a certeza de eleições diretas para presidente.

No momento histórico em que a obra é produzida, meados dos anos oitenta, existe no Brasil um debate de contexto pós-moderno<sup>7</sup>, mas que ainda trazia uma articulação potente com o Cinema Novo, sem entender o Brasil deste período pelo viés da pós-modernidade, mas entendendo que a cultura hegemônica, no caso a norte-americana, estava mudando seus padrões culturais e com isso, toda a arte periférica dialogava com essas agitações culturais.

Desta forma, é na primeira metade desta década que o cinema brasileiro parte para um debate estético que evidencia uma sintonia com um cinema contemporâneo, ainda trazendo ao mesmo tempo uma articulação particular da “questão nacional”, “traduzida em recapitulação históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural,

---

a luta parlamentar – Câmara dos Deputados e Senado – e para os executivos estaduais – eleições de governadores. Onde se destacavam políticos ligados aos partidos burgueses, tendo o PT como contraponto.

<sup>7</sup> Para o que Fredric Jameson (2006) entende a pós-modernidade como um capitalismo tardio, que surge com prognósticos catastróficos e reducionistas a respeito do futuro. Mas também uma quebra radical que emerge do fim dos anos 50 e anos 60. O que ele vai ligar diretamente a esse terceiro estágio do capitalismo. A estética pós-moderna surge como uma estética urbana, rodeada de clichês, de fragmentações, de hibridismos e hipertextualidades, como a releitura de códigos já utilizados em vários momentos da história do cinema.

diálogos com tradições literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito” (Xavier, op. cit., p. 38).

Cronologicamente, o filme está inserido no processo que o historiador François Hartog (2003) assinalou como a mudança de paradigma da história como progresso para o *presentismo*, momento de rompimento com a estrutura clássica historicista, chamando atenção para o afrouxamento das ideias revolucionárias e utópicas em um horizonte limitado ao presente, em que uma previsão ideal para uma mudança futura, não teria mais força revolucionária. O autor afirma que essa mudança se deve às novas “solicitações do mercado, ao funcionamento de uma sociedade de consumo, às mudanças científicas e técnicas, aos ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente torna tudo obsoleto” (Hartog, op. cit., p. 11).

Há nos personagens de *Quilombo*, ligados a um mundo mítico, a percepção de que a ideia utópica de progresso parece não funcionar como deveria. O filme trabalha com o passado, mas é midiático, é feito para dialogar com o que no presente se pensa desse passado. São traços que estão presentes nas perspectivas do filme ao propor uma espécie de “Democracia Cordial”, na experiência do presente, em que o passado não seria mais referência para um futuro fechado e certo.

Exemplo desse percurso é que a obra é um emaranhado de referências. Ela é a continuidade do primeiro filme do Diegues, *Ganga Zumba*<sup>8</sup> (1963); junta à história original do livro de João Felício dos Santos (1963), com o título homônimo do primeiro longa do diretor, as interpretações polêmicas do professor Décio de Freitas na obra *A guerra dos escravos* (1973) trazendo novas perspectivas historiográficas acerca de Palmares; como a assessoria de importantes teóricos do período e intelectuais ligados ao movimento negro. O filme ainda extrapola as próprias fronteiras do espaço fílmico, gerando diversos outros derivados, como um documentário sobre sua produção, intitulado *Quilombinho* (1984); o romance *Palmares: mito e romance da utopia brasileira* (1991), de Everardo Rocha e de Carlos Diegues; e outra obra contendo o roteiro do filme e comentários sobre a produção, chamado também de *Quilombo* (1984), de autoria do próprio Diegues e de Nelson Nadotti. A produção também oferece sessões gratuitas para escolas por todo o Brasil, em uma autopromoção como importante fonte para o ensino da disciplina da História nas escolas.

Ou seja, é um produto que leva Palmares para outras mídias, em uma dinâmica de desterritorialização, típica da década de 1980. Um mundo que cada vez mais foca nas dinâmicas dos hipertextos que desterritorializam os conteúdos e práticas de suas possíveis origens. Essa circulação mais fluida e mais complexa faz com que novas identidades e hierarquias se constituam em uma cultura híbrida (Canclini, 1998). O filme *Quilombo*, desta forma, se apresenta em um momento de rupturas globais, nas demandas pós-modernas, e em um contexto local, no fim da ditadura e na reconstrução democrática. Revelando a necessidade de se reimaginar uma nação que desse conta destes movimentos.

A narrativa do filme se inicia por volta de 1630, momento em que um grupo de escravos rebeldes foge de um engenho de açúcar ao sul da capitania de Pernambuco para o Quilombo dos Palmares. Ganga Zumba (Tony Tornado), príncipe africano, ao chegar ao Quilombo, revela sua incrível capacidade ao se tornar o novo líder, após a líder

---

<sup>8</sup> *Ganga Zumba* estreia em 1964 antes do golpe civil-militar e é baseado no romance homônimo de João Felício dos Santos, livro que é ficção, mesmo que alicerçado em pesquisas históricas. O enredo do filme desenvolve a primeira parte do romance no qual é inspirado, devido às impossibilidades orçamentárias da forma de produzir do período. Apresenta a trajetória da fuga do herói negro, Ganga Zumba, no nordeste brasileiro do século XVII. A narrativa se encerra com a sua liberdade na entrada do Quilombo dos Palmares. Esse filme articula um discurso utópico em relação a um novo Brasil modelado pelos ideais revolucionários do período.



anterior, Acotirene, se retirar para a floresta. Com a ajuda da vigorosa guerreira Dandara (Zezé Motta) e de Acaiuba (Antônio Pitanga), ele faz Palmares crescer, aproveitando a guerra entre portugueses e holandeses e a aliança com os índios e homens brancos do seu entorno. Exemplo disso é a personagem Ana de Ferro (Vera Fischer), uma ex-prostituta francesa que acaba se tornando amante e conselheira de Ganga Zumba, criando assim uma próspera economia de estrutura estatal, independente dos colonizadores europeus, em que a miscigenação é uma marca pulsante na narrativa.

No auge político e militar do Quilombo, chega a Palmares, fugido de Porto Calvo, Zumbi (Antônio Pompêo.) que quando criança havia sido sequestrado e vendido para a igreja. O homem, apesar de afilhado de Ganga Zumba, era em tudo diferente de seu padrinho e não compactuava com a tendência de negociar com os governos dos brancos, principalmente após a morte de Acaiuba por um capitão português que negociava diretamente com Palmares. Vingando a morte, os guerreiros negros, liderados pelo jovem e astucioso general Zumbi, descem a serra destruindo canaviais, engenhos, tomando cidades, matando os senhores de escravos. Iniciam uma grande onda de violência e terrorismo na capitania.

Essa onda de violência leva os portugueses a propor um acordo de paz. De um lado, Ganga Zumba decide negociar; de outro, Zumbi nega o acordo, dividindo a nação palmarina em dois. No acordo, todos os negros do quilombo se tornam súditos livres, mas teriam que deixar a serra, instalando-se no vale do Cucaú, mais ao norte da capitania. Porém Zumbi e seus aliados continuam na serra. Ao chegar ao local destinado, Ganga Zumba percebe que o acordo era uma traição e toma uma fatídica decisão para salvar seu povo: ele se envenena, tornando a liderança de Zumbi incontestável, que reina em Palmares dedicando-se a fortalecer militarmente a sua nação, preparando seus negros para uma luta duradoura.

Cada vez mais impotentes diante da força militar do quilombo, os governantes portugueses contratam os serviços do bandeirante paulista Domingos Jorge Velho (Maurício do Valle), acompanhado de um imenso exército, formado em sua maioria por mercenários. Depois de uma tentativa frustrada, o bandeirante consegue invadir a capital palmarina, provocando um massacre. Zumbi, apesar de ferido, consegue escapar pela mata, mas é traído e morto, dando fim, inicialmente, à utopia palmarina. No entanto, o jovem amigo Camunga escapa e a resistência em Palmares ainda duraria 100 anos.

O fim do filme, apesar de mostrar a morte, não a representa como o fim; em uma ideia mística, os orixás e os espíritos dos mortos permitiriam que a ideia de Palmares nunca morresse. Ou seja, a ideia de liberdade e resistência, que idealiza essa comunidade quilombola, estaria viva na cultura negra. Apesar de a desejada revolução não ter acontecido, a utopia ainda estava viva em forma de experiência estética e cultural negra, em que o Brasil poderia experimentar outro mundo, cordial e justo, de acordo com a visão proposta pelo filme. Tendo a figura de Zumbi como o guerreiro que resiste até a sua morte contra a opressão colonial, - diferente da força revolucionária de Ganga Zumba no primeiro filme de Diegues - “[...] ganha a leitura da luta contemporânea contra a discriminação racial. Passado e presente dialogam, assim, em leituras de múltiplos significados” (Gomes, 2011, p. 81).

*Quilombo* é um épico franco-brasileiro<sup>9</sup> grandioso para os padrões brasileiros. Um cinema comercial e popular repleto de histórias múltiplas que se entrecortam, de denúncias dos aspectos da própria sociedade, cheio de situações dispersivas e frágeis que tiram a ação dramática de uma trajetória linear, apontando um diálogo com a pós-

<sup>9</sup> Tamanha estrutura foi possível pela coprodução da empresa francesa Gaumont que detinha os direitos de distribuição mundial, internamente o filme tinha o investimento da Embrafilme, que iria distribuir por todo o Brasil.

modernidade. Uma estética repleta de clichês, ao mesmo tempo é uma clara tentativa de valorizar a identidade negra na história do país relacionada com os tradicionais festejos do Carnaval brasileiro, como também revelam uma forte ligação com a inversão carnavalesca da Idade Média proposta por Bakhtin, caracterizada “principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário" (Bakhtin, 1993, p. 10). O carnavalesco bakhtiniano seria uma visão de mundo paralela que contrasta com a oficial, exterior à igreja e ao estado. “E a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (Bakhtin, *ibid.*).

Neste panorama, Carlos Diegues propõe uma lógica inspirada nos costumes das festividades carnavalescas no Brasil e na cultura negra, como forma de transgredir a ordem social, oferecendo não só uma nova história (outra que não a que ele havia filmado em 1963), mas também uma nova visão de mundo. A revolução, antes necessária, se transforma em transgressão, mas não deixava de ser utópica, e neste sentido propor uma crítica.

O diretor não participa diretamente do movimento negro no momento em que o filme é produzido. Ele é um cineasta branco e de classe média que reflete uma intelectualidade que nos anos 1960 pensava o Brasil pela possibilidade da revolução socialista, impossibilitada pelo golpe civil-militar. Mas há um esforço de Diegues em ser inserido neste contexto da cultura afro-brasileira, mesmo que seu filme não se enquadre em uma perspectiva de cinema negro, que segundo Sales (2020) se define não só com a criação de um imaginário afirmativo do sujeito afrodescendente, mas também no protagonismo negro durante todo o processo da produção cinematográfica, ocupando o lugar de quem fala e de quem produz o filme.<sup>10</sup>

Ao analisar o crédito do filme se descobre que a obra tem a consultoria do antropólogo Roberto Da Matta e de outros intelectuais, também brancos, que refletiam novas propostas. Contudo, os créditos também mostram a assessoria de importantes vozes negras da época: os acadêmicos Lélia Gonzalez, Joel Rufino dos Santos e Beatriz Nascimento; como também da direção musical de Gilberto Gil, da assistência de direção de Antônio Pitanga, e da presença de inúmeros atores negros, representativos para a cultura negra da época.

Desta forma, o filme inicia uma importante discussão acerca da representatividade num momento em que a intelectualidade brasileira, principalmente a universitária, começa a aderir aos Estudos Culturais<sup>11</sup>, perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio, televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça e sexualidade. “Na crítica que fazem das

<sup>10</sup> O cinema negro surge no cinema nacional paralelo ao movimento cinemanovista com cineastas como Zózimo Bulbul, Luiz Paulino dos Santos e Adélia Sampaio que realmente colocam em crise uma representação do cinema negro no Brasil. “A ideia de um cinema negro é contemporânea do movimento intitulado Cinema Novo brasileiro dos anos 1960, em contraposição a este, e servindo para apontar o branqueamento da produção cultural brasileira, a permanência do negro e da negra em papéis estereotipados, bem como o racismo permanente que perpassa o imaginário social no Brasil [...]” (Sales, 2020, p. 25).

<sup>11</sup> Surgem no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na universidade de Birmingham, Inglaterra, 1964, com a concepção de cultura desenvolvida por Raymond Williams em *Culture and Society* em contraste com a tradição literária britânica elitista. A cultura surge como experiência vivida de um grupo social, um campo contestado de significação onde o que está em jogo é uma definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos. Assim toda a dinâmica social seria uma dinâmica cultural, sem que haja uma diferença entre altas e baixas cultura, entre cultura popular e elite. O início tem fortes tendências marxistas vinda de autores como Althusser e Gramsci. “Nos anos 80, esse predomínio do marxismo nos estudos culturais tais como delineados pelo centro de Birmingham iria ceder lugar ao pós-estruturalismo de autores como Foucault e Derrida” (Silva, 2015, p. 132).

relações de poder numa situação cultural ou social determinada, os Estudos Culturais tomam claramente o partido dos grupos em desvantagem nessas relações” (Silva, 2015, p. 134).

Os anos 1970/1980 se constituíram no período de afirmação do debate das relações raciais em vários campos da ação social. O Movimento Negro brasileiro se organiza tendo como referência “as experiências das lutas anteriores, engendradas pelas várias formas de resistência à escravidão, o processo de constituição dos quilombos, a estruturação das irmandades e das tradições religiosas de matriz africana, da imprensa negra e as várias expressões culturais e políticas” (Lima, 2009, pp. 3-4). Nesta perspectiva, o Quilombo nasce como um lugar desterritorializado, que revela as liberdades dos corpos negros, muito mais do que um lugar. É um território que se encontra no próprio corpo ancestral e, desta forma, não tem passado, nem presente, nem futuro. Ele está suspenso como mito.

Beatriz do Nascimento, que está presente como consultora do filme de Diegues, anos antes havia criticado outro filme deste diretor de temática afro-brasileira, *Xica da Silva* (1976). No filme, os desejos extravagantes da personagem, uma ex-escrava negra, surgem como uma forma de resistência à própria dominação branca. Isso é desenvolvido através de uma estética sensual que na teoria propunha colocar o oprimido como opressor, mas que ao mesmo tempo reforçava o arquétipo da mulher negra como objeto sexual. Beatriz foi uma das principais vozes negras que se contrapuseram à representação estereotipada do corpo negro no filme, radicalizando essa dinâmica com uma argumentação que não se originava em uma necessidade de veracidade histórica na obra de arte, mas sim na falta de conhecimento do autor sobre a cultura negra, reivindicando que a intelectualidade respeitasse a própria cultura popular. “É como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro” (Adamatti, 2016, p. 10), coisa que Diegues aprendeu com *Quilombo*, ao tentar assimilar essa cultura negra sobre o qual ele não tinha o domínio.

Ou seja, esse quilombo que aparece no filme tem em sua estrutura narrativa uma postura progressista, ao se propor uma imagem do Brasil. Mas tem aspectos que escapam da própria perspectiva do diretor, quando os fotogramas apresentam o corpo negro como formador de um território. O corpo que em *Xica da Silva* servia o apetite sexual da elite branca, em *Quilombo* é o próprio formador da resistência. Como a própria Beatriz do Nascimento vai dizer anos depois no filme *Ôri* (1989) dirigido pela socióloga e diretora Raquel Gerber, “a pessoa é o quilombo”, tendo o negro esse território registrado no corpo, ressignificado como resistência.

O filme *Ôri* é sobre o processo de libertação do povo negro brasileiro e “os modos pelos quais os afrodescendentes têm organizado os seus territórios, desde o próprio corpo até a ocupação do espaço, sendo a diáspora a conexão entre continentes e modos de vida” (Sobrinho, 2021, p. 3), tendo como fio condutor a vida de Beatriz, que é a roteirista e a narradora da obra. Ela conduz, através da sua figura de militante e historiadora, para uma radical releitura de uma visão opressiva “que estabelecia a senzala como tropo privilegiado para a historiografia alocar o negro, para destacar o quilombo momento de ressignificar sua importância e reiterar a sua continuidade para compreensão das dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais afro-centradas” (Sobrinho, op. cit., p. 4).

Ela narra na obra:

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação. Ele aparece, ele surge nos momentos de crise da nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o continuum dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria

empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados. (Transcrição do filme)

Perspectiva que pode ser percebida no filme de Diegues, escapa do próprio domínio do diretor, em que o uso da cultura afro-brasileira permite integrar as diversas demandas sociais do momento democrático brasileiro como a imagem de uma cultura brasileira, generalizada na territorialidade fílmica de Palmares. São territórios que fogem do controle da colonialidade e estão inscritos no corpo e nas técnicas, na forma e na cultura. São corpos territoriais, se pensarmos no conceito de território de Milton Santos, em que a “configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia.” (Santos, 1996, pp. 39-40).

### A imagem aquilombada

Uma primeira cena a se destacar é a coroação de Ganga Zumba, logo que ele chega ao Quilombo. É a primeira vez que se vê o território quilombola no filme. O grupo que Ganga Zumba comanda é interceptado na mata por mensageiros de Acotirene, a líder de Palmares, logo após o nascimento de uma criança, que futuramente será Zumbi. Neste instante, o filme mostra um plano geral da Serra da Barriga, onde se situa historicamente o quilombo e em seguida um plano em que se vê, quase escondidos na mata, três construções com o telhado arredondado preenchidos com sapê (Figura 1). Esse é o plano geral que apresenta o território palmarino. São casas que se escondem na mata, uma paisagem que se integra com a natureza.

**Figura 1.** Primeiro plano geral de Palmares.



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Acotirene, uma senhora já idosa, recebe o recém-chegado para uma audiência. Provavelmente dentro de uma dessas construções. Ela está iluminada com uma luz azul enquanto o resto da cena tem um tom amarelado (Figura 2), opondo a personagem que até o momento é a soberana, através da cor azul, ao resto do Quilombo, que em um tom amarelado, quase de terra, estaria em processo de transformação, e que é explicitada nas falas dos personagens.

Questionado porquê havia trazido estrangeiros para o Quilombo – em uma cena anterior, o grupo de foragidos convence um pequeno fazendeiro branco a negociar com Palmares e o leva com eles –, Ganga Zumba responde que todos ali também eram estrangeiros e que deveriam negociar com os brancos que viviam ao redor. Respeitosamente Ganga Zumba afirma que ela era sábia, mas que tinha medo da novidade.

Um diálogo que simboliza dois arquétipos na mitologia afro-brasileira: a senhora é a representação de Oxalá<sup>12</sup>, um orixá masculino, mas hermafrodita, idoso e sábio, que prefere a calma e a não violência como estratégia. Por outro lado, Ganga Zumba seria a representação de Xangô, um orixá jovem representado como um rei justo, porém impetuoso e impaciente, que tem como estratégia o diálogo com o outro, mesmo que violento. Ou seja, o início e o fim, o velho e o novo, o sábio e o impulsivo, a imagem dos opostos tão cara à carnavalização bakhtiniana. Tanto que, em um jogo de plano e contra plano, a soberana olha para seu interlocutor, em *close* (Figura 3), vê o orixá Xangô e não Ganga Zumba (Figura 4). Nesse instante, uma trilha surge apresentando uma cantiga recitada em iorubá<sup>13</sup> e Acotirene diz: “Xangô é seu eledá<sup>14</sup>, Xangô paira sobre sua cabeça”.

**Figura 2.** Encontro de Acotirene e Ganga Zumba.



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

**Figura 3.** Close de Acotirene



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

<sup>12</sup> É o criador da humanidade, pois fez o primeiro homem e a primeira mulher. (Lopes, 2004, p. 504).

<sup>13</sup> A língua do povo Iorubá.

<sup>14</sup> “Cada um dos orixás que velam individualmente por cada ser humano; dono da cabeça, anjo da guarda” (Lopes, 2004, p. 252).

**Figura 4.** *Close de Xangô*

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Na cena seguinte, a soberana abdica do trono em favor do novo rei, para ir viver na calmaria da mata. Ela desaparece do ambiente, em um breve inserte se vê ela sumir na névoa da noite, como um momento mágico. Ganga Zumba, assustado, incorpora Xangô, e dançando um toque de candomblé (Figura 5); nessa experiência, em que seu corpo é tomado pelo transe, ele é confirmado como rei. O que possibilita sua subida ao poder é o místico, o sagrado afro-brasileiro, que tem em sua perspectiva histórica, no Brasil, o Carnaval como estratégia de sobrevivência.

**Figura 5.** *dança de Xangô*

Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Ou seja, o quilombo vai ser o corpo do ancestral divinizado incorporado, que reconfigura a territorialidade, muito mais do que a imagem inicial das três construções escondidas na mata. Pois esse corpo traz junto à trajetória do Orixá, sua história mítica e suas características, sociabilidades que agora predominarão.

Como cita Milton Santos:

O espaço se impõe através das condições que ele oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer e como condição de "viver bem". Como meio operacional, presta-se a uma avaliação objetiva e como meio percebido está subordinado a uma avaliação subjetiva. Mas o mesmo espaço pode ser visto como o terreno das operações individuais e coletivas, ou como realidade percebida. Na realidade, o que há são invasões recíprocas entre o operacional e o percebido. Ambos têm a técnica como origem e por essa via nossa avaliação acaba por ser uma síntese entre o objetivo e o subjetivo. (Santos, 1996, p. 34)



O corpo simbólico do orixá é uma amálgama de técnicas, de procedimentos, de modos de ver o mundo. É o corpo aquilombado, que promove desta forma todo um imaginário. Relações entre os indivíduos que geram essa territorialidade particular. Na cena que se segue, que o filme apresenta tendo-se passado cinco anos da coroação, é justamente essa sociabilidade acontecendo que se percebe, promovendo uma possível construção de Palmares como território. A cena sintetiza o dia a dia do lugar transformado pelo progresso iniciado pelo seu novo líder. Ela se inicia com um close de Gangoba, mãe do menino que futuramente se chamaria Zumbi, cantando uma cantiga com a criança no colo. Ela saúda a terra em iorubá. Homens trabalham no plantio, as crianças brincam felizes pelo local, ou seja, a comunidade prosperou, assinalando que agora essa comunidade não era só um local de sobrevivência, mas de redefinição de uma cultura, que se percebe nas vestimentas, nas cantigas e na forma como lida com a natureza. Formam, assim, o território de Palmares.

Também representativo na cena é a figura de Grande Otelo interpretando um ancião que ensina para as crianças a cultura afro-brasileira. O ator é símbolo de uma estética da chanchada, tipo de cinema que ele representou e que agora é retomado nas características carnavalescas do cinema de Diegues. Suas roupas podem ser facilmente comparadas aos adereços carnavalescos de desfile de escola de samba (Figura 6). Afirmado através de seu corpo e de sua representatividade essa construção territorial.

**Figura 6.** Grande Otelo



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Entretanto, a visível harmonia dessa cena idílica é interrompida pela invasão de um grupo de brancos. As crianças, que são a maioria no local para onde eles se dirigem, usam formas divertidas de sobrepujar os inimigos, da mesma forma que as entidades denominadas Erês, seres infantis da mitologia afro-brasileira, afastam a morte com música e brincadeiras. No fim, os homens são desmoralizados e as crianças dançam e pulam, enquanto o personagem do Grande Otelo ri exageradamente. Também nesta forma quase cômica e divertida de confronto com o inimigo se pode perceber a formação desse espaço singular, aquilombado.

No final da cena, o chefe do grupo invasor, único que havia restado, curiosamente interpretado pelo sambista João Nogueira, arranca o pequeno Zumbi do colo de Grande Otelo e mata Gangoba. Este acontecimento serve para fazer a ação dramática do filme progredir, pois Zumbi irá crescer sendo educado numa igreja e retornar para o Quilombo em um movimento de descolonização da própria mentalidade eurocêntrica.

O retorno de Zumbi é significativo neste sentido. Ele reaparece quinze anos depois em uma pequena aldeia onde os habitantes estão morrendo com a peste. Um cometa está passando nos céus e Francisco, o menino Zumbi crescido, olha para ele e parece imaginar outro lugar. O padre que o criou surge e chama sua atenção, mas não adianta, o pensamento do homem estava longe (Figura 7.1). Nesse instante, a música de Gilberto

Gol toca alegre, festiva, enquanto um movimento de *travelling* fecha o plano em um *close* de Francisco (Figura 7.2), que de olhos fechados parece sintonizar com o mundo do quilombo.

**Figura 7.1** *Francisco olhando o cometa.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

**Figura 7.2** *Movimento de travelling.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

O próximo plano é um geral de uma festa no quilombo comemorando a passagem do cometa (Figura 8), como se a mente de Francisco se projetasse para um mundo imaginado, talvez invertido para a sua criação colonizada. A imagem não é naturalista, pelo contrário é a representação de um território artificial e teatral. Mas o filme não apresenta como farsa, ela está realmente acontecendo.

**Figura 8.** *Festa no quilombo*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Diferente da cidade que considerava o cometa como um mau presságio, ali se comemorava o fenômeno como uma bênção. Opondo, desta forma, não só os territórios,



mas as mentalidades que os compunham, sendo Palmares uma possível nação imaginada que rompe com a noção colonizada de Estado. A cena de festa parece em muitos aspectos, o Carnaval de rua do Rio de Janeiro ou de Salvador, onde foliões fantasiados bebem, dançam, fumam e até fazem suas necessidades por ali mesmo. O próprio Ganga Zumba se dirige a uma pedra e urina, enquanto uma criança que toca tambor olha sem nenhum pudor.

Alguns índios chegam e conversam com Ganga Zumba revelando que estavam atravessando a serra à procura de um sinal da “terra sem males”. E o soberano em *close* fala que talvez o sinal fosse o cometa, que volta a cruzar os céus, dando a entender que ali era o lugar sem males, na comemoração e na alegria festiva, como um movimento mágico.

No dia seguinte, Francisco acorda e foge da igreja abandonando sua cruz em um plano simbólico que pode ser lido como a sua descolonização (Figura 9). No quadro, enquanto a cruz é vista jogada num canto, se escuta o barulho da porta se abrindo e a luz do sol que vem de fora ilumina a cruz, como se demarcasse mais ainda o símbolo e poder dela; no entanto, é o inverso, pois sem o corpo de Francisco ela se revela somente um objeto de metal deixado de lado.

**Figura 9.** *A cruz abandonada por Francisco.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

É essa mesma cruz, que algumas cenas adiante, no reencontro com o padre que o criou, ele vai inverter. (Figura 10). O sacerdote pega o objeto supostamente esquecido e o entrega, mas Zumbi responde: “Não, eu não esqueci. É que isso não iria me servir de nada. A não ser que eu pegasse do outro lado”. Nesse instante ele pega a cruz e a levanta invertida; a câmara fecha o plano em um movimento de *zoom in*, mostrando que ela havia se tornado uma espada.

**Figura 10.** *A cruz invertida.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A imagem aquilombada no filme parece ser justamente essa cruz invertida, que por um lado surge como o afronte aos poderes dominantes, em uma perspectiva que Diegues promove ao tentar reelaborar uma nação brasileira democrática, saindo de um período autoritário, mas que também escapa ao controle do diretor e promove, pelo contrário, uma leitura que poderia seguir uma proposta realmente de ruptura com esse Estado. Segundo Wallace de Moraes as características do Estado brasileiro mostram-se “como um legítimo herdeiro do princípio do poder soberano de matar que fundou Estado moderno europeu. Por consequência, explica-se o seu DNA racista e assassino” (Moraes, 2020. p. 6). Mas a narrativa não adere a essa perspectiva. O que o diretor propunha, e está explícito em suas falas e memórias (Diegues, 2014) era integrar esse poder de amálgama da imagem aquilombada a uma perspectiva democrática erguida por um estado de direito e não um aquilombamento da sociedade.

No entanto, há em diversos momentos do filme, a leitura desse território possivelmente anarquista, no sentido de propor uma sociedade que não se ergueria através dos conceitos eurocêntricos de nação. Mbah e Igariwey (2018) percebem uma ligação das formas de sociabilidade múltiplas e diversas das sociedades comunais africanas com as formas anárquicas propostas no contexto europeu, que rompem a centralidade e a necessidade de um estado. As práticas das comunidades ancestrais, antes mesmo do conceito ser produzido na Europa, já propunham uma espécie de anarquismo “como modo de vida” (Mbah; Igariwey, op. cit., p. 14).

Esse seria o poder anárquico das africanidades através de sua potência comunal, como percebeu Abdias do Nascimento (2003) através do seu conceito de *Quilombismo*, em que os quilombos e as comunidades de terreiro resistem justamente por terem esse caráter de ajuda mútua, de descentralidade, de participação direta, uma perspectiva que já existia nas comunidades tradicionais africanas. É um conceito de comunidade onde todos fazem parte de um mesmo contexto e se ajudam, em uma integrada sensação de pertencimento.

Em suma, inúmeros quilombos (e suas várias formatações societárias) através da ação direta construíram espaços, territórios e sentidos étnicos que não marcavam semelhança com o do dominador: aspectos antiescravistas, anti-estatais e anticapitalistas, portanto, claramente auto-instituintes, podendo ser chamado por revolução social, constituída a partir da ação direta de seus membros. (Theodoro et tal., 2016, p. 9)

Essa possibilidade fica evidente na cena em que o Quilombo se prepara para a guerra, se podem ver as técnicas complexas de combate, as estratégias, as vestimentas e máscaras. No conselho, diversas tribos se apresentam e votam. São comunidades que comungam uma cultura comum, mas não se anexam, são múltiplas. Neste sentido, não são Estados Nacionais como percebeu Benedict Anderson (2008), pois são dispersas em microculturas independentes, são “comunidades reais”, seguindo a sua teorização. Mas o roteiro do filme faz um esforço ao contrário, tentando imaginar um Estado brasileiro através da experiência de Palmares. A cena da morte de Zumbi é um dos indícios mais fortes, pois ela evidencia a impossibilidade da experiência negra.

Na cena, Zumbi é fuzilado pela tropa de Domingos Jorge Velho (Figura 11), enquanto em uma sequência de diversos panos detalhes seu sangue suja a natureza ao seu redor (Figuras 12, 13). Moribundo, o guerreiro joga sua lança para os céus gritando a saudação de Ogum: “Ogum nhê” (Figura 14). Um plano da lança cortando o céu (Figura 15) todo vermelho surge no quadro, e em seguida várias imagens da natureza local. Nesse instante, a música de Gil volta a tocar dizendo que a felicidade do negro é uma felicidade guerreira; junto com essa imagem e música, uma cartela informa que a

resistência em Palmares continuaria até por volta de 1797, ou seja, cem anos depois da morte de Zumbi.

**Figura11.** *Zumbi baleado.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

**Figura 12.** *O sangue na pedra.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

**Figura 13.** *O sangue nas folhas*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

Essa cena simboliza a morte da revolução quilombola como proposta civilizatória, impossibilitada pela própria violência do Estado colonial, mas transformada em cultura com o sangue de Zumbi marcando o ambiente e a sua lança cortando o céu. Seu corpo quilombado é agora parte da paisagem natural, se amalgama com o espaço. O filme, desta forma, celebra esse momento como a morte de um mártir que tem o poder de promover uma mudança cultural na sociedade brasileira e não um personagem revolucionário, como Zumbi chegou a ser idealizado pela intelectualidade dos anos 60. Ele agora é uma demanda democrática de igualdade racial e união das diversas culturas do Brasil.

**Figura 14.** *Zumbi joga sua lança.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

**Figura 15.** *A lança no céu.*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

A última imagem do filme é de Zumbi envolto por lanças (Figura 16), como um grande líder, mas que agora é uma memória, uma experiência do passado em que a utopia só é possível na experiência da cultura afro-brasileira. Voltando a pensar em Beatriz Nascimento, o quilombo é o corpo. Na imagem, o corpo guerreiro é preso por diversas lanças, idealizado e impotente.

**Figura 16.** *Zumbi envolto por lanças*



Fonte: Filme *Quilombo*, 1984.

## Considerações finais

O filme propõe uma imagem possível para a redemocratização no processo histórico brasileiro; um período em que um novo Brasil democrático e diferente se torna hegemônico em um significado vazio, na “confluência de múltiplos significados em um discurso, a ponto de tal discurso perder seu sentido específico justamente pelo excesso de significações incorporadas.” (Mendonça, 2007, p. 255) O período de mudança e de negação do que fazia parte de um outro imaginário, o autoritário, que passava a ser o antigo, o indesejado. A obra usa o corpo aquilombado para negar o período autoritário, como visto no decorrer do texto, mas não procura incorporar a sociabilidade quilombola. Isso seria o fim do próprio Estado como se conhece.

Assim, a ideia de uma democracia cordial seria uma democracia que surge do corpo, da cultura, das formas de se sentir os territórios. Uma concepção afro diaspórica que pensa o coração como centro vital da vida humana, e não a centralidade do cérebro. No entanto, Sergio Buarque de Holanda<sup>15</sup> critica esse homem cordial, pois ele está a todo momento destruindo as próprias estruturas centralizadas do Estado, onde se separa com rigidez o que deve ser a vida pública da privada. O território do quilombo não separa o que é corpo de paisagem, o homem da natureza, muito menos surge com uma ideia de posse. Por isso, Zumbi é símbolo cultural, da luta racial, assimilado pelo movimento negro da época, mas não é uma possibilidade revolucionária.

Lendo por essa perspectiva, o filme também afirma a impossibilidade da luta negra através da mudança política, como as diversas derrotas no decorrer da história do Brasil. Ganga Zumba, ao propor um acordo, é traído e Zumbi acaba morto na invasão de Palmares por Bandeirantes. Algozes que também não eram brancos, mas mestiços, vítimas também da colonialidade. Trata-se de uma abordagem da derrota e da impossibilidade que Diegues tenta transformar em otimismo, através de uma perspectiva culturalista. Ou seja, Palmares surge também como um território impossível, na derrota eminente, e na sua construção à margem do oficial, relegado a outra realidade, com todos seus aspectos carnavalescos de inversão. Ao mesmo tempo que o filme propõe imaginar uma comunidade, um território formado pelas técnicas e culturas afrodiaspóricas, ele também propõe ser esse território um movimento estritamente utópico, no sentido de ser um não lugar, inalcançável, pois traz em sua origem a quebra com o pacto social que cria o Estado.

## Referências

- Adamatti, M. M. (2016). Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues. *Revista Famecos*, v.23, n.3.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras.
- Bakhtin, Mikhail. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelais*. HUCITEC; Editora UnB.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp, 1998.
- Chauí, M. (2008). Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura*, 60(spe1), 7-12

<sup>15</sup> Termo ligado ao conceito do “homem cordial” (Buarque, 1995) Nele o brasileiro é percebido como um sujeito que tende a aproximar o que é distante do nível do afeto, misturando o que deveria ser público com o privado.

- [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&tlng=pt).
- Coutinho, E. (Diretor). (1984). *Cabra marcado para morrer* [Filme]. Mapa.
- Da Silva, T. T. (2015). *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica.
- De Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras.
- De Mendonça, D. (2007) A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira. *Ciências Sociais Unisinos* V. 43, número 3
- De Moraes, W. (2020). As origens do necro-racista-estado no Brasil criticam desde uma perspectiva decolonial e libertária. *Revista dos estudos libertários*, v.2, n.6
- Deleuze, G. (1985). *Cinema: Imagem-movimento*. Brasiliense.
- Diegues, C. (Diretor.) (1963). *Ganga Zumba* [filme]. Copacabana Filmes.
- Diegues, C. (Diretor). (1976). *Xica da Silva* [filme]. J.B Produções Cinematográficas Ltda. / Embrafilmes
- Diegues, C. (Diretor). (1984). *Quilombo* [Filme]. CDK Produções Cinematográficas Ltda. / Gaumon/ Embrafime.
- Diegues, C. & Nadotti, N. (1984). *Quilombo*. Achiamé,
- Diegues, C. (2014). *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Objetiva.
- Do Nascimento, A. (2002). *O Quilombismo*. Fundação Palmares/OR Editor Produtor.
- Dos Santos, J. F. (1963). *Ganga Zumba*. Círculo do Livro.
- Dos Santos, N. P. (Diretor). (1984). *Memória do Cárcere* [Filme]. L.C. Barreto.
- Gomes, F. S. (2011). *De olho em Zumbi dos Palmares – histórias, símbolos e memória social*. Claro Enigma, 2011.
- Gomes, P. E. S. (2016). *Uma situação colonial?* Companhia das Letras.
- Ford, J. (Diretor). (1939). *No tempo das diligências (Stagecoach)* [filme]. Walter Wagner Productions.
- Freitas, D. (1978). *Palmares: A Guerra dos Escravos*. Graal.
- Gerber, R. (Diretora). (1989). *Ôri* [Filme]. Angra Filmes Ltda.
- Hartog, F. (2003). Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo: *Revista de História*, v. 148, p. 9-34, 2003.
- Jameson, F. (2006). *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática.
- Lima, I. C. (2009). *As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil*. Congresso Internacional de Pedagogia Social.
- Lopes, N. (2004). *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Selo Negro.
- Mbah, S. & Igariway, I. E. (2018). *Anarquismo africano: a história de um Movimento*. Rizoma.
- Nary, V. E. (2010). Diretas Já: a busca pela democracia e seus limites. *Revista Lutas Sociais*, n.24
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Concreso SOPCOM, Anais.
- Rosenstone, Robert A. (2010). *A História nos filmes/Os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Sales, M. (2020). *A produção audiovisual das mulheres negras no Brasil e em Portugal*. Sales, M., Cunha, P. & Leroux, L. (Dir.). Nós por cá todos bem (p21-37). Associação Cultural; Edições LCV, 2020. V. ISBN 978-989-99704-3-4
- Santos, M. (1996). *A natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção*. Hucitec.
- Simonard, Pedro. (2006). *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Mauad.
- Sobrinho, G. A. (2021). Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu*, n.60.

- Theodoro, G., De Moraes, W. & Gomes, F. (2016). Dos quilombos ao quilombismo: por uma história comparada da luta antirracista no Brasil (notas para um debate). *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 8, n. 18, p. 215-238. ISSN 2177-2770.
- Xavier, I. (1984) *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2001) *Cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2007). *Sertão mar*. Cosac Naify.



## Masculinidades e a desolada paisagem urbana do cinema *noir*

DOI: 10.34640/universidademadeira2022araujo1

**Tatiana Brandão de ARAUJO**

Grupo de Pesquisa PhotoGraphein – Universidade Federal de Pelotas/CNPq

tati.vs.86@gmail.com

**Resumo:** Um dos personagens presentes no cinema estadunidense desde o início é o de homens que vagam pelas paisagens do país sem rumo e sem raiz. Por mais que a exploração das paisagens inóspitas do Oeste seja uma constante no gênero faroeste, o contexto urbano apresenta outras questões e desafios para esses personagens. Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial muitas histórias focam nas dificuldades que envolvem a adaptação à vida civil dos que foram à guerra. Esse tema, abordado de diversas maneiras, está presente no cinema *noir* do período, mas não limitado a ele. Mesmo sem afirmar que o personagem é veterano, os filmes de forma geral possuem protagonistas desenraizados, desesperados e/ou a procura de algo. Partindo do filme de Edgar Ulmer, *Detour* (1945), o texto debate esses personagens e os desafios que enfrentam em espaços, que diferente do Oeste, não se constituem como um mundo de possibilidades, muito menos representam liberdade. No *noir*, esse homem sente-se aprisionado mesmo quando vislumbra o Oeste. Apoiada nas discussões de autores como Frank Krutnik (1991), Mike Chopra-Gant (2006) e Michael Kimmel (2005), problematizo a atualidade do tema ainda presente nas representações culturais.

**Palavras-chave:** filme *noir*, masculinidades, oeste

**Abstract:** *One of the characters portrayed by the American cinema since its beginning is the man who wanders aimlessly and rootlessly through the country's landscape. Even though exploitation of the inhospitable landscape of the West is a constant in Western movies, the urban context poses other questions and challenges to this character. In the years after the Second World War, many stories focused on the difficulties faced by those who had been to the war to adapt to civil life. This theme, which was approached in different ways, is present in film noir of the period, but not limited to it. Even without asserting that the character is a veteran, movies in general have protagonists that are rootless, desperate and in search for something. Based on the movie Detour (1945) directed by Edgar Ulmer, this text debates these characters and challenges that they face in places which, unlike the West, are neither a world of possibilities nor the representation of freedom. In noir, these men feel imprisoned even when they catch a glimpse of the West. In the light of some authors, such as Frank Krutnik (1991), Mike Chopra-Gant (2006) and Michael Kimmel (2005), I have problematized this theme, which may still be found in current cultural representations.*

**Keywords:** *film noir, masculinities, West*

Em *Nightmare Alley* (1947), dirigido por Edmund Goulding, o protagonista da história Stanton Carlisle (Tyronne Power) trabalha em um circo itinerante na primeira metade do filme. Em algum momento ele afirma para outra personagem: “Eu tive todos os tipos de



trabalhos antes desse aparecer, mas nenhum era nada além de trabalho. Mas esse me pegou. Eu gosto dele. Tudo dele. As multidões, o barulho, a ideia de continuar em movimento [...]”<sup>1</sup> De acordo com Kelly Oliver e Benigno Trigo (2003), o cinema *noir* é repleto de personagens fugindo, dirigindo sem um destino traçado e com imagens de estradas desertas. Esses personagens e seu inerente sentimento de desenraizamento faz parte das narrativas estadunidenses anteriores ao *noir*, muito representadas no cinema de faroeste, mas que foram transpostas para as estradas e os contextos urbanos ao longo do século XX, ainda presentes atualmente como tema a ser explorado pelo cinema do país.

Nesta discussão me interessa a relação entre o sentimento de desenraizamento, a paisagem americana e a falência do Sonho Americano que entendo ser bem representada no cinema *noir*. Para tal discussão parti da análise de *Detour* (1945), dirigido por Edgar G. Ulmer, por ser um filme de estrada, explorar diretamente os sentimentos mencionados acima e lidar com o elemento do fatalismo na narrativa. No entanto, a obra de Ulmer não é solitária nas discussões apresentadas, por isso ao longo do texto estabeleço diálogos com outros filmes do mesmo período, que também problematizaram certos mitos estadunidenses.

De acordo com Jorge Luiz Barbosa (1998, s/p), “a geografia dos Estados Unidos da América é marcada pela imensidão”, e essa característica é apresentada como elemento visual tanto no cinema de faroeste como em filmes que se passam em espaços urbanos ou nas estradas do país. Essa imensidão tem uma dimensão simbólica, na medida em que, identificada com o Oeste, a paisagem é entendida como espaço de múltiplas oportunidades, seja na construção de uma vida estável ou apenas enriquecimento. Neste sentido, a paisagem como “o ambiente geográfico do ‘sonho americano’” (Barbosa, *ibid.*) é representada no *noir* como um aprisionamento dos personagens. Entretanto, isso não foi explorado pelo cinema de uma forma única, já que em vários desses filmes se apresentam como críticas à visão mitificada, destacando o próprio Sonho Americano como fator aprisionador ou simplesmente inatingível.

Em filmes como *Pitfall* (1948), dirigido por André de Toth, essas discussões sobre o Sonho Americano aparecem no sentido de questionar a idealização, não somente da estrutura familiar heteronormativa, mas também do papel do homem como provedor em um cenário de pós-guerra. O filme inicia apresentando a rotina de uma família na qual o patriarca (interpretado por Dick Powell) se demonstra cansado. Cansado da rotina, de ir todos os dias para o trabalho, de supostamente nada de novo acontecer em sua vida. Nesse contexto, ele conhece a personagem interpretada por Lizabeth Scott e a partir desse momento se desencadeia uma sucessão de situações perigosas para o protagonista e também para sua família. Ao final, o homem é perdoado pela esposa, tanto pela traição como pela exposição ao perigo, e ele retoma o seu lugar na família. No entanto, esse espaço familiar, a rotina da casa e do trabalho, é representada pelo filme não como uma visão idealizada, mas sim como um aprisionamento.

No debate proposto pelo texto é relevante apontar para os mitos presentes nas narrativas nacionais que falam sobre pessoas, mas também sua relação com o espaço geográfico. “Os mitos são representações da realidade, construções culturais que evocam memórias e a nostalgia e reavivam crenças, oferecendo ainda modelos de conduta para homens e mulheres” (Junqueira, 2018, p. 13). Eles também refletem ideologias (Slotkin, 1992) e evocam uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2008) com um passado comum. Neste sentido, é importante compreender o papel dos mitos na formação da identidade nacional e, especificamente no caso dos Estados Unidos, entender como eles fazem parte da história do cinema ao longo dos séculos XX e XXI, principalmente como

<sup>1</sup> Texto no original: *I had all kinds of jobs before this came along, but none of them were anything but jobs. But this gets me. I like it. All of it. The crowds, the noise, the idea of keeping on the move....*

forma de legitimar essas narrativas.

### Os mitos, a paisagem e as masculinidades

Segundo Baudrillard (2010, p. 66), a cultura dos Estados Unidos “é herdeira dos desertos, mas os desertos daqui não fazem parte de uma Natureza definida pelo contraste com a cidade. Em vez disso, denotam o vazio, a nudez radical que é o pano de fundo de toda instituição humana”<sup>2</sup>. A afirmação de Jean Baudrillard dialoga com a fala de Jorge Luiz Barbosa, quando destaca o Oeste como “síntese radiosa do mito com a geografia” (1998, s/p), assim como da romantização de figuras como o *cowboy* que “representava o ideal de liberdade individualista” (Hobsbawn, 2013, p. 321). Solitário e livre, como prefigura nas histórias, vagando na monumentalidade da paisagem “onde nada foi projetado ou planejado”<sup>3</sup> (Baudrillard, 2010, p. 9).

No caso específico do faroeste, os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 170) afirmam que: “A terra é fundamental para o faroeste. A atitude de reverência em relação às paisagens propriamente ditas – *Monument Valley*, *Yellowstone*, o rio Colorado – escamoteia a quem a terra pertencia e naturaliza, desse modo, o expansionismo”. Conjuntamente com a tal questão, “a masculinidade passou a estar relacionada com a subjugação de outras pessoas e a apropriação assegurada de suas terras”<sup>4</sup> (Kimmel, 2005, p. 96). Sendo assim, esses elementos constitutivos de narrativas formadoras da identidade nacional foram legitimados pelo cinema ao longo do século XX de diversas formas e em diferentes tipos de histórias, não somente no gênero faroeste.

Essas histórias possuem protagonistas que em sua maioria são homens brancos em sua jornada por essa paisagem real, mas mitificada nas narrativas. O “Oeste representou menos um lugar do que um movimento, um deslocar-se para o Oeste, um horizonte móvel” (Shohat; Stam, 2006, p. 173). Um espaço também que era de conquista, apagamento e domínio, na medida em que o caminho era traçado. E essa relação de domínio colonial, sob a paisagem e também sob outros povos que lá habitavam, tem uma relação direta com a formação de um ideal de masculinidade branca estadunidense. E tais questões aparecem na maneira como este homem lida com a paisagem, com pessoas diferentes dele e com ele mesmo.

Com relação ao cinema *noir*, são filmes realizados em um período de transformações, refletindo discussões acerca dos papéis de gênero e família. Somado a isso, temos o evento da guerra, o deslocamento de inúmeros homens do país e o retorno desses, alimentados por expectativas de retomar para o que foi deixado. Segundo Wheeler Dixon (2009, p. 35), “os filmes de 1945 até o início de 1950, não importa qual o gênero, são em muitas instâncias filmados com um sentido de desespero e anseio, desejando um tempo passado quando as questões sociais eram menos complexas”<sup>5</sup>. O passado, visto sob essa lente, romantiza um tempo em que o poder de certas pessoas, principalmente homens brancos, não era questionado. E isso, no meu entender, reflete as disputas internas dos protagonistas do *noir* com os novos tempos do pós-guerra, no qual, por exemplo, muitas

<sup>2</sup> Texto no original: *is heir to the deserts, but the deserts here are not part of a Nature defined by contrast with the town. Rather they denote the emptiness, the radical nudity that is the background to every human institution.*

<sup>3</sup> Texto no original: *where nothing has been designed or planned.*

<sup>4</sup> Texto no original: *masculinity became linked to the subjugation of other people and the secure appropriation of their land.*

<sup>5</sup> Texto no original: *the films of 1945 to the early 1950s, no matter what their genre, are in many instances shot through with a sense of despair and longing, yearning for a time past when social issues were less complex.*

mulheres acessaram o mercado de trabalho.

O filme de maior bilheteria de 1946 (Schatz, 1999), *The Best Years of Our Lives* (1946), aborda o contexto do retorno da guerra a partir de uma perspectiva mais otimista. No entanto, vários personagens no cinema *noir*, envolvidos em situações e preocupações similares às dos protagonistas do filme de William Wyler, não possuíam a mesma sorte. “Nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, filmes *noir* ofereceram um campo de resistência às convenções de Hollywood ao inscrever a masculinidade como um problema a ser diagnosticado e resolvido ao invés de admirado e emulado”<sup>6</sup> (Studlar, 2009, p. 370). De acordo com o Eddie Muller (1998), os filmes *noir* do período foram os únicos a tratar diretamente ou não sobre as desorientações e traumas psicológicos dos homens que retornavam da guerra. E essas temáticas aparecem também em filmes que não apresentam como personagem o veterano da guerra, como é o caso do *Detour*. Dos diferentes tipos de protagonistas masculinos no *noir*, uma das questões que afeta esses personagens é o fato deles nunca atingirem um certo de ideal de masculinidade (Studlar, 2009), e este será o caso do filme em debate neste texto.

Os filmes *noir* são excelentes contributos para discussões acerca da relação entre paisagem, principalmente a urbana, e as masculinidades. São muitos os diretores que discutiram temas referentes a seus personagens através de como eles eram colocados e filmados nos espaços das cidades, seja nas ruas ou nos interiores. É preciso afirmar também que nem todo *noir* foi feito ou representa um espaço urbano, como o caso de *Ride the Pink Horse* (1947) de Robert Montgomery, mas em sua maioria esses personagens estão nas grandes cidades, como Los Angeles e Nova York.

Segundo Robert Porfírio (2006), o que une os filmes *noir* do período é o tom pessimista, de solidão e de sensação de perigo, questões representadas de diferentes maneiras, por diferentes diretores. Entendo que tal sentimento é contrário à sensação de esperança diretamente relacionada ao mito do Sonho Americano, à crença de que o dia de amanhã pode trazer algo bom. O que marca muitos desses protagonistas é a sensação de vulnerabilidade e de estar perdido, ambos sentimentos que dialogam com as suas masculinidades, como eles se entendem diante das adversidades, consigo e em relação às pessoas que encontram no caminho (Porfírio, 2006).

“A *mise-en-scène* do filme *noir* reforçou a vulnerabilidade de seus heróis”<sup>7</sup> (Porfírio, 2006, p. 85). Neste sentido, a análise da elaboração visual desses filmes é fundamental para melhor compreender como os temas são desenvolvidos na narrativa. E isso se concretiza através das decisões do diretor sobre o posicionamento de seus personagens em cena, em relação a outras pessoas e à própria paisagem, sobre como são iluminados e enquadrados, elementos que enfatizam a discussão sobre a vulnerabilidade do homem branco no *noir* em relação à paisagem urbana de diferentes modos.

Frank Krutnik (1991) destaca que o cinema *noir* apresenta muitos personagens masculinos com pouco controle de determinadas situações, de seus relacionamentos, o que os coloca em posições mais vulneráveis. Dos filmes produzidos durante as décadas de 1940 e 1950 é possível mencionar inúmeros exemplos disso, e o foco deste texto são os personagens que vagam pela paisagem, caracterizados por Mike Chopra-Gant (2006) como *male drifters*. A partir da análise do filme *Detour* e de outros do mesmo período, o texto tem por objetivo problematizar o modo como se apresenta a relação homem/paisagem no *noir*, discutindo sobre possíveis relações entre personagens e paisagens históricas que conformaram as narrativas nacionais estadunidenses.

<sup>6</sup> Texto no original: *In the waning days of World War II and in the postwar era, films noir offered a field of resistance to Hollywood conventions by inscribing masculinity as a problem to be diagnosed and solved rather than admired and emulated.*

<sup>7</sup> Texto no original: *The mise-en-scène of the film noir reinforced the vulnerability of its heroes.*

## **Detour e a paisagem desolada estadunidense**

*Detour* foi lançado em 1945, produzido pela PRC (*Producers Releasing Corporation*), “sem dúvida o estúdio mais marginal na história de Hollywood”<sup>8</sup> (Dixon, 2009, p. 12). A PRC foi criada no ano de 1940 e inicialmente tinha como foco filmes de comédia e faroeste. Dos 44 filmes realizados entre 1941 e 1942, a maioria contemplava esses dois gêneros, mas a partir de 1943 a produção da PRC foi diversificada (Kerr, 2006).

O diretor do filme, Edgar G. Ulmer, nasceu na cidade Olomouc, atual República Tcheca, e é um entre muitos artistas, como Billy Wilder, Fritz Lang e Anatole Litvak, que vieram da Europa para trabalhar em Hollywood. Muito da influência europeia que se percebe no cinema *noir* deve-se a presença desses diretores que emigraram da Europa (Schatz, 1999). Quando Ulmer trabalhou na Alemanha, “ele era um designer do Max Reinhardt; um assistente do F. W. Murnau, Lang e Ernst Lubitsch; um codiretor do Robert Siodmak em *Menschen am Sonntag*”<sup>9</sup> (Naremore, 2008, p. 144). Segundo Paul Cantor (2006), Edgar Ulmer imigrou para os EUA no início da década de 1930 e sua grande primeira chance em Hollywood foi com o filme *The Black Cat* (1934), produzido pela Universal, com Boris Karloff e Bela Lugosi no elenco. E foi no ano de 1942 que ele começou a trabalhar na PRC (Kerr, 2006).

“Engenhosidade artística diante da intransigência econômica é um cotidiano crítico dos filmes *noir* B”<sup>10</sup> (Kerr, 2006, p. 116). Diretores como Edgar Ulmer, na PRC, trabalhavam com limitação de orçamento para a produção de seus filmes. No caso de *Detour*, em algumas fontes consta a informação de um orçamento de 20 mil dólares, podendo ter custado até 30 mil (Dixon, 2009; Cantor, 2006). Porém, Glen Erickson (2004) afirma que o orçamento, inicialmente programado para 89 mil, foi de 117 mil, o maior valor que Ulmer obteve para fazer um filme na PRC, já que seus outros filmes não chegaram a 30 mil. O ponto de acordo entre esses autores é a informação de que *Detour* foi gravado em seis dias.

De acordo com Paul Cantor (2006), Edgar Ulmer ficou conhecido como “Rei dos Filmes B”. Na época do lançamento de *Detour*, ele recebeu somente uma crítica, da *Variety* (Naremore, 2008), em janeiro de 1946, sendo redescoberto nos EUA apenas na década de 1970 (Erickson, 2004). O roteiro foi escrito por Martin Goldsmith, a partir de uma história original que escreveu em 1939 e, segundo James Naremore (2008), tem elementos que lembram escritores como James M. Cain, Cornell Woolrich e Frederic Brown. Segundo Eddie Muller, o filme foi escrito baseado na própria experiência de Goldsmith durante o período da Depressão. “*Detour* foi baseado em um romance de 1939 de Martin Goldsmith, um jovem escritor que, para financiar sua vocação, tinha um serviço de carros que transportava meia dúzia de passageiros de cada vez, costa a costa, em uma caminhonete Buick por \$25 por cabeça”<sup>11</sup> (1998, p.178).

O filme conta a história de Al Roberts (Tom O’Neal), um pianista que mora com a namorada em Nova York e deseja algo mais para sua vida. A namorada Sue Harvey (interpretada por Claudia Drake) vai para a Califórnia tentar a vida como atriz e ele resolve ir também e se juntar a ela. *Detour* foca na jornada de Roberts, na tentativa de buscar um sonho que nunca se realiza, nem para ele, nem para os demais personagens da

<sup>8</sup> Texto no original: *without a doubt the most marginal studio in Hollywood history.*

<sup>9</sup> Texto no original: *he was a designer for Max Reinhardt; an assistant for F.W. Murnau, Lang, and Ernst Lubitsch; a codirector with Robert Siodmak on Menschen am Sonntag.*

<sup>10</sup> Texto no original: *Artistic ingenuity in the face of economic intransigence is one critical commonplace about the B film noir.*

<sup>11</sup> Texto no original: *Detour was based on a 1939 novel by Martin Goldsmith, a Young writer who, to finance his avocation, ran a coast-to-coast car service, hauling half a dozen passengers at a time in a Buick station wagon for \$25 a head.*

trama. Quando está no Arizona ele ganha carona de Charles Haskell Jr (Edmund McDonald) que em um ponto da estrada sofre uma morte súbita. Com medo de ser responsabilizado, Roberts assume a identidade de Haskell e dirige seu carro para continuar a viagem. No percurso dá carona para Vera (Ann Savage).

O filme é marcado por afirmações de Al Roberts sobre o destino estar contra ele e forças misteriosas as quais não podem ser controladas. Paul Cantor nos diz que o filme é marcado por um “forte senso de inevitabilidade, pois cada passo que o herói dá para evitar sua desgraça só o aproxima dela”<sup>12</sup> (2006, p. 140). Como o autor aponta, os temas explorados por *Detour* são típicos do cinema *noir*, e em sua maioria vinculados ao personagem homem (considerando que poucos filmes *noir* tem uma mulher como protagonista): o sentimento de ser vítima do destino; a possibilidade de envolvimento no mundo do crime; o relacionamento com uma *femme fatale*; e a sua caracterização como alguém que vaga pelas paisagens das cidades e estradas a procura de algo que provavelmente não irá encontrar.

“Em termos de técnica, Ulmer faz uso de muitas convenções do filme *noir*: narração *voice-over*, ângulos de câmera incomuns e um uso eficaz da iluminação que remonta à sua formação nos anos 20”<sup>13</sup> (Cantor, 2006, p. 139) quando trabalhava na Alemanha. Visualmente o filme expressa a desorientação do personagem (Kerr, 2006), na medida em que a jornada se desenrola e as situações ficam mais perigosas. Desde o início, os espectadores veem o sonho do personagem se transformar em pesadelo, e essa noção pode ser pensada não somente em relação ao tema, mas como este se conecta aos recursos utilizados pelo diretor. Refiro-me à escolha dos ângulos de câmera, a quando a iluminação foca no rosto do personagem com a luz apenas nos olhos, ou quando Al Roberts descobre que matou Vera, no final do filme, e a câmera entra e sai de foco algumas vezes.

Trata-se, portanto, da utilização dos elementos formais para reafirmar a desorientação do personagem. A primeira cena em que Roberts vai para a beira da estrada pegar carona é filmada por trás do personagem, com iluminação clara, com o olhar do personagem focado na jornada à frente, no futuro, com esperança. Logo essa perspectiva se modifica na medida em que ele se depara com várias dificuldades ao seguir viagem. O diretor apresenta seu protagonista caminhando na beira da estrada, cansado e suado, enfrentando as primeiras dificuldades de sua jornada que só piora com o tempo.

De acordo com Lawrence Samuel (2012), o Sonho Americano tem como base a crença em oportunidades iguais para todos, uma noção presente no cotidiano dos estadunidenses em seus diferentes âmbitos, seja na cultura ou na economia. O autor também aponta para elementos culturais relacionados a esse mito especificamente e sua crença em melhorias vindouras, na esperança e na possibilidade de mudança. Todos esses sentimentos são desconstruídos de forma direta em muitos filmes *noir*, não somente em *Detour*, e são parte do sentimento de desilusão dos personagens, mas também o motivo pelo qual, fomentados pelo desespero, se envolvem nas piores situações possíveis.

“Para onde quer que se olhe em *Detour*, o sonho Americano, particularmente o de ficar rico, se transforma em pesadelo, e o Oeste – tradicionalmente a terra da oportunidade na mitologia americana – revela-se, na verdade, a terra dos sonhos despedaçados”<sup>14</sup> (Cantor, 2006 p. 141). Os sonhos de Al Roberts, diferente de seus companheiros de viagem Charles

<sup>12</sup> Texto no original: *strong sense of inevitability, as every step the hero takes to avoid his doom only brings him closer to it.*

<sup>13</sup> Texto no original: *In terms of technique, Ulmer makes use of many film noir conventions: voice-over narration, unusual camera angles, and an effective use of lighting that harks back to his training in the twenties.*

<sup>14</sup> Texto no original: *Everywhere one looks in Detour, the American dream, particularly of striking it rich, turns into a nightmare, and the West - traditionally the land of opportunity in American mythology – is revealed to be, in truth, the land of shattered dreams.*

Haskell Jr e Vera, não tem como principal motivação o dinheiro. Roberts é um pianista frustrado que tem como maior desejo formar uma família com sua namorada, o que não exclui o dinheiro dessa equação. Considerando esses pontos, é interessante como o filme de Ulmer, articula em seu roteiro as mitologias envolvendo o Sonho Americano, o Oeste, e que também envolvem ideias sobre masculinidades. Tudo isso para apresentar a ruína do protagonista cujos desejos não são alcançados, assim como acontece com Al Roberts, que quando consegue chegar à Califórnia, o seu maior sonho torna-se inalcançável.

Em outros três filmes do mesmo período, *The Killers* (1946), *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *Out of the Past* (1947), as cenas iniciais também apresentam estradas ou lugares na beira de uma estrada, com personagens solitários, que vivem em lugares de passagem, fugindo do passado de alguma forma. Em *The Killers* e *Out of the Past* eles assumem outro nome e tentam construir uma nova vida. Cabe destacar que todas as ambições desses personagens resultam em tragédias, são homens que vagam pelas paisagens estadunidenses e não se adaptam a nenhuma comunidade, eles vivem sozinhos com suas culpas e inabilidade para “criar raízes” (independente dos motivos).

O termo *male drifter*, utilizado por Mike Chopra-Gant (2006), é providencial para pensarmos não somente em Al Roberts, mas também em tantos outros personagens perdidos pelas paisagens estadunidenses com seus horizontes repletos de expectativas frustradas. Esse personagem que vaga pela paisagem, “incapaz de encontrar um lugar produtivo em uma sociedade civil, pode ser entendido como a destilação de ansiedades sobre as consequências que se seguiriam se a América não conseguisse colocar os veteranos em papéis produtivos no pós-guerra”<sup>15</sup> (2006, p. 151). No que concerne a uma sociedade capitalista e patriarcal, esses homens são considerados um problema para o país, como no filme *Boomerang!* (1947), em que um veterano que está de passagem pela cidade é acusado de um crime que não cometeu. Refiro-me, portanto, a pessoas que habitam a margem da sociedade e que não contribuem para a tal produtividade, nem com uma imagem de (hetero)normatividade familiar.

Referente ainda ao tema dos que vagam pelas paisagens e estradas do país, muito atrelados à tecnologia do automóvel, é necessário apontar os filmes sobre casais que abdicam de todas as convenções familiares para tentar uma outra vida, muitas vezes em fuga, alguns até cometendo crimes. A estrada nunca é símbolo de liberdade nessas histórias e o fim da jornada os leva à tragédia. Considerando um período anterior ao reconhecido como *noir*, vale mencionar o filme *You Only Live Once* (1937), de Fritz Lang, como uma história que apresenta os Estados Unidos como um país que não concede muitas oportunidades nem acredita em segundas chances. Outros filmes nesse estilo são *They Live By Night* (1948) e *Gun Crazy* (1950).

Se em *Detour*, “Ulmer retrata a América como uma terra de vagabundos solitários, sem-teto e perpetuamente em movimento”<sup>16</sup> (Cantor, 2006, p. 152), estes temas perpassam vários dos filmes *noir* do período, com personagens e situações diferentes, como em *Raw Deal* (1948) e *The Strange Love of Martha Ivers* (1946). Nesse último a personagem de Lizabeth Scott se questiona se talvez não deva ir para o Oeste, onde nunca foi, e questiona o personagem de Van Heflin sobre como é a região, ao que ele responde: “grande”. Para quem não tem onde ir, quer escapar de algo, que seja de uma situação atual, a imensidão do Oeste é novamente retomada como simbólica de um mundo de possibilidades.

<sup>15</sup> Texto no original: *unable to find a productive place in a civilian society can be understood as the distillation of anxieties about the consequences that would follow should America fail to settle veterans into productive postwar roles...*

<sup>16</sup> Texto no original: *Ulmer portrays America as a land of lonely drifters, homeless and perpetually on the move.*

Em *Detour*, a primeira imagem, enquanto se desenrolam os créditos iniciais, é uma estrada apresentada a partir de um veículo em movimento. “Nenhum mito na história Americana tem sido mais poderoso, mais invocado por mais presidentes, que o dos pioneiros avançando através do meridiano infundável”<sup>17</sup> (Gregg Gandin, s/p). Entendo que essa imagem é invocada para logo ser subvertida em seu significado usual. No momento em que os créditos acabam há um corte para Al Roberts caminhando na beira da estrada, nesse momento já bastante escurecida. A estrutura narrativa do filme não é cronológica, e a história é contada através da narração do protagonista e com a utilização de *flashbacks*. Al Roberts nos conta sua história enquanto está em um restaurante à beira da estrada, solitário, esperando o momento em que irá se confrontar com alguma consequência de acontecimentos passados.

O filme de Edgar Ulmer se passa quase inteiramente na estrada ou em interiores, como dentro do carro, de restaurantes à beira de estradas ou hotéis. Isso, por si só, já marca a transitoriedade dos espaços frequentados por Roberts e, devido aos acontecimentos, também demarca aos poucos a impossibilidade do protagonista de atingir seus desejos, especialmente, o de constituir uma família com a namorada, já residindo em Los Angeles.

O cinema de faroeste “projeta a visão de uma possibilidade sem limites, uma percepção de vistas infinitamente abertas tanto no espaço quanto no tempo” (Shohat; Stam, 2006, p. 173), o que não é o caso do *noir*. De forma geral, os planos abertos que vemos em muitos filmes são eliminados no espaço da cidade, considerando a verticalidade das grandes metrópoles, muito bem exploradas em filmes como *Naked City* (1948), de Jules Dassin, e *Force of Evil* (1948), de Abraham Polonsky. No entanto, é interessante perceber como a noção de possibilidades infinitas é eliminada mesmo em um filme de estrada como *Detour*, que tem como marca da paisagem uma horizontalidade oposta aos cenários das grandes cidades.

Paul Cantor (2006, p. 155) destaca que Ulmer representa a estrada na qual Roberts passa pela sua jornada como uma terra vazia: “... milhas e milhas de terreno árido e inóspito. Tudo o que o Roberts encontra em sua jornada para o Oeste são postos de gasolina, motéis, cafés a beira da estrada”<sup>18</sup>. O cenário é vazio, com exceção dos lugares de passagem à beira da estrada. Os personagens mesmo estando em movimento em um lugar amplo passam praticamente a história inteira confinados em interiores. Esse efeito de claustrofobia pode ser destacado também em outros momentos com o uso da luz e efeitos de bruma.

Na cena em que o casal sai do bar em que trabalha, em Nova York, e caminha pelas ruas vazias, ambos são envoltos por uma bruma espessa que impossibilita ver o que está em volta. Neste caminho, Al Roberts recebe a notícia de que sua namorada, com quem deseja casar, quer ir à Califórnia para tentar uma vida melhor. “Ele se percebe existindo em um isolamento sem amigos, um exílio claustrofóbico visualmente realçado pela neblina na rua Riverside”<sup>19</sup> (Erickson, 2004, p.27). Em *Detour* mesmo em espaços abertos, na rua, o sentimento de aprisionamento é mantido e a paisagem pode ser pensada como reflexo do mundo interior do personagem.

Como pondera Erickson (2004, p. 28), “na estrada é onde acontecem as coisas na América, e *Detour* expressa uma consciência de estrada pós Jack London e pré Jack

<sup>17</sup> Texto no original: *No myth in American history has been more powerful, more invoked by more presidents, than that of pioneers advancing across an endless meridian.*

<sup>18</sup> Texto no original: *[...] miles and miles of bleak and inhospitable terrain. All Roberts encounters on his journey west are gas stations, motels, roadside cafes [...].*

<sup>19</sup> Texto no original: *He perceives himself as existing in a friendless isolation, a claustrophobic exile visually enhanced by the fog on Riverside drive.*

Kerouac, como o espelho solitário da alma”<sup>20</sup>. Logo, partindo dessa percepção é possível entender o vazio da paisagem como representação visual, não só do isolamento dos personagens, mas das relações presentes no filme. Paul Cantor (2006) utiliza a expressão *vast wasteland* para caracterizar a jornada de Nova York para Califórnia, e considerando os possíveis significados da palavra, entender a paisagem do país como, não somente um lugar praticamente inabitado, mas pouco amigável, uma terra possivelmente arruinada ou onde não se pode produzir nada, é uma possibilidade de compreensão interessante para debater os possíveis questionamentos feitos pelo filme sobre os Estados Unidos e a cultura do país. Entendo que a maneira como Paul Cantor (2006) define a paisagem em *Detour* como *wasteland*, abre espaço para debater uma analogia desse espaço/paisagem pouco amigável, de acordo com o sentido que a própria noção de *wilderness* possui para as narrativas estadunidenses.

### ***Wilderness, o Mito da Fronteira e a ficção noir***

Para Mary Anne Junqueira (2018, pp. 80-81), *wilderness* tem dois significados, um positivo e outro negativo. No primeiro sentido é entendido como o lugar “onde a civilização que regula e ordena a vida está ausente. É onde o homem perde as referências que governam a vida”. Esse é o significado normalmente atribuído nos filmes de faroeste e também no cinema *noir*, quando o sentido da *wilderness* é ressignificado para o espaço urbano. Já no sentido positivo, relacionado a filósofos como Henry David Thoreau, por exemplo, se entende a *wilderness* “como o lugar de contemplação, da revelação, do encontro com o divino” (Junqueira, 2018, p. 81).

“Como muitos filmes *noir* sobre a estrada aberta, *Detour* representa a fronteira do Oeste como um deserto e a busca individual por liberdade como um círculo ou armadilha sem sentido”<sup>21</sup> (Naremore, 1998, p. 148). Durante o século XIX a palavra fronteira ganhou um significado específico. Segundo Greg Grandin, “*Frontier, border, boundary*. Essas palavras eram essencialmente intercambiáveis no começo dos anos 1800, na época da Compra da Louisiana. Elas eram utilizadas para indicar os limites e confins de um país”<sup>22</sup> (2019, s/p). No entanto, ao longo do século ela passou a significar culturas distintas, como sugere o próprio autor.

Junqueira (2018) considera que a palavra em inglês *border* se refere à linha geográfica de separação entre territórios, no entanto, *frontier*, tem um significado cultural, de uma divisão que separaria o que se entende por civilização e *wilderness*. Referente a *wilderness*, “a palavra indica qualidade, característica do sufixo – *ness*” (Junqueira, 2018, p. 85). Desta feita, o que se encontra lá, intocado, selvagem, deve ser domesticado a partir da visão romantizada pelas narrativas estadunidenses. Como antes apontando, essas narrativas serviram também para construir um tipo de homem que se aventura por esses territórios hostis e sobrevive.

O historiador Richard Slotkin (1992, p. 16) afirma que na construção idealizada, “o herói da fronteira fica entre os mundos opostos da selvageria e da civilização”<sup>23</sup> utilizando-se da violência, também romantizada no processo, para melhor enfrentar as

<sup>20</sup> Texto no original: *on the road is where things happen in America, and Detour expresses a post-Jack London, pre-Jack Kerouac consciousness of the road as the lonely mirror of the soul.*

<sup>21</sup> Texto no original: *Like a great many films noirs about the open road, Detour represents the western frontier as a desert and the quest for individual freedom as a meaningless circle or trap.*

<sup>22</sup> Texto no original: “*Frontier, “border, “boundary”. These words were essentially interchangeable at the beginning of the 1800s, at the time of the Louisiana Purchase. They were used to indicate the limits and confines of a country.*

<sup>23</sup> Texto no original: *the frontier hero stands between the opposed worlds of savagery and civilization.*



adversidades de um mundo inóspito e violento. Era nesse espaço que sua masculinidade era testada (Kimmel, 2005), sendo que sua sobrevivência garantiria essa legitimação, não só como homem, mas como homem branco. No caso do Mito da Fronteira, que abarca a noção de *wilderness* e também o modelo de masculinidade, a influência é tanta que “suas convenções características fortemente influenciou quase todos os gêneros de histórias de aventura no léxico da produção da cultura de massa, particularmente ficção científica e histórias de detetive”<sup>24</sup> (Slotkin, 1992, p. 25).

Inúmeros autores que pesquisam o cinema *noir* e a literatura policial estadunidense indicam a transposição de alguns elementos das narrativas do século XIX para as estradas e cidades do século XX. Megan Abbot (2002) discute sobre a influência dessas narrativas, das jornadas pela *wilderness*, ressignificadas na paisagem urbana industrializada, no entanto, abordando temas mais relacionados a esse contexto. Segundo a autora, diferente do modelo idealizado de homem solitário e livre no Oeste, não existe liberdade para o homem moderno.

No âmbito do contexto urbano abordado pela ficção policial estadunidense do início do século XX, incorporado pelo cinema *noir*, é possível mencionar alguns temas específicos. Segundo Robert Porfirio (2006), unindo-se à mencionada sensação de vulnerabilidade e de sentir-se perdido, a alienação é outra característica, na medida em que a maioria dos personagens mantem-se distante emocionalmente uns dos outros, sendo o detetive o seu epítome. Além disso, a noção de desenraizamento, com personagens vivendo à deriva, muitos habitando apenas lugares de passagem, como hotéis e bares em estradas. E cabe por último lembrar Eddie Muller (1998), quando afirma que no *noir* não é possível contar com a ordem, pois o caos é a existência constante nesse universo. Mesmo que um detetive resolva um crime, a sociedade permanece violenta e hostil, e a desordem é o cotidiano desses personagens que continuam neste mundo, sobrevivendo ou não.

“A venalidade do homem, a base do sistema, permeia a sociedade ocidental do século XX. Os homens no topo são ‘corrompidos’ pela riqueza, os policiais são ‘comprados’ e os homens comuns estão cansados e assustados”<sup>25</sup> (Porter, 1975, p. 415). Esses são temas frequentes nos filmes de faroeste: o dinheiro como corruptor do homem e conseqüentemente da sociedade que fica infestada pelo sentimento da ganância. Em dois faroestes de Anthony Mann como *Bend of the River* (1952) e *The Far Country* (1955), a história explora os efeitos do descobrimento de minas e do deslocamento de pessoas atrás de metais preciosos para enriquecer. Em ambos, esse movimento é apresentado como maléfico para a sociedade, acarretando corrupção e violência, com conseqüências sérias para os colonos que lá estavam. Muitos dos filmes *noir* e de faroeste, principalmente nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, apresentam discussões similares com personagens que também estão em disputa com uma sociedade essencialmente corrupta e violenta.

Neste sentido, é relevante apontar como o termo *wilderness* foi também pensado para esse contexto urbano e elaborado nas ficções de escritores como Dashiell Hammett, como no livro *Red Harvest*, publicado em 1929, e na construção da cidade *Personville/Poisonville*. “É importante notar que grandes cidades também foram qualificadas como *wilderness*: lugares onde os habitantes se sentem sozinhos em meio à multidão, fragmentados e desorientados, sem laços com a vida tradicional” (Junqueira,

<sup>24</sup> Texto no original: *its characteristic conventions have strongly influenced nearly every genre of adventure story in the lexicon of mass culture production, particularly Science fiction and detective story.*

<sup>25</sup> Texto no original: *Man’s venality, the basis of the system, permeates the society of the twentieth-century West. The men at the top are ‘corrupted’ by wealth, the cops are ‘bought’, and the average men are rendered tired and scared.*

2018, p. 81). Para sobreviver à corrupção e à violência da cidade “o detetive *hard-boiled* mantêm sua solidão e sua habilidade de violência para sobreviver em seus próprios termos em um sistema que deu errado”<sup>26</sup> (Porter, 1975, p. 414). Como o homem da fronteira, o detetive também segue leis próprias, e não as da “civilização”, para alcançar um mínimo de resolução para os crimes que investiga, embora isso nunca seja suficiente para conquistar alguma paz à cidade. Também como o homem da fronteira, as capacidades do protagonista característico desse tipo de ficção devem ser testadas e comprovadas (Krutnik, 1991).

Como lembra Megan Abbot (2002), a *wilderness* urbana nunca é construída como o espaço ideal para o homem, ele está sempre cercado de ameaças, seja referente a dinheiro como também aos relacionamentos. Nesse quesito, no que diz respeito aos testes enfrentados pelos homens na cidade, encontramos elementos interessantes para discutir como o *noir* não tem uma resposta única para a questão. De acordo com Paul Duncan (2000), o maior representante do herói estadunidense nas narrativas como representação do homem invulnerável é o *cowboy*. Um homem solitário, corajoso, disposto a andar por territórios desconhecidos e perigosos (Kimmel, 2005). Como lembra Hobsbawn (2013), essa figura legitimava um ideal de homem branco, anglo-saxão e protestante, disposto a disputar territórios que considerava seu por direito. Se o detetive é a figura que vai representar esse tipo de masculinidade e espaço do homem da fronteira, como mediador de dois mundos (Krutnik, 1991), não se pode dizer o mesmo sobre tantos outros personagens que sucumbem aos vícios na grande cidade.

Na medida em que um personagem como Sam Spade, em *The Maltese Falcon* (1941), é representante dessa masculinidade assertiva, violenta e invulnerável, Al Roberts, em *Detour*, “[...] continuamente nega a possibilidade de tomar qualquer atitude determinada, culpando tudo que acontece com ele, que o impede de atingir segurança, por alguma ‘força misteriosa’ insondável”<sup>27</sup> (Krutnik, 1991, p. 126). Da mesma forma que Swede, em *The Killers*, que espera sua morte no início do filme, deitado em sua cama da pensão onde vive. Swede demonstra ter consciência da possível chegada daqueles que vão lhe matar e de seu entendimento de que nunca poderá criar raízes, elementos que são marcados pelos lugares que frequenta, o posto de gasolina onde trabalha e o quarto de pensão onde dorme, dois lugares de passagem.

Diferente dos pioneiros vagando pela paisagem com uma postura “civilizatória” na *wilderness*, figuras como Al Roberts só vagam. Segundo Paul Duncan (2000), outra característica do *cowboy* é que além de viajante na paisagem, ele é um espírito livre. Nesse ponto, vale retomar a afirmação de Abbott (2002) de que não existe liberdade para o homem moderno, não importa quem ele seja, nem como enfrenta as adversidades das cidades e estradas do país, seja ele Sam Spade ou Al Roberts, nenhum é um “espírito livre”.

Desta forma, me parece possível essa relação entre a *wilderness* presente no faroeste e no meio urbano. E a *wilderness* como o “lugar da penúria, da solidão e do pecado” (Barbosa, 1998) reflete os sentimentos que todo protagonista do *noir* carrega de alguma maneira. No caso de Roberts, que queria ser uma pianista no Carnegie Hall e formar família com sua namorada, ele encontra uma paisagem vazia que lhe oferece apenas morte. E nesse sentido, entendo que Ulmer dialoga com as narrativas nacionais para que a cada passo da história elas sejam subvertidas de seu sentido mítico. “Os norte-

<sup>26</sup> Texto no original: [...] *the hard-boiled dick maintains his solitude and his skills of violence in order to survive on his own terms in a system gone awry.*

<sup>27</sup> Texto no original: *continually disavows the possibility of taking any determinate action, blaming everything that happens to him, that prevents him from achieving security, upon some unfathomable “mysterious force”.*

americanos construíram um épico, no qual o homem simples sai do Leste à procura de novas oportunidades no Oeste” (Junqueira, 2003, p. 11). O Oeste deixa de ser o horizonte de expectativas legitimado pelas narrativas do século XIX e o Sonho Americano é desconstruído na medida em que a história se desenrola para o desfecho.

“E, acima de tudo, Roberts deve seguir em movimento. Para ele, a vida na América se tornou uma jornada interminável, e, assim que o filme termina, ele é pego por um carro de polícia que está passando”<sup>28</sup> (Cantor, 2006, p. 155). Assim como Swede, em *The Killers*, Jeff Bailey, em *Out of the Past*, e Frank Chambers, em *The Postman Always Rings Twice*, a jornada é interrompida, inacabada, seja pela morte ou prisão. As tentativas de escapar do passado, de encontrar uma nova vida, de tentar a sorte, não são bem-sucedidas em uma terra que não oferece tantas oportunidades assim. Nas histórias do cinema *noir* não parece existir um interesse por parte de inúmeros roteiristas em legitimar a imagem dos Estados Unidos como “terra das oportunidades”. No *noir*, não existe a recompensa para o esforço individual.

“Em todas as suas viagens, no entanto, ele vai a lugar nenhum”<sup>29</sup> (Naremore, 2008, p. 145). O que Al Roberts encontra em sua jornada, além da paisagem vazia, são pessoas gananciosas, motivadas por seus próprios interesses e que não confiam em outras pessoas (principalmente no caso de Vera). Não existe outra opção para os personagens de *Detour*, mas também do *noir*, do que continuar em suas jornadas. A paisagem violenta e hostil desses filmes difere do discurso de outros tipos de história que celebravam certas narrativas nacionais. Como Chopra-Gant (2006) lembra, o *noir* não deve ser lido como representação de um clima generalizado de pessimismo do período, considerando que até mesmo os filmes de maior sucesso de bilheteria possuíam um discurso oposto. No entanto, ele pode ser entendido como um contraponto importante que coloca em discussões certos mitos muito celebrados pelo cinema estadunidense desde o seu início. O deslocamento para os espaços urbanos e estradas pelo país também conferiu novos significados às figuras que vagam pelo território, pessoas que não possuem a mesma crença no Sonho Americano, e uma descrença que aumentou ao longo dos anos dos séculos XX e XXI.

### Considerações finais

No cinema estadunidense é bastante comum, até os dias de hoje, filmes em que o protagonista, em muitos casos veteranos de guerra, é apresentado como um homem desenraizado e/ou sem rumo. Em alguns casos da segunda metade do século XX é possível citar filmes como *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *First Blood* (1982), de Ted Kotcheff, *You Were Never Really Here* (2017), de Lynne Ramsay, e *Leave No Trace* (2018), de Debra Granik, como exemplos. Independentemente de suas motivações, esses são personagens que não se sentem como parte das comunidades em que vivem e/ou se encontram, alguns acometidos por traumas de guerra, geralmente personagens marcados pela solidão, que não encontram saída para o modelo de sociedade na qual vivem.

As discussões sobre desenraizamento conectado à paisagem estadunidense, seja deserto ou cidade, assumiu diferentes formas ao longo da história do cinema, mas nunca deixou de estar presente. Em filmes de estrada como *The Hitch-Hiker* (1953), de Ida Lupino, *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, e *Duel* (1971), de Steven Spielberg, a

<sup>28</sup> Texto no original: *And, above all, Roberts must always keep moving. For him, life in America has turned into an endless journey, and, as the film concludes, he is being picked up by a passing police car.*

<sup>29</sup> Texto no original: *For all his travels, however, he goes nowhere.*

estrada é apresentada como um lugar perigoso, ou como uma prisão em *Vanishing Point* (1971), de Richard Sarafian, e *Thelma and Louise* (1991), de Ridley Scott. A horizontalidade da paisagem e os planos abertos da estrada vazia não oferecem nenhuma liberdade ou esperança. Os personagens permanecem confinados ao interior dos carros sem possibilidades futuras ou morrem pelas mãos de outros, como no caso de *Easy Rider*. Muitos dos filmes mencionados acima são diferentes em relação aos apresentados anteriormente no texto, entretanto, eles apresentam em comum certos sentimentos e diálogos com relação a narrativas do país.

No livro *Nomadland*, a autora Jessica Bruder (2021, p. 7) afirma que a estrada pode representar esperança, no sentido de indicar um seguir em frente: “Um senso de oportunidade, grande como o próprio país. Uma profunda convicção de que o melhor virá. Está bem à frente, na cidade seguinte, no beco seguinte, na oportunidade seguinte de encontrar com um desconhecido”. Tal afirmação me parece interessante pelo sentido histórico que assume com relação às narrativas nacionais estadunidenses. Relações essas, que não são estranhas nem ao livro de Bruder, e nem à sua adaptação para o cinema por Chloe Zao, em 2020.

O filme *Nomadland* é uma versão ficcional de um livro que resulta de uma reportagem sobre pessoas que vivem em veículos nos Estados Unidos, e do aumento desse movimento com a crise econômica de 2008. A crença no Sonho Americano para essas pessoas, tanto no livro quanto no filme, não é mais uma realidade, devido às circunstâncias particulares de uma sociedade extremamente desigual, elas vivem em suas casas de quatro rodas. A descrença neste modelo de sociedade me parece assumir dimensões diferentes atualmente. De acordo com Lawrence Samuel (2012) o mito do Sonho Americano sobreviveu mesmo com as crises ao longo dos anos, porém, no final do século XX ele é mais visto como uma ilusão, o que fica claro em várias declarações presentes no livro de Bruder.

Na obra fílmica *Nomadland*, a relação com a história do país fica clara também através de uma afirmação da irmã da protagonista: “Você sabe, eu acredito que o que os nômades estão fazendo não é tão diferente do que os pioneiros fizeram. Eu acho que Fern é parte de uma tradição americana”<sup>30</sup>. No entanto, as diferenças são abismais e não se resumem ao tempo histórico, considerando as diferentes motivações daqueles que rumaram para o Oeste e aqueles a quem só restou a opção de seguir em movimento. Neste caso, a esperança da estrada assume a conotação de última chance.

No caso dos filmes *noir* discutidos ao longo deste texto, alguns desses questionamentos extrapolaram seu período e se tornaram mais evidentes no final do século XX. Seja a crítica a um modelo de sociedade, ao capitalismo, e aos mitos legitimados pelas narrativas nacionais. Com preocupações próprias do seu tempo histórico e apresentando um viés crítico, mesmo inseridos nos estúdios de Hollywood, instituições bastante responsáveis por fazer exatamente o contrário. No cinema *noir*, os protagonistas, na maioria homens brancos, se veem diante de uma sociedade modificada e que não corresponde, não somente à sociedade anterior à Guerra, mas também ao modelo contido nos mitos que celebram, principalmente, o mérito, o esforço e o trabalho. No cinema *noir* o país não é representado como uma terra de oportunidades. Esses são filmes que já apresentam, na década de 1940, questões fundamentais acerca da história do Estados Unidos e que se tornariam preocupações relevantes no século XXI. São questionamentos que se direcionam às pessoas que trilham à margem da norma social do período, seja em relação à família e também ao trabalho, ou mesmo para aqueles que desejam se enquadrarem à norma e se encontram diante de uma realidade diferente da

<sup>30</sup> Texto no original: *You know, I think that what the nomads are doing is not that different than what the pioneers did. I think Fern's part of an American tradition.*

proposta pelo mito e um mundo hostil aos que não vivem de acordo. No caso, é preciso apontar que essas discussões eram limitadas pelo Código de Produção, que censurava a abordagem de certos temas do cinema da época, principalmente, os relativos a questões morais; mesmo assim, é possível reconhecer muitas discussões relevantes para uma sociedade em constante mudança.

No caso dos protagonistas, é possível notar sentimentos de desconforto, frustração, desespero, enquanto buscam por algo inatingível, seja pelo desejo de exercer o papel de provedor familiar ou de busca por caminhos mais fáceis para obter poder e dinheiro. Nesse quesito, é importante lembrar que a questão racial influencia fortemente o modo como esses homens entendem o seu lugar na sociedade (como direito) e como sentem esse espaço questionado, por qualquer pessoa diferente. Esses homens, alguns sem família, trabalho ou casa, muitas vezes nem tem um objetivo traçado, como Frank Chambers em *The Postman Always Rings Twice*, que se considera incapaz de se estabelecer, ou Stanton Carlisle, de *Nightmare Alley*, que gosta de estar em constante movimento. E mesmo os que tem um objetivo, como Al Roberts, se veem diante da impossibilidade da realização do sonho. Em todos os filmes aqui lembrados a paisagem estadunidense apresenta-se como um importante pano de fundo para as ações, dialogando com sua construção simbólica e mítica, apresentada em sua imensidão natural, no entanto, ela parece ser percebida mais como um espaço de perdição e violência, do que de variadas oportunidades para aqueles que vagam por ela.

## Referências

- Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras.
- Abbott, M. E. (2002). *The Street Was Mine: White Masculinity and Urban Space in Hardboiled Fiction and Film Noir*. Palgrave Macmillan.
- Barbosa, J. L. (1998). Paisagens Americanas. *Revista Espaço e Cultura*. (5, jan-jun), s/p. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/6315>
- Baudrillard, J. (2010) *America*. Verso.
- Bruder, J. (2021). *Nomadland*. Editora Rocco.
- Cantor, P. A. (2006). Film Noir and the Frankfurt School: America as Wasteland in Edgar Ulmer's Detour. Conard, Mark T. (Ed.). *Philosophy of Film Noir*. (pp.139-162) The University Press of Kentucky.
- Chopra-Gant, M. (2006). *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. I.B. Tauris Publishers.
- Dassin, J. (Diretor). (1948). *The Naked City* [Filme]. Mark Hellinger Productions; Universal International Pictures.
- De Toth, A. (Diretor). (1948). *Pitfall* [Filme]. Regal Films.
- Dixon, W.W. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh University Press.
- Duncan, P. (2003). *Noir Fiction: Dark Highways*. UK: Pocket Essentials, 2003.
- Erickson, G. (2004). Fate Seeks the Loser: Edgar G. Ulmer's Detour (1945). Silver, Alain; Ursini, James (Ed.). *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes* (pp.25-32). Limelight Editions.
- Garnett, T. (Diretor). (1946). *The Postman Always Rings Twice* [Filme]. MGM.
- Goulding, E. (Diretor). (1947). *Nightmare Alley* [Filme]. Twentieth Century Fox.
- Grandin, G. (2019). *The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America*. Henry Holt and Company.

- Granik, D. (Diretora). (2018) *Leave no Trace* [Filme]. BRON Studios; Topic Studios; Harrison Procutions; Reisman Productions; Still Rolling Productions.
- Hobsbawn, E. (2013). O caubói americano: um mito internacional? Hobsbawn, Eric (Ed.). *Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no século XX* (pp.310-330). Companhia das Letras.
- Hopper, D. (Diretor). (1969) *Easy Rider* [Filme]. Pando Company Inc.; Raybert Productions.
- Huston, J. (Diretor). (1941) *The Maltese Falcon* [Filme]. Warner Bros.
- Junqueira, M. A. (2018) *Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativas da Nação (1776-1900)*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Kazan, E. (Diretor). (1947) *Boomerang!* [Filme]. Twentieth Century Fox.
- Kerr, P. (2006). Out of What Past? Notes on the B film noir. Silver, Alain; Ursini, James (Ed.). *Film Noir Reader* (pp.107-128). Limelight Editions.
- Kimmel, M. (2005). The Cult of Masculinity: American Social Character and the Legacy of the Cowboy. Kimmel, Michael (Ed.). *The History of Men: Essays on the History of American and British Masculinities* (pp.91-104). State University of New York Press.
- Kotcheff, T. (Diretor). (1982.) *First Blood* [Filme]. Anabasis N.N.; Cinema 84; Elcajo Productions.
- Krutnik, Frank. (1991) *In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity*. Routledge.
- Lang, F. (Diretor). (1937). *You Only Live Once* [Filme]. Walter Wanger Productions.
- Lewis, J. (Diretor). (1950). *Gun Crazy* [Filme]. King Brothers Productions.
- Lupino, I. (Diretora). (1953). *The Hitchhiker* [Filme]. The Filmmakers.
- Mann, A. (Diretor). (1952). *Bend of the River* [Filme]. Universal International Pictures
- Mann, A. (Diretor). (1954). *The Far Country* [Filme]. Universal International Pictures.
- Milestone, L. (Diretor). (1946). *The Strange Love of Martha Ivers* [Filme]. Hal Wallis Production.
- Montgomery, R. (Diretor). (1947). *Ride the Pink Horse* [Filme]. Universal International Pictures.
- Muller, E. (1998). *Dark City: The Lost World of Film Noir*. Titan Books.
- Naremore, J. (1998). *More Than Night: Film Noir in its contexts*. University of California Press.
- Oliver, K. & Trigo, B. (2003). *Noir Anxiety*. University of Minnesota Press.
- Polonsky, A. (Diretor). (1948). *Force of Evil* [Filme]. Enterprise Productions; Roberts Pictures Inc.
- Porfirio, R. (2006). *No Way Out: Existential Motifs in Film Noir*. Silver, A. & Uusini, J. (Ed.). *Film Noir Reader*. Limelight Editions.
- Porter, J. C. (1975). The End of the Trail: The American West of Dashiell Hammett and Raymond Chandler. *The Western Historical Quarterly*, 6 (4), 411 – 424.
- Ramsay, L. (Diretora). (2019). *You Were Never Really Here* [Filme]. Why Not Productions; Film4; Bristish Film Institute (BFI).
- Ray, N. (Diretor). (1948). *They Live by Night* [Filme]. RKO.
- Samuel, L. R. (2012). *The American Dream: A Cultural History*. Syracuse University Press.
- Sarafian, R. (Diretor). (1971) *Vanishing Point* [Filme]. Cupid Productions.
- Schatz, T. (1999). *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. University of California Press.
- Scorsese, M. (Diretor). (1976). *Taxi Driver* [Filme]. Columbia Pictures; Italo/Judeo Productions; Bill/Phillips.
- Scott, R. (Diretor). (1991). *Thelma and Louise* [Filme]. Pathé Entertainment; Percy Main; Star Partners III Ltd.
- Shohat, Ella; Stam, Robert. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Cosac Naify.

- Siodmak, R. (Diretor). (1946). *The Killers* [Filme]. Mark Hellinger Productions.
- Slotkin, Richard. (1992). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press.
- Spielberg, S. (Diretor). (1971) *Duel* [Filme]. Universal.
- Studlar, Gaylyn. (2013). The Corpse on Reprieved: Film Noir's Cautionary Tale of "Tough Guy" Masculinity. Spicer, Andrew; Hanson, Helen (Ed.). *A Companion to Film Noir* (pp.369-386). Wiley Blackwell.
- Tourneur, J. (Diretor). (1947). *Out of the Past* [Filme]. RKO.
- Ulmer, E. G. (1945). *Detour* [Filme]. PRC.
- Ulmer, E. G. (Diretor). (1934). *The Black Cat* [Filme]. Universal Pictures.
- Wyler, W. (Diretor). (1946). *The Best Years of Our Lives* [Filme]. The Samuel Goldwin Company.
- Zao, C. (Diretor). (2020). *Nomadland* [Filme]. Cor Cordium Productions; Hear/Say Productions; Highwayman Films.

# RECENSÕES





**Ballet Gulbenkian (1961-2005)**  
**Um corpo de Dança na memória de Portugal**  
DOI: 10.34640/universidademadeira2022laginha

**António LAGINHA<sup>1</sup>**

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL/UL)  
Centro de Dança de Oeiras  
alaginha@meo.pt

**Resumo:** O *Ballet Gulbenkian*, que, indubitavelmente, foi a maior companhia de dança portuguesa do século vinte (com uma projecção nacional e internacional que nenhuma atingiu até ao presente) foi retratada no documentário *Um corpo que Dança* (2022), por Marco Martins e colaboradores, de um modo incongruente, do ponto de vista histórico, preconceituoso, do ponto de vista artístico, desequilibrado e desrespeitador da obra de muitos – e grandes artistas da dança – em benefício de alguns que nada de muito substantivo deixaram no agrupamento.

**Palavras-chave:** dança, ballet, filme, Portugal, Gulbenkian

**Abstract:** *The Gulbenkian Ballet, which was undoubtedly the greatest Portuguese dance company of the 20th century (with a national and international projection that none has reached to date) was portrayed in the documentary A body that Dances (2022), by Marco Martins and collaborators, in a incongruous way, from a historical point of view, prejudiced, from an artistic point of view, unbalanced and disrespectful of the work of many – and great dance artists – for the benefit of some who left nothing very substantive in the group.*

**Keywords:** *dance, ballet, film, Portugal, Gulbenkian*

O dia 16 de Junho de 2022 marcou a data da estreia oficial nos cinemas do documentário *Um corpo que Dança* (2022), do realizador Marco Martins, sobre a história do extinto *Ballet Gulbenkian* (1961-2005) (abaixo designado por BG). O mesmo já havia sido apresentado a 25 de Janeiro, em antestreia para um grupo restrito de convidados, no grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian (abaixo designada por FCG). Nessa ocasião Isabel Mota, então presidente do seu conselho de administração, referiu que a obra “nasceu de um desejo do falecido Jorge Salavisa” (Mota, 2022), um dos directores artísticos da companhia, o que causou enorme surpresa num grupo muito expressivo de antigos bailarinos e colaboradores do BG, presentes na sala. Até porque, após a inesperada e polémica extinção do referido grupo de dança, em 2005, sob a presidência de Rui Vilar, a FCG tudo parece ter feito para se desembaraçar da sua impagável memória.

---

<sup>1</sup> O autor escreve segundo as regras anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990, o qual não foi ratificado por todos os países de língua portuguesa.

O conteúdo do filme marcou (pela negativa) a “memória da saudade” associada a muitos dos que trabalharam no grupo e, naturalmente, conheceram a realidade de uma estrutura extraordinária que foi, basicamente, aniquilada por razões mesquinhas depois de 44 anos de um “serviço público” artístico, ímpar e meritório. Aquela que, indubitavelmente, foi a maior companhia de dança portuguesa do século vinte (com uma projecção nacional e internacional que nenhuma atingiu até ao presente) aparece retratada por Marco Martins - e colaboradores - de um modo incongruente, do ponto de vista histórico, preconceituoso, do ponto de vista artístico, desequilibrado e desrespeitador da obra de muitos – e grandes artistas da dança – em benefício de alguns que nada de muito substantivo deixaram no agrupamento.

Mesmo antes de se visionar a obra, poder-se-ia cogitar – ainda que de um modo algo simplista – se se deveria ter boas expectativas sobre um realizador que, em 2011, fizera um documentário biográfico panegírico de Jorge Salavisa (*Jorge Salavisa - Keep Going*, 2011) que muitos rotularam de pretensioso, ferido de subjectividade e com duvidosa sustentação artística. Ou, por que razão decidiu a FCG fazer a vontade a um defunto (Salavisa) e dar-lhe um protagonismo muito para além do seu merecimento, depois de anos de deliberado apagamento do BG e, seguramente, de ter recusado outros projectos meritórios na área da Dança?

O próprio Marco Martins já tinha afirmado que:

[...] sabia como era particularmente ambicioso fazer um filme sobre os quarenta anos de uma companhia que mudou a forma de pensar e fazer dança em Portugal. Uma companhia que formou grande parte das novas gerações da dança e um público exigente e conhecedor. Uma companhia envolta numa certa mitologia, rodeada de paixões e, como todas as paixões, com um final turbulento. (Martins como citado em *Comunidade Cultura e Arte*, 2022, parag. 3)

O grupo foi fundado em Maio de 1961 – com o apoio da FCG e com o nome de *Grupo Experimental de Ballet* – tendo como primeiro director artístico e coreógrafo residente o britânico Normal Dixon (1926–2020). Entre 1965 e 1969, a direcção artística do *Grupo Gulbenkian de Bailado* esteve a cargo do coreógrafo escocês Walter Gore (1910–1979), com quem a companhia adquiriu e consolidou um carácter ainda mais profissional. De 1970 a 1975, teve como director artístico o croata Milko Sparembek (1928), que a conduziu a um patamar internacional e de grande projecção, nomeadamente na Europa. Jorge Salavisa (1939–2020) foi o director artístico do BG, entre 1977 e 1996, e entre 1996 e 2003, a sua direcção artística esteve a cargo da brasileira Iracity Cardoso, tendo sido sucedida por Paulo Ribeiro, que assistiu à sua extinção, em 2005. Na altura, a inusitada decisão da Fundação Calouste Gulbenkian em encerrar o *Ballet Gulbenkian* causou surpresa na comunidade dos profissionais da dança e até protestos por parte de diversas entidades privadas e, mesmo, de partidos políticos. Tendo a FCG propositadamente alienado o seu espólio tangível (cenografia e figurinos) e, irremediavelmente, deixado perder uma parte muito substancial do seu acervo coreográfico, a real história da companhia continua em toda a sua plenitude na memória de bailarinos, coreógrafos, cenógrafos, figurinistas, músicos e técnicos, que dedicaram muito das suas vidas a um trabalho tão singular (Laginha, 2014).

Reportando-nos ao filme, e deixando para trás erros crassos que acompanham o título, desde logo a incidência da película, parece ter-se colocado em aspectos colaterais, como é o caso da Guerra Colonial (que aniquilou um outro projecto nascido em paralelo com o *Grupo Experimental de Ballet*, chamado *Companhia Portuguesa de Bailado* no Teatro

Nacional de S.Carlos) ou da figura do norte-americano Merce Cunningham, que nunca teve sequer uma obra sua no reportório da companhia!

É indiscutível – pois há documentação escrita que o comprova – que os sucessivos directores artísticos pré-Salavisa ter-se-ão esforçado, antes dos anos 80, por criar uma companhia com uma personalidade artística própria e não com menor profissionalismo, e em elevar sempre a exigência do trabalho de coreógrafos (incluindo os portugueses) e bailarinos, artistas plásticos e músicos, tendo sido Milko Sparembek que, verdadeiramente, transformou o BG numa companhia internacional de referência. E que, aliás, foi quem criou os estúdios coreográficos de onde vieram a sair os dois mais prolíficos coreógrafos da companhia dirigida por Salavisa: Vasco Wallenkamp e Olga Roriz. Ambos, especialmente apoiados pelo Serviço de Música, na pessoa do director-adjunto Carlos Pontes Leça. Figura que o realizador ignorou por completo, mas que teve um papel determinante nos destinos do BG, desde a saída de Madalena Perdição da Fundação até à sua extinção pelo Conselho de Administração presidido por Rui Vilar. O qual terá ordenado o aniquilamento da companhia sob o pretexto de se vir a apoiar a dança nacional de modos “diferentes”, coisa que, aliás, nunca veio a acontecer. Depois de Isabel Mota ter feito a vontade a Salavisa, financiando este filme, Vilar, alegadamente, terá obrigado o realizador a mudar o seu final.

Se alguns artistas, como Clara Andermatt –, que nem sequer foi bailarina da companhia – e outros que por ela passaram com a maior das brevidades (como é o caso de Francisco Camacho e João Fiadeiro) se sentirão felizes por ver o seu trabalho altamente valorizado por Martins, o que é certo é que muitos outros artistas não se identificam com um filme sectário e desequilibrado que, uma vez mais, glorifica uma personagem - que, na verdade, parece ter-se limitado a obedecer à “voz do dono” - e se perde por longas divagações de ordem sociológica em detrimento da própria dança e dos talentosos artistas do BG. Em vez de fixar com assertividade, respeito e coerência o seu legado neste filme.

*Um corpo que Dança* (Martins, 2022), mais parece uma homenagem a alguns dos que fizeram a história mais recente do *Ballet Gulbenkian*, deixando ao livre arbítrio de cada um o inesquecível legado de, por exemplo, três figuras seminais na direcção da companhia: Dixon, Gore e Sparembek; as preciosas colaborações de coreógrafos tão importantes nas primeiras décadas da companhia como Águeda Sena, Carlos Trincheiras e, mesmo, Armando Jorge; as gloriosas colaborações de artistas plásticos como Artur Casais e Nuno Côrte-Real; e uma plêiade de compositores que a FCG, com o seu poderio financeiro, conseguiu agrupar em torno de um projecto único. Se houvesse ilusões quanto às qualidades de Marco Martins como observador de uma estrutura coreográfica de relevo – que se identifica com a dança portuguesa dos anos 60 aos 2000 – esta segunda encomenda não deixaria quaisquer dúvidas.

Em conclusão, se se cortassem as imagens ditas históricas e mundanas do filme (ficando logo com menos um quarto da duração) com que o realizador, à mingua de obras coreográficas pré-Salavisa dos tempos de Gore e Sparembek, foi resgatar dos arquivos de Cinemateca Nacional ou da RTP, e se tivesse feito um esforço por ter mais e melhor dança do que “palha”, o documentário teria honrado a memória e o trabalho de uma maioria silenciada, que apenas pode lamentar que neste repasto requentado se tenha servido – a todos quantos não tiveram oportunidade de ter conhecido a companhia – “gato por lebre”.

## Referências

Antestreia do Documentário «Um Corpo que Dança», de Marco Martins. Ballet

- Gulbenkian 1965-2005. <https://gulbenkian.pt/agenda/antestreia-do-documentario-um-corpo-que-danca/>
- Comunidade Cultura e Arte (2022, maio 23). “*Um Corpo que Dança*”. *Documentário de Marco Martins estreia em Junho e é sobre a história do Ballet Gulbenkian*. <https://comunidadeculturaearte.com/um-corpo-que-danca-documentario-de-marco-martins-estreia-em-junho-e-e-sobre-a-historia-do-ballet-gulbenkian/>
- Laginha, A. (2014). *Memória da Saudade: o percurso e identidade artística do Ballet Gulbenkian como estrutura de referência na dança portuguesa (1961-2005)*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra]. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/25418>
- Martins, M. (Realizador). (2022). *Um corpo que Dança* [Documentário]. Vende-se Filmes, RTP e F.C.G.
- Um corpo que Dança (2022). <https://umcorpoquedanca.pt/>

## ***A filha perdida, de Maggie Gyllenhaal: alteridades e ambivalências***

DOI: 10.34640/universidademadeira2022machuca

**Jaqueline Castilho MACHUCA**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRGS-Natal/Brasil)

jaquelinecastilhomachuca@gmail.com

**Resumo:** Dirigido por Maggie Gyllenhaal, o filme *A filha perdida*, adaptado do romance homônimo escrito por Elena Ferrante, narra as férias de Leda, uma professora universitária que questiona a própria maternidade ao entrar em contato com uma jovem mãe e sua filha. Em um incômodo jogo de espelhos, a protagonista mergulha em seu passado, expondo gradativamente sua biografia e surpreendendo o espectador com revelações familiares. A proposta dessa recensão é analisar o longa-metragem na chave da alteridade e discutir as motivações das personagens a partir do encontro e do conflito de gerações, sobretudo na perspectiva das ambivalências da maternidade. Temas como envelhecimento, liberdade sexual feminina, casamento, emergem da narrativa cinematográfica, lançada em 2021, e protagonizada por Olivia Colman. Um dos objetivos é examinar o filme com vistas ao *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (2019), para quem a mulher não nasce mulher, torna-se mulher, já que as pressões sociais e os ajustes demandados pela configuração patriarcal delineiam o feminino.

**Palavras-chave:** *A filha perdida*, cinema, maternidade, feminino

**Abstract:** Directed by Maggie Gyllenhaal, the movie *The lost daughter*, adapted from homonymous novel written by Elena Ferrante, narrates Leda's vacation, a College Professor who questions her own maternity when she gets in touch with a young mother and her daughter. Inside an uncomfortable game of mirrors, the protagonist dives into her past, gradually exposing her biography, surprising the spectator with family revelations. This review proposal is to analyse the film in the key of otherness and discuss the characters motivations from the meeting and the generations conflict, especially regarding to motherhood ambivalences perspective. Topics such as aging, female sexual freedom, marriage, emerge from the cinematographic narrative, released in 2021, and starring Olivia Colman. One of the goals is to examine the film using the book *The second sex*, by Simone de Beauvoir (2019), for whom a woman is not born a woman, she becomes a woman, since the social pressures and the adjustments demanded by the patriarchal configuration delineate the feminine.

**Keywords:** *A filha perdida*, movie, motherhood, feminine

*Às vezes, precisamos fugir para não morrer.*  
(Ferrante, 2016, p. 84)

*Eu estava como alguém que conquista a própria existência e sente um monte de coisas ao mesmo tempo, entre elas uma ausência insuportável.*  
(Ferrante, 2016, p. 144)

A contundente afirmação de Simone de Beauvoir (2019, p. 11) “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” está relacionada a questões comportamentais, ditadas por constructos sociais. Para a pesquisadora, é o conjunto da civilização que elabora e qualifica o feminino, que é doutrinado desde a tenra infância a dominar saberes ligados ao cuidado de si e do outro. Não raro, a garota ganha bonecas, que são objetos estranhos, ambivalentes e passivos. Ao embalar esses seres de brinquedo, sem vida, a menina materializa a maternidade no lúdico, ainda que também embale a si mesma em uma representação do seu *alter ego*. É sobre mães, mulheres, bonecas, e seus complexos vínculos, que versa o objeto desse estudo.

Adaptado do livro de Elena Ferrante, publicado originalmente em 2006, *A filha perdida* é um filme lançado em 2021, dirigido por Maggie Gyllenhaal, estrelado por Olivia Colman e disponível na plataforma *Netflix*. Indicado a diversos prêmios, inclusive a algumas categorias do Oscar, o longa-metragem é ambientado no idílico litoral grego e conta a história de Leda, uma professora universitária de literatura que passa as férias sozinha. Ao observar a jovem Nina (Dakota Johnson) e sua filha Elena (Athena Martin), a protagonista entra em contato com memórias de sua própria maternidade.

Para embasar essa recensão partimos das reflexões de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2019). A autora afirma que existem preconceitos geralmente admitidos em relação à maternidade e um deles é imaginar que a maternidade basta, em qualquer caso, para satisfazer uma mulher. Essa concepção acena não só para a inverdade de que ter, criar e educar filhos é motivo de satisfação plena para a mulher, mas também exclui aquelas que não querem essas tarefas para si. Ora, se a maternidade é suficiente para o regozijo, seriam as mães seres sempre felizes, realizados e satisfeitos? Esse tipo de prenoção ignora outros desejos e saberes que não estão relacionadas ao maternar. Ainda, exclui por completo a subjetividade desses sujeitos perante à sociedade: se mães, devem apenas dedicar-se e realizar-se nos filhos; se não mães, estariam fadados à falta, à incompletude?

No filme essas questões ficam evidentes em todas as mulheres do núcleo principal, uma vez que elas desempenham o papel maternal: Leda, com duas filhas (Martha e Bianca); Nina, com Elena; esta, com sua boneca Neni. O que é posto em discussão nessas relações é o fato de que não há completitude na maternidade, já que essas mães são desejosas de outras coisas que não apenas cuidar de seus filhos.

A fim de denotar essa tópica, o filme aposta em *flashbacks* que retratam a jovem Leda (interpretada por Jessie Buckley): neles, a protagonista está sobrecarregada nas funções domésticas e maternas e, ao longo da trama, descobre-se que ela abandona marido e filhas por três anos para viver uma paixão e se dedicar à carreira acadêmica. Aqui, além das questões ligadas à maternidade, emergem também outros pontos, como a descoberta de prazeres extraconjugais; a reflexão de que as pessoas são substituíveis, posto que o marido consegue cuidar das filhas sem a presença da mãe, que até então parecia essencial; o investimento no âmbito profissional, tolhido pelos afazeres da casa durante os primeiros anos da infância das filhas, que surge como possibilidade de emancipação.

A importância da carreira para Leda comparece em algumas passagens da trama e a necessidade de autoafirmação, que funciona como uma espécie de desgarramento de seu passado é, por consequência, também uma tentativa de apagamento das imagens da infância e do convívio com a mãe pouco instruída. Ainda que esse tema seja mais trabalhado no livro de Ferrante e fique em segundo plano no filme, a relação entre elas é conturbada e a jovem Leda, ao comunicar sua partida, lamenta caso o marido recorra ao auxílio da sogra: “Se as levar lá, elas vão afundar naquele antro de merda. Daquela merda de onde eu vim. Acho você um babaca. Minha mãe nem terminou a escola.” (Gyllenhaal, 2021).

Esse movimento de passado *versus* presente, com incursões pelos decorridos de Leda, revela-se principalmente no contato com Nina, ou seja, na alteridade com uma jovem mãe tal qual a professora fora. Aqui tem-se o alicerce de toda a narrativa. E para além das questões envolvendo a maternidade, há também o conflito geracional entre a mulher madura e a jovem. Leda observa a mocidade de Nina que, por sua vez, almeja a liberdade de Leda e diz: “Assim que eu a vi pensei “quero ser como aquela senhora.” (Gyllenhaal, 2021). E é na ambivalência, resultado do jogo de espelhos entre as duas personagens centrais, que a densidade delas aflora.

Essa profundidade é evidente na construção da protagonista que, apesar dos momentos de evidente melancolia, sobretudo quando acessa recordações, parece satisfeita em sua solitude: ela lê tranquilamente na praia, vai ao cinema, sai para dançar, flerta, evidenciando que uma mulher madura apartada de seus filhos pode gozar a vida. Contudo, embora aparentemente realizada, os incômodos despontam quando ela cruza não só com Nina, mas com membros da ruidosa família desta, sejam os sobrinhos adolescentes inconvenientes, seja a cunhada grávida que a observa com censura, ou os homens com olhares de reprovação.

Os personagens masculinos, inclusive, desempenham papel fundamental para o movimento do enredo, já que parecem estar às voltas com suas questões individuais, realçando comportamentos como o abandono parental e displicência no cuidado com os filhos, atitudes pouco questionadas quando se trata deles, mas amplamente censuradas quando praticadas por mulheres.

Além do roteiro, que privilegia diálogos intensos e enfoques subjetivos, à semelhança do que sugere o livro homônimo, há também o trabalho indiscutível de preparação de elenco e as primorosas atuações, com destaque a Olivia Colman, indicada ao Oscar de melhor atriz em 2022 por esse trabalho. A trilha sonora é produzida por Dickon Hinchliffe e a escolha da locação é certa: o litoral grego.

No romance a ambientação é na costa italiana, como em outros textos de Ferrante, para quem a configuração social ligada aos espaços é expressiva<sup>1</sup>. A praia na qual boa parte das imagens foi gravada aparenta ter ondas brandas. Mas a calma do mar desse cenário se contrapõe aos conflitos existenciais das personagens, e o simbólico movimento das águas — que vai e vem constantemente — representa a efemeridade da juventude, das relações, da vida. Também metaforiza o eterno retorno aos temas nos quais as personagens estão imersas, por mais que os recalquem e, nesse sentido, a maternidade e a mocidade de Leda parecem ir e vir na trama fílmica, que incorpora via *flashbacks* os fluxos de consciência da protagonista.

Outro acerto da produção é o tratamento das temáticas ligadas à infância e o trabalho das atrizes mirins. O destaque aqui vai para a personagem Bianca, a primogênita da jovem

---

<sup>1</sup>Há muitas diferenças entre livro e filme e ainda que esse diálogo seja muito relevante, não convém aqui adentrarmos essa questão, mesmo por que literatura e cinema comunicam de maneira diferente, utilizando linguagens distintas para fazê-lo. A exigência da “fidelidade” não é um caminho, pois isso seria impossível dadas às particularidades de cada gênero.

Leda, interpretada por Robyn Elwell. Exigente e insistente, a garota demanda a atenção da mãe e apresenta comportamentos violentos, batendo e ofendendo a protagonista. Beauvoir (2019, p. 322) pondera que a menina quando cresce torna-se uma potencial rival de sua mãe, pois deseja afirmar sua autonomia: aos olhos da mãe há nisso um traço de ingratidão odiosa; obstina-se em subjugar essa vontade que lhe escapa; não aceita que seu duplo se torne *uma outra*. Esse vínculo, que paradoxalmente também repele, é ressaltado no longa em cenas que enfocam os embates, mas também as trocas de afeto: elas brincam juntas, recitam poemas, descascam frutas, dançam, ou seja, compartilham momentos prazerosos. As filhas perdidas, nesse caso, podem ser não só as descendentes que Leda abandona temporariamente, mas também essa garota que está se transformando em um sujeito autônomo e cujos arroubos são pouco compreendidos pela mãe.

Inclusive, são diversas as filhas perdidas: Elena quando se afasta da família e é encontrada minutos depois; a memória de um momento em que Bianca também se perde na praia; a criança que se traveste de mãe, no trato lúdico com a boneca, e adoece ao perder o objeto; a necessidade de desprendimento da protagonista de seus vínculos familiares anteriores ao casamento, ela mesma uma filha perdida, desgarrada. Todas essas mulheres, de alguma forma, ao mesmo tempo em que desejam se desvencilhar das amarras sociais que as oprime, sofrem com a constatação da irreversibilidade de suas condições.

Tais reflexões, ainda que delineiem no filme características de dramas existenciais, por vezes carregam uma atmosfera de suspense. A primeira cena, por exemplo, é um breve *flashforward* que será retomado próximo do desfecho, acenando para a suposta morte da protagonista: é noite e Leda, desnorreada, desmaia na areia da praia. Essa tônica *thriller* se apresenta em outras circunstâncias, especialmente no meandro que envolve o desaparecimento da boneca de Elena: é a protagonista quem furta o brinquedo e a iminência de que vai revelar o extravio ou de que será descoberta também esboçam expectativas próprias do suspense.

A boneca, enquanto representação lúdica do materno como já posto, é cuidada e vigiada por Leda. Muitas possibilidades despontam para a análise desse furto e uma delas é a constatação de que pessoas tidas como “comuns” também são passíveis de cometerem crueldades: Elena adoece após o sumiço do objeto e Leda, ainda que presencie o sofrimento da criança e de sua mãe, decide manter o brinquedo consigo. O contato de Leda com o item proporciona a ativação de outras memórias, como o episódio em que presenteou Bianca com a boneca que fora sua na infância e, surpreendida, depara-se com a filha maculando o brinquedo. Com raiva, a mãe arremessa o objeto pela janela, em uma metáfora da destruição da infância com a chegada das desilusões e da dor que é o amadurecimento constante, tal qual Elena vivencia com a frustração de perder seu pertence.

Entre perdas, encontros e revelações, uma relação de confiança vai sendo estabelecida entre Leda e Nina, esta que sabe que aquela conhece seu caso extraconjugal por ter presenciado uma cena de adultério na ilha. A professora, por sua vez, visivelmente emocionada, confia à jovem que deixou as filhas em um dos diálogos mais marcantes do longa:

- Posso te fazer uma pergunta?
- Claro.
- O que aconteceu na loja de brinquedos? Você estava falando sobre suas filhas e então... Aconteceu alguma coisa. Sabe do que estou falando?
- Sei...Eu fui embora.
- Oh.



- Fui embora quando elas tinham sete e cinco anos. Eu as abandonei e não as vi por três anos.
  - Não viu suas filhas por três anos?
  - Não.
  - Quem cuidou delas?
  - O pai delas e minha mãe, e depois eu voltei.
  - Como se sentiu sem elas?
  - Foi maravilhoso... Como se eu tentasse não explodir e então explodisse.
  - Não parece maravilhoso.
  - Verdade.
- (Gyllenhaal, 2021)<sup>2</sup>

Essa breve conversa revela também a antítese que permeia a construção complexa de Leda que, ora parece ter desfrutado os anos em que esteve apartada das filhas, ora demonstra culpa por tê-lo feito. É nisso que reside a grandeza dessa personagem: as diversas camadas de sua personalidade esférica que, aos poucos, transparecem na tela. Assertiva, nega-se a trocar de lugar na praia para dar espaço à numerosa família de Nina; decidida, pede para o homem que a galanteia a deixar sozinha para que possa terminar a refeição. Ela tenta, ao longo de todo o filme, impor-se, mas é em suas fragilidades que ela conquista o espectador.

Um filme de personagem, com enfoque nas nuances da protagonista, apesar de passagens com teor de suspense e cujo desfecho é imprevisível e relativamente aberto: após revelar a Nina que furtara a boneca de Elena, Leda é golpeada com um alfinete pela mãe enfurecida e, sangrando, arruma suas coisas e parte. É quando o *flashforward* se revela e a protagonista aparece desmaiada na praia. Quando acorda de manhã, ou seria um devaneio do pós-morte?, retoma lembranças agradáveis com as filhas pequenas e telefona para elas no presente. O diálogo, ao contrário do que pode esperar o espectador que acredita na ausência de afeto entre elas, haja vista o abandono do passado, surpreende por retratar mulheres que se preocupam umas com as outras e confirma as contradições de Leda, que afirma estar viva, porém não bem:

- Alô?
  - Bianca, é a mamãe.
  - Mamãe! Martha!
  - Estão as duas aí.
  - Oi, mamãe.
  - Martha, minha caçula.
  - Deixei tantas mensagens. Achei que tivesse morrido.
  - Morrido?
  - É.
  - Você está bem, mamãe?
  - Não, na verdade estou viva.
- (Gyllenhaal, 2021)

O filme de estreia de Gyllenhaal como diretora é acurado. Ao mesmo tempo que mantém a proposta do romance de Ferrante, autora aclamada pela crítica e envolta de mistérios sobre sua biografia, cria uma narrativa com matizes próprias. A simbiose entre atuação, figurino, locação, trilha sonora e todos os outros recursos próprios do cinema, dá

---

<sup>2</sup> As traduções utilizadas aqui são das legendas em língua portuguesa disponíveis na versão consultada. A tradutora, segundo a plataforma *Netflix*, é Rosana Cocink.

o tom preciso ao longa com um roteiro permeado de diálogos bem construídos nos quais se sobressaem as densidades de Leda: professora, pesquisadora, ladra, confidente, mãe, mulher, enfim, demasiadamente humana.

## Referências

- Beauvoir, S. (2019) [1949]. *Le deuxième sexe (O segundo sexo: a experiência vivida)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ferrante, E. (2016) [2006]. *La figlia oscura (A filha perdida)*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Gyllenhaal, M. (Diretora). (2021) *The lost daughter (A filha perdida)* [Filme/Versão disponível em *streaming* pela Netflix]. Netflix/Endeavor Content/Samuel Marshall Films/Pie Films.

# ENSAIOS



## O som no filme *Cinema Paradiso* (1988)

DOI: 10.34640/universidademadeira2022nederdias

**Cristiane Pimentel NEDER<sup>1</sup>**

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)  
cristiane.neder@uemg.br

**Teresa NORTON-DIAS**

Universidade da Madeira (UMa) | CEMRI-UAb  
teresa.dias@staff.uma.pt

**Resumo:** O artigo pretende fazer uma reflexão sobre o som na obra cinematográfica *Cinema Paradiso* (1988), que conta com uma obra-prima de trilha sonora assinada por Ennio Morricone. Para fazer esta análise foi usado como guia de orientação o texto *O Som na Ficção Cinematográfica: Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas/Videográficas de Ficção*, da autoria do Professor Álvaro Barbosa (2000), da Universidade do Porto, comentando-se desde a trilha sonora aos sons classificados como diálogos, efeitos sonoros e música. Segundo este autor, estes elementos sonoros podem ser diegéticos, não diegéticos e meta diegéticos e ainda fatores como a amplitude, a tonalidade, o timbre e a especialização, que mudam o significado da interpretação do som. A investigação deste artigo é importante para futuros investigadores de obras cinematográficas compreenderem como o som afeta a perceção da obra e como possui uma metalinguagem. Uma das preocupações é mostrar que, em *Cinema Paradiso*, o som serve para construir atmosferas de ambientação e intensificar as emoções das personagens. Este artigo visa contribuir para que o investigador tenha uma leitura expandida do roteiro do filme.

**Palavras-chave:** cinema, análise sonora, *Cinema Paradiso*, ambiente sonoro

**Abstract:** *The article intends to make a reflection on the sound in the cinematographic work Cinema Paradiso (1988), which has a masterpiece of soundtrack signed by Ennio Morricone. To make this analysis it was used as a guide the text “O Som na Ficção Cinematográfica: Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas/Videográficas de Ficção”, by Professor Álvaro Barbosa (2000), from the University of Porto, commenting since the soundtrack to the sounds classified as dialogues, sound effects and music. According to this author, these sound elements can be diegetic, non-diegetic and meta diegetic, and factors such as amplitude, tonality, timbre, and specialization, which change the meaning of the interpretation of sound. The investigation of this paper is important for future researchers of cinematic works to understand how sound affects the perception of the work and how it possesses a metalanguage. One of the concerns is to show that, in Cinema Paradiso, sound serves to build atmospheres of ambiance and intensify the emotions of the characters. This article aims to contribute for the researcher to have an expanded reading of the film script.*

**Keywords:** cinema, sound analysis, *Cinema Paradiso*, sound environment

---

<sup>1</sup> Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

O filme *Cinema Paradiso* (1988), no original *Nuovo Cinema Paradiso* (Itália), tem assinatura do realizador Giuseppe Tornatore, vencedor de vários prêmios, como o Grande Prix no Festival de Cannes (França, 1989) e o Óscar para melhor filme estrangeiro (EUA, 1990). O filme nos mostra os anos que antecederam a chegada da televisão numa pequena cidade da Sicília. É um filme que conta a história da importância do cinema para uma cidade e da amizade entre Totó, papel vivido pelo ator Salvatore Cascio, um menino apaixonado pela sétima arte e pela sala de cinema local com um projetorista chamado Alfredo, papel desempenhado por Philippe Noiret. Quando Totó se torna adulto, quem o interpreta é o ator Jacques Perrin, que o recorda com saudade ao ponto de que quando recebe a notícia do seu falecimento vai ao velório do mesmo. *Cinema Paradiso* é uma obra-prima do cinema e uma declaração de amor ao cinema e a quem faz cinema; é um filme que mostra a importância do cinema na vida das pessoas, das cidades e da sociedade em geral, seja pequena ou grande.

Quase no final do filme, Totó recebe da viúva de Alfredo alguns presentes dele. Dentro de uma antiga caixa de projeção, tinha diversas películas de cinema: *Riso Amaro* (1949), *His Girl Friday* (1940), *Ossessione* (1943), *The Gold Rush* (1925), *The Adventures of Robin Hood* (1938), *The Son Of The Sheik* (1926), *It's A Wonderful Life* (1946), *La Terra Trema* (1948), *Le Notti Bianche* (1957), *La Cena Delle Beffe* (1942), *Les Bas-Fonds* (1936), *A Farewell to Arms* (1932), *Senso* (1954), *Il Cavaliere Misterioso* (1948), *A Free Soul* (1931), *Grand Hotel* (1932) e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941).

Alfredo deixou ao Totó, como herança, uma montagem de todos os beijos cortados dos filmes exibidos na sala do *Cinema Paradiso*. Vemos a emoção nos olhos de Totó que é reforçada pelo som. Som que em todo o filme tem um papel especial de ambientação e de elevação da potencialidade das emoções. Quem assina a trilha sonora do filme é o maestro Ennio Morricone, falecido no ano de 2020, que deixou uma vasta e importante obra, de que se destacam as suas contribuições para o cinema. O maestro Morricone compunha da sua mente e das suas emoções diretamente para a partitura, sem passar por qualquer instrumento. Com esta sua metodologia ganhou diversos prêmios pelo seu trabalho, destacando-se o Óscar para Melhor Trilha Sonora Original (EUA, 2016) do filme *Os Oito Odiados* (2015), do realizador Quentin Tarantino.

Considerada uma das obras-primas de Ennio Morricone, a trilha do filme *Cinema Paradiso* é emblemática na história das obras do maestro e nas sonoridades do cinema. Embora haja uma repetição da trilha em vários momentos do filme, a mesma não se torna cansativa, porque é usada em contextos diferentes da estória, para casar bem com sentimentos diversos, como a paixão, a amizade, a nostalgia, a saudade e a admiração. O som no cinema é como um roteiro intangível não verbal que intensifica as emoções do espectador atento ao filme. O som no cinema cria ambientes, faz-nos imaginar o lugar como uma segunda pele, que cria outra dimensão ao corpo do filme, criando atmosfera: um filme contado com música é diferente de um contado sem música e sem som, pelo que se conclui que o som no cinema dá mais vida ao roteiro e ao filme em si.

É o som que ajuda a “iluminar” o filme, embora não sejam as luzes, tão pouco o cenário, mas torna mais intenso um cenário e sua iluminação, ou a falta dela, quando a trilha se encontra com aquilo que o espectador vê, reforçando a mensagem da estória. Por exemplo, o cenário de um escritório caótico de um escritor pode tornar-se mais caótico, na mente de quem observa, quando acompanhado por uma trilha sonora melancólica e desconfortante. O cenário de um túnel sem luz pode-se tornar sombrio e apavorante com uma trilha nos moldes dos filmes de terror ou suspense. O som “veste” o filme de sensações, emoções, atmosferas, clímax e modifica a sua leitura. É, para nós, indiscutível, que o filme *Cinema Paradiso* não teria o mesmo sentido sem a música de Morricone.

Neste artigo vamos analisar o som do filme *Cinema Paradiso* que, além da belíssima trilha composta por Morricone tem efeitos sonoros, diálogos e silêncios. Nesta análise teremos o auxílio do texto *O Som na Ficção Cinematográfica: Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas/Videográficas de Ficção*, da autoria do Professor Álvaro Barbosa da Universidade do Porto. Segundo este autor:

Numa primeira análise observando o processo de produção da componente sonora de uma obra de ficção típica podemos distinguir: Diálogos: quase sempre gravados posteriormente em estúdio especialmente em cenas de exterior. Efeitos Sonoros: tipicamente subdivididos em duas categorias: a paisagem sonora e os efeitos especiais. Música: elemento criado com o objectivo de conduzir emocionalmente a audiência. (Barbosa, 2000, p. 1)

Estes são os elementos sonoros de qualquer obra audiovisual, mas tendo como base o texto de Barbosa faremos uma análise do som na obra *Cinema Paradiso*.

Quando falamos de discurso sonoro analisamos não a parte da criação e processos técnicos, mas principalmente a mensagem transmitida e o significado do som no contexto da estória. Assim, quando a antropologia analisa a moda, analisa como uma extensão da personalidade individual de cada um(a) e, da personalidade coletiva, como tradução cultural de um povo ou de uma fase histórica, mas não analisa separadamente os tecidos e as cores de que são feitas as roupas. O som veste o filme, no sentido em que lhe dá uma outra personalidade; na edição do som, o filme reconstrói-se, dá-lhe outra vida, como se o som fosse a sua alma que, enquanto espectadores, nos remete a múltiplos estados emocionais.

Imagine-se a abertura do filme *Cinema Paradiso* sem o som. Difícil é imaginar quando já conhecemos o som. Um som tão primoroso, que chega a arrepiar o corpo ao escutar-se. É impossível imaginar-se o mesmo filme ocultando o seu som. É como assistir a um espetáculo de trapézio sem som - metade das nossas emoções são amputadas. O som abre portas onde adentramos de corpo e alma na obra.

Analisaremos os elementos sonoros nas partes mais importantes do filme *Cinema Paradiso*, que pode ser visualizado no idioma português na sua íntegra gratuitamente no canal *Youtube*.

### **Sons diegéticos, não diegéticos e meta diegéticos**

Barbosa (2000) no seu texto explica-nos sobre o que são sons diegéticos, não diegéticos e meta diegéticos. Diegéticos:

Som Diegético: sonoridades objectivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc), ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (on screen / off screen). (Barbosa, op.cit., p. 2)

Sons Diegéticos em *Cinema Paradiso*: Cena inicial 01: O som do mar ao fundo enquanto a mãe da personagem Salvatore fala ao telefone. A voz dela conversando no telefone. Está na Sicília e ela e nós no cinema temos a percepção das ondas do mar batendo. Os números do telefone e do barulho do envelope e da folha de papel.

Na cena em que o Salvatore entra no seu apartamento antes de receber a notícia que Alfredo morreu, escutam-no abrindo a porta, o barulho das chaves, seu caminhar dentro do imóvel rompendo o silêncio em que habita naquele momento: cai um papel da sua mão e tudo tem um som reforçado pelo ambiente estar mudo; até o barulho dele tirando o paletó e colocando-o na cadeira, percebemos; escutamos o barulho de cada ação como se fossemos a personagem. Quando ele tira a gravata sentimos o barulho de desafogar o nó, são tudo barulhos muito frágeis, mas que são percebidos na cena. Ele está totalmente no escuro e escutamos seus passos em direção ao outro cômodo. Salvatore adentra o outro cômodo e olha pela janela, afastando um pedaço da cortina - aí escutamos um som externo de uma sirene que passa na rua naquele instante. A sirene entraria como um som de antecipação, de alerta, de perigo do que está para ser anunciado, continua sendo diegético, porque é ouvido por personagem e espectador. Logo após um sino de móvel se mexe, tocando. Como se um espírito estivesse presente, dando um tom sobrenatural à cena. Salvatore entra no quarto e continuamos a ouvi-lo tirar as peças de roupa e a vestir um pijama, quando ouvimos uma voz feminina perguntando que horas são, ao que ele respondendo ser muito tarde. Depois de receber a notícia da morte de Alfredo, não consegue pegar no sono e o seu olhar volta à sua infância, numa cena de *flashback*.

Todas as vezes em que Alfredo está na sala de projeção há o som que vem do filme e não das personagens conversando: é um som diegético porque existe no plano da ficção do filme *Cinema Paradiso* a que assistimos e é escutado pelas personagens que estão na sala de projeção, no caso Totó e Alfredo.

O som da bomba aplicando remédio no cabelo dos meninos com piolho e um “hein” como uma interjeição de não gostar. O som do homem que cola cartaz caindo da escada. Temos som até do mamar do bebê no cinema, tomando leite do peito da mãe, mostrando também com isto que, toda a família ia ao cinema, que era um espaço de lazer frequentado por toda a comunidade, sem exceção. Os sorrisos altos da molecada no cinema contracenam com todo o tipo de reações dos adultos, também. Há, ainda, o som diegético do baile em que os velhinhos dançam e escutam a música e há uma amplitude do lado de dentro do salão e do lado de fora da rua.

Temos em algumas partes do filme, as emoções dos espectadores na sala de cinema, das pessoas, por exemplo, chorando emocionadas com a dramaticidade da cena, escorrem lágrimas e escutamos seus soluços. Uma das personagens sentada na sala do *Cinema Paradiso*, viu o filme repetidas vezes e, mesmo assim, emociona-se, tendo decorado a fala das personagens de tanto ver, pronunciando as palavras das personagens com a voz embargada.

Segundo Barbosa (2000) sons não diegéticos são:

[...] sonoridades subjectivas; todo o som imposto na cena que não é percebido pelos personagens, mas que tem um papel muito importante na interpretação da cena, ainda que de uma forma quase subliminar para a audiência; sons não diegéticos são tipicamente, voz de narração, música de fundo ou efeitos sonoros especiais. (Barbosa, 2000, p. 2)

Logo, todas as cenas em que a música aparece para ilustrar o cotidiano da vida na cidade, mas não é percebida pelas personagens do filme. Na cena em que Salvatore está dirigindo o carro ouvimos a trilha do filme, mas nenhum som da cidade ou do trânsito: o carro dele segue ao som da trilha, baixando em fundo no final percebendo-se só nessa altura, subtilmente o som do carro.

A trilha sonora muitas vezes aparece em cena antes e depois da fala dos personagens como fundo musical, dando pausa para os personagens falarem e depois retoma com som

mais alto ou com um som mais baixo como uma paisagem sonora que está na cena, mas como segundo elemento, sendo que os efeitos sonoros e os diálogos dos personagens são colocados num volume maior para serem mais destacados.

Quando a mãe de Totó conversa com ele sobre o pai que não voltou da guerra temos um som não diegético, que só o espectador escuta. Um momento de clímax do filme, também onde vemos que o menino é criado só pela mãe e sente falta da presença paterna e de dividir suas emoções com o pai.

Quando o filme começa, sua trilha é tocada e temos a imagem de um pedaço de uma cortina que balança com o vento que o mar traz. A delicadeza desta cortina é como se ela bailasse ao tocar do vento e nos adentrasse na cena e dividisse, também, o lugar e a paisagem entre dentro e fora da casa, da sala ao mar. O pedaço da cortina sobe e desce como a música, vai para frente e para trás, numa suavidade, como se uma brisa leve a tocasse e a fizesse dançar ao som da música temática. Somos absorvidos pela música e pelo pedaço do pano da cortina que baila no ar. O barulho do mar é perceptível às personagens de dentro da casa e ao público e a música só ao público. Temos nesta cena tanto som diegético quanto não diegético.

Quando o Totó aprende a projetar os filmes, temos dois sons: um *hit point* do filme misturado com o som do filme projetado na tela. Temos sempre presente a emoção da descoberta de algo, da revelação, de um momento de clímax, de reviravolta, temos geralmente o som do *hit point* acompanhado ou de um som diegético ou de um efeito sonoro. Temos repetições de cenas da emoção da plateia e do aprendizado de Totó com Alfredo, assim com o barulho diegético das bobinas rodando e do projetor funcionando. Na tela, há momentos em que a plateia responde às cenas do filme a que assiste, como se nele participasse e sentisse as emoções. Juntamente com estas personagens, o espectador que assiste ao filme, também se projeta nas personagens, como se tratasse de uma dupla empatia.

Em quase todo o filme, *Cinema Paradiso*, tem sons diegéticos e alguns poucos não diegéticos como, por exemplo, o som das músicas ao fundo. Os sons externos e internos têm várias camadas de primeiro, segundo e terceiro planos.

Segundo Barbosa sons meta diegéticos são: “[...] sonoridades subjetivas; sonoridade que traduz o imaginário de uma personagem normalmente com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação” (Barbosa, 2000, p. 2). Ainda, segundo Barbosa:

Um caso particular do discurso meta diegético com maior expressão em obras cinematográficas designa-se por onírico, e corresponde à representação visual e sonora de uma experiência em que um personagem abandona o seu estado sensorial normal da realidade entrando num plano de percepção emocional muito aproximado de um sonho, onde permanece durante algum tempo, retornando bruscamente à realidade (normalmente por efeito de um evento diegético). (Barbosa, op.cit., p. 3)

Temos este som meta diegético no prolongamento do sino tocando ao final do som dos trovões, quando Alfredo retorna à sua infância, na cena em que ajuda o padre na função de coroinha. Ele com o pescoço meio caído, mostrando que está cochilando, enquanto o padre reza a missa. Temos aí também um som de fusão de uma cena para a outra, porque temos o som do sino mais suave do apartamento de Salvatore já adulto para o som do sino na cena seguinte, mais estridente, do Salvatore criança, tocando dentro da igreja. Os sinos fazem uma fusão de encontros de cenas e épocas diferentes. Temos também um som meta diegético quando Totó olha a luz dos projetos que saem da boca da escultura de um leão feita na parede do cinema e imagina um som com poder. O som é percebido pela plateia,



mas como um som fruto de uma imaginação, sobretudo quando Totó imagina o leão rugindo. O rugido do leão é completo fruto da imaginação e do universo onírico de Totó.

### **Os diálogos**

Segundo Barbosa os diálogos das personagens dos filmes:

[...] são um dos elementos mais complexos do ponto de vista de implementação, pois são criados em grande percentagem na fase de pós-produção e não em tempo real durante as filmagens, o que pressupõe da parte dos Actores a capacidade de reproduzir a sua performance em estúdio, ou como alternativa a substituição por outros Actores que permitam uma performance vocal mais adequada. Frequentemente as gravações do que se designam como Over Dubs de voz por parte dos actores é feita no próprio local das filmagens a seguir aos takes para captar a predisposição, ritmo e carga emocional que o Actor tem no momento da filmagem da respectiva cena e simultaneamente tirando proveito das condições acústicas do próprio local da gravação, que desta forma são facilmente preservadas. (Barbosa, op.cit., p. 4)

Temos vários diálogos no filme que expressão emoções diversas de amor, raiva, desapontamento, felicidade e de nostalgia. É um filme onde os diálogos refletem o estado de espírito das personagens, das situações experimentadas e dos encontros e desencontros da vida. São diálogos em que sentimos a sua alma. Em cada palavra temos uma amostra do que eles são naquele momento e em cada situação.

### **Amplitude, tonalidade, timbre e espacialização**

Segundo Barbosa é possível, com relativa facilidade, modificar os parâmetros essenciais do formato sonoro de diálogos ou qualquer outro som, nos sistemas de pós-produção de áudios. Os parâmetros que podem ser manipulados e/ou transformados em pós-produção de sons são: “A Amplitude: o volume com que percebemos um determinado som, que pode ser manipulado muito facilmente em cada som individual transformando a sua curva envolvente (a envolvente representa a variação de volume ao longo do tempo).” (Barbosa, 2000, pp. 4-5). Em várias cenas temos a voz das personagens em amplitude mais alta na sala de projecção, mas com o barulho do projetor em todo momento com o *background* mais baixo de fundo. Enquanto as personagens conversam sutilmente escutamos o projetor sem parar. É um som também diegético porque é escutado por todos (dupla plateia: nós, que vemos o filme, e as personagens de que, no filme, frequentam o *Cinema Paradiso*).

A Tonalidade: corresponde à frequência fundamental do som que normalmente identificamos como a nota musical de determinado som. Ao transformarmos a tonalidade tornamos o som mais grave ou mais agudo aproximadamente da mesma forma que transformamos o som de um registo em disco de vinil ao variarmos as rotações do gira-discos. (Barbosa, op.cit., p. 5)

Se fecharmos os olhos e escutarmos a trilha sonora de *Cinema Paradiso*, vamos perceber que o som nos faz percorrer caminhos diferentes: primeiro uma tonalidade mais triste, melancólica, entrando num passado de memórias; depois a música torna-se mais

alegre como um beijo, um romance ou um encontro. Em cada nota da música percebemos a evolução do roteiro do filme, pois o seu contexto é sobre a memória do cinema, da vida das personagens à volta dele, da chegada e da partida da sala de exibição e dos movimentos das personagens e seus encontros saborosos e amargos da vida. Do amor e das perdas, dos sonhos de juventude e da desilusão. As notas da música do filme são uma tradução das várias emoções que o filme nos traz. Quando a personagem anuncia que um napolitano ganhou na lotaria, sentimos não apenas o timbre diferente, mas a tonalidade da voz é mais aguda, o napolitano é pronunciado com ênfase e mostra uma diferenciação na pronúncia. Durante todo o filme, nas cenas de *flashback* ou não, a trilha sonora vai e volta e ela sobe e desce e é colocada em tom maior nos momentos onde se quer reforçar a emoção e salientar o clímax. Sobre o timbre:

O Timbre: é uma característica que permite distinguir dois sons com a mesma tonalidade, mas originados por fontes com características físicas distintas (o som de uma flauta a tocar a nota Lá 440Hz é claramente diferente do som de um piano a tocar a mesma nota). Podemos modificar o timbre de qualquer som através de filtros digitais como reverberação ou equalização transformando assim a noção do espaço físico em que o som ocorre. (Barbosa, 2000, p. 5)

O timbre da voz da mãe do Salvatore que liga da Sicília no começo do filme, é um timbre de voz de alguém que está na expectativa, que quer convencer o outro sobre a importância do que será dito. É um timbre firme, porém enfraquecido pela circunstância da notícia. Um timbre também de decepção pelo descaso que a pessoa do outro lado tem para com ela. No final, as palavras saem com um tom de desapontamento ao não encontrar o filho para dar a notícia na primeira tentativa, mas logo ao desligar afirma, com convicção, que ele se vai lembrar, que é importante. A moça ao seu lado, sua outra filha, já tem um timbre desanimado, do tipo que é perda de tempo, que a mãe irá falar com um filho que faz tempo que nem dá notícias. Aparecem os limões sicilianos na mesa para reforçar a localidade. Depois, ela liga para o número anotado e com a voz firme e com convicção diz que quer falar com ele, que é a mãe dele. Quando diz ser a mãe dele, fala com o timbre com que todas as mães do mundo talvez falariam, com uma atitude firme e ativa, própria de quem é importante e superior na instância da autoridade das mães sobre os filhos, sua voz transmite isto.

O Alfredo conhece profundamente Totó como se fosse o pai que Totó não teve e conhece inclusive as malandragens todas de Totó: quando Totó faz algo errado ou até mesmo malandro, Alfredo tem um tom irônico na voz, ao invés de Totó, que muitas vezes tem um tom peralta na voz, um tom de malícia inocente.

Temos o timbre da mulher que está com Alfredo, que atendeu o telefonema da mãe dele e que muda a voz ao dizer, com ironia, que a mãe dele a confundiu com outra mulher que ele teve, subentendendo que Alfredo é volúvel com as mulheres. Noutra situação, por exemplo, Salvatore tenta passar um timbre de voz seguro, mas vemos que sua voz perde força quando sabe da morte de Alfredo: há um pesar na voz dele quando responde “Não Durma”.

O timbre da voz do padre na cena de *flashback* de Alfredo: quando o padre fala com desânimo na voz que não sabe o que fazer com o menino porque ele dorme na hora da missa. Ele coloca lamentação na voz. O Alfredo diz NÃO, de forma reforçada, com um timbre forte e energia na voz, grita NÃO para Totó toda vez que o mesmo teima. O timbre de Alfredo dizendo NÃO é um timbre imperativo, que coloca limites em Totó. O padre fala com timbres diversos, algumas vezes coloca desânimo, outra autoridade dando ordens a Alfredo e Totó (Salvatore quando criança) e, às vezes, sem paciência com o Totó

escutamos um misto de braveza e uma dose de ironia. Seus timbres transitam por estados emocionais diversos.

Percebemos pelo timbre da voz o constrangimento da mãe ao mentir para Totó, que o pai vai voltar da guerra. No timbre da sua voz percebemos que ela não está falando a verdade, pois transmite uma fala sem firmeza, com cuidado nas palavras e na pronúncia de cada frase dita, para não machucar emocionalmente o garoto - percebe-se que ela está inventando o que está falando. Não apenas na voz percebemos a mentira, mas quando ela costurando abaixa o olhar e não consegue falar olhando nos olhos do filho, percebemos por toda sua expressão corporal, linguagem não verbal, que está mentindo. Ela fala para o menino que deve levar anos para ir para a Rússia e anos para voltar e manda ele dormir para encerrar o assunto, porque se sente incomodada. O interessante é que nesta cena vemos que o menino guarda as fotos dele menor e da família na mesma lata que guarda os filmes, mesmo sendo miúdo e sem estudar cinema. Por uma questão, talvez de intuição, ele sabe que a fotografia é próxima do cinema, a sétima arte, que são imagens em movimento. Nesta parte vemos a associação que ele faz das fotos com os pedaços dos filmes, guardando-os no mesmo lugar, como se isso representasse para ele o que de mais importante ele tem.

O timbre autoritário de um pai que maltrata o filho à porta da escola, que o sacode, que o manda estudar para ser policial e o trata com violência, sem timbre surra-nos e o garoto ao mesmo tempo em cena, sua voz é uma surra mesmo sem usar de nenhum objeto que surrasse.

A voz histérica da mãe quando a casa quase pega fogo por causa dos pedaços de filme de cinema que Totó guardava debaixo da cama e que quase matou sua irmã. Ela faz um escândalo, onde as palavras saem com velocidade e com respiração ofegante.

Napolitano (apelido da personagem que ganha a lotaria), bravo ao telefone com o fornecedor de filme, fala rápido, com raiva, seu timbre remete-nos para um momento de explosão.

Temos o som da voz do louco que pensa que é dono da Praça onde fica o *Cinema Paradiso* e quando chega à meia-noite quer expulsar todos de lá, como se marcasse o território como sendo seu. Grita de forma exponencial e no timbre da sua voz sentimos toda a sua alucinação.

O Totó é um menino esperto e toda vez que ele quer sensibilizar o Alfredo faz uma voz manipuladora, que fala baixinho, com pouca força na voz, de forma tímida e tocante. Seu olhar e voz andam juntas: o olhar dele consegue nos fazer ficar com dó e a voz salienta aquilo que os olhos refletem. No momento que ele sorratamente pede para a Dona Helena, esposa de Alfredo levar a marmita para o Alfredo, para ter um motivo para ir até à sala de projeção, tem um timbre de voz tinoso, bastante fino e baixo para passar uma postura de arrependimento ao Alfredo.

Alfredo fala com pesar na voz do ofício de projetor dele, mas depois muda o tom de voz quando fala que gosta de ouvir o som da plateia, das suas emoções assistindo os filmes e que isto o faz esquecer das mazelas da vida. Depois o timbre de Alfredo bravo com o garoto que sai correndo e, do lado de fora do cinema, fala, em bom e elevado som, um palavrão ao Alfredo. Enquanto em tom maior escutamos ao lado o som diegético de personagens gritando por causa de um jogo em que teve um acertador entre eles que desmaia de emoção. Um dos homens entra no cinema e fala com timbre diferenciado a palavra napolitano, falando que um napolitano ganhou. Criando um diferencial na pronúncia.

Quando os meninos se despedem de um coleguinha de sala de aula que vai para a Alemanha, um dos garotos, Francesco, recusa-se a abraçá-lo e fica de cabeça baixa e a professora pergunta-lhe porque é que ele não quer se despedir do Peppino, ele responde

com voz cabisbaixa, não apenas a cabeça está baixa, mas sentimos na voz dele, cabisbaixo, a vergonha, o peso que explica o motivo quando ele diz que o pai dele disse que ele é comunista. Nesta palavra comunista há um peso, como se fosse um pecado, uma blasfêmia, carrega um preconceito na tonalidade, no timbre. Há um segundo de antecipação antes dele declarar o motivo também. De forma bem sutil esta cena e a da despedida do menino e do pai no centro da cidade mostra-nos o fascismo já instalado em Itália na mentalidade do povo e nas suas atitudes. Depois vemos filmes no próprio *Cinema Paradiso*, falando da guerra que deve ser a primeira, falando das mortes dos soldados italianos na Rússia que, com certeza, naquela época apoiavam Mussolini.

Quando Totó diz a Alfredo que é belíssimo ao ver o filme projetado na parede do lado externo na rua, temos alegria no timbre e deslumbramento. O Alfredo coloca a caixa de som do lado de fora e temos um som diegético tanto do som do filme projetado quando da gritaria do povo agradecendo o Alfredo.

Toda vez que temos no filme *Cinema Paradiso* um filme sendo exibido na sala da projeção percebemos a amplitude do filme maior do que dos barulhos ou falas dentro do cinema. Como se vivêssemos a estória do filme passado na tela do *Cinema Paradiso* e a estória do *Cinema Paradiso* em si.

Há ainda:

A Espacialização: corresponde à simulação do posicionamento no espaço físico da fonte sonora. Em sistemas de som Stereo (vídeo) é possível a manipulação de panorâmica (desvio de um som para a esquerda ou direita da audiência) e a profundidade pode ser simulada variando apenas o volume de som (som mais distante tem um volume mais baixo que o som mais próximo). (Barbosa, 2000, p. 5)

Temos espacialização nas cenas na escola, com movimentos típicos da rotina escolar, como as crianças brincando, os sinos tocando e gente correndo. Quando o filme é projetado do lado de fora do *Cinema Paradiso* percebemos um som mais aberto que não está em ambiente fechado, dando a noção de espacialidade que o espaço de exibição foi trocado: da sala interior para a rua.

## Os efeitos sonoros

Segundo Barbosa:

Os efeitos sonoros, para além do papel de simulação da realidade psico-acústica tal como a conhecemos, são frequentemente utilizados para a introdução de novas realidade e conceitos sonoros, sendo que neste momento, em que estão instituídas plataformas e edição não linear, as possibilidades criativas são maiores do que nunca. (Barbosa, op.cit., p. 6)

Percebemos vários efeitos sonoros ao longo do filme propositalmente, aliás nada num filme é ao acaso, todos os elementos sonoros são justificados na trama: cada um serve para passar uma mensagem. Por exemplo, quando Salvatore recebe a notícia que Alfredo morreu escutamos os trovões da chuva, que aumentam e se misturam ao barulho do sino tocando, do objeto que vimos antes na sala e o som da sirene na cena de antecipação da notícia. Cada efeito sonoro tem uma finalidade dentro da narrativa de reforçar a mensagem e ser uma espécie de metalinguagem. Por exemplo, o trovão soa como uma tempestade que invade o estado emocional da personagem ao receber a notícia, dando

mais peso à notícia, tornando sombrio aquele momento e reforçando a dramaticidade da cena e da dor da notícia do falecimento. Veste a cena de luto, escurecendo não apenas o céu.

Em vários momentos do filme escutamos o caminhar das personagens em cenários e cenas internas e externas, denotando, pelo passo o lugar onde estão, a paisagem onde se encontram, seja pisando em folhas ou em solo arenoso. Temos uma identidade geográfica pelos efeitos sonoros do barulho do pisar das personagens e pelo barulho dos animais do campo, como ovelhas e outros.

Todos os objetos em cena, que se movimentam, fazem barulho no filme, como o projetor, as suas tampas, a luz do projetor, tudo quando se liga e desliga tem o seu barulho próprio. Estes barulhos ressaltam a importância desta ação: é o projetor de cinema dando a vida aquela sala. Seu barulho é como um nascimento de algo especial. É o nascimento da projeção que dá aquela sala e a cena seu tom místico, de que quando aquele ritual de barulhos começa temos vida na sala. Significa que um filme vai passar e que este fato é um grande momento que precisa de ser mostrado reforçando cada movimento.

Escutamos o ronco impiedoso de um homem no cinema: quando todo o cinema tem barulho de movimentação ele ronca como se nada estivesse acontecendo. O ronco é exagerado e bem alto. Enquanto ele ronca outros homens vão até ele e batem palmas para assustá-lo (som de várias mãos batendo).

Tem uma cena que o homem excitado com o que vê, geme e se masturba atrás de uma mulher no cinema. Vemos aí a mistura dos prazeres da ficção com a realidade representadas no filme e para nós de duas ficções.

Os passos de mansinho de Totó sabendo que não pode ir a sala de projeção e como ele está fazendo algo errado, os passos têm um som bem suave como de quem chega se supetão, com passos “macios” para disfarçar.

Temos o som do filme que passa na tela do *Cinema Paradiso* e quando o filme tem um toque de surpresa mescla com o surgimento do Totó saindo por detrás da cortina da entrada do cinema espiando o filme escondido. É interessante que, quando o som chega ao ápice dentro do filme exibido a carinha de Totó sai de dentro da cortina. O som, neste caso, anuncia duas surpresas ao mesmo tempo a que ocorre dentro do filme e a que vemos Totó assistindo ao filme escondido.

Toda cena que prenuncia um beijo nos filmes projetados no filme *Cinema Paradiso* tem a censura do padre e ele se manifesta tocando um sino com estridência. É um efeito sonoro que representa advertência.

*Cinema Paradiso* tem uma metalinguagem do cinema dentro do filme. Quando ouvimos os filmes projetados dentro do *Cinema Paradiso*, é como se um filme engolisse o outro. Estamos vendo dois filmes ao mesmo tempo: O filme *Cinema Paradiso* e os filmes que são projetados dentro do *Cinema Paradiso*. Temos também o som dos filmes projetados dentro do filme, que fazem parte do seu universo e que constituem uma dupla fusão.

O efeito sonoro do barulho do sino está presente em vários momentos e cenas do *Cinema Paradiso*. É como se o sino fosse uma paisagem sonora da obra que divide situações e passagens, tanto de cenas, quanto da vida das personagens. A vareta na mão da professora e as batidas de castigo da cabeça do menino que erra as contas na lousa. Tudo são sons que denotam uma época em que a escola educava com autoritarismo.

O barulho dos sinos, falo no plural, pois ao longo do filme são vários simbolizando situações diferentes e ao mesmo tempo interligadas e também, o barulho do bater das latas que guardam as películas que é um som recorrente ao longo do filme. Quase no final do filme, na procissão do velório de Alfredo, o efeito do sino é repetido várias vezes.

O menino corre dentro da sala de cinema e percebemos, pelo barulho dos pés batendo no chão, o material usado na construção do cinema naquela época, com madeiramento grande e que ao andar ou correr se escuta os passos ressoarem no assoalho. É um efeito sonoro de estalo dos pés na madeira.

Enquanto os filmes vão passando na tela do cinema o som do barulho do filme mistura-se com o barulho da manifestação dos espectadores, com ruídos e sons onomatopaicos de imitar o que acontece em cena.

Temos vários efeitos sonoros no filme. Como em todo filme efeitos sonoros são mais do que necessários para não falsear a “realidade” representada. Por exemplo, ninguém anda na rua, na realidade, em completo silêncio. A rua tem o som de carros, de passos, de propagandas sonoras, de sirenes e outros sons. Representar uma realidade requer que os barulhos que cercam aquela realidade estejam presentes. Além dos vários efeitos sonoros, temos muitos sons presentes e ausentes. Por exemplo, o som que imagina Totó sair da luz do projetor que passa por dentro da escultura de um leão na parede do cinema é um som ausente. O som do efeito sonoro do zunido do barulho do avião nas partes de ida e volta de Salvatore para a cidade natal e de volta à cidade onde tem residência fixa e trabalha. O som de surpresa na respiração do padre ao ver o filme sendo projetado do lado de fora do cinema, na rua, é um som onomatopaico e mostra a sua surpresa e espanto.

A cidade à noite movimentando-se: mostra a cidade e sua dinâmica em plano panorâmico e como ainda é um povoado, o sino toca, o cachorro ladra. Quando o Salvatore mostra, quando adulto, as suas primeiras filmagens há o som das filmagens das cenas em que ele relata ao Alfredo o que vê. Temos, então, som presente e ausente. Para Barbosa (2000):

Som presente corresponde ao universo diegético já abordado, sendo que estes sons podem ocorrer dentro ou fora do enquadramento. Som ausente corresponde a uma situação em que no enquadramento temos a correspondência visual a um som, mas não o ouvimos (por exemplo duas pessoas a falar por trás de uma janela dentro de um café e o nosso ponto de vista é no exterior, não permitindo ouvir o diálogo devido a barreira da janela e ao ruído da rua, embora seja possível ver as pessoas a falar). (Barbosa, 2000, p. 6)

O sino é um efeito sonoro no filme, mas também na cena que sai do alto da Igreja, abrindo a imagem para a cidade começando o seu dia. É também uma máscara auditiva, quando mostra que o dia está a nascer, que já amanheceu. Não é mais o sino do padre como objeto usado para censurar os beijos dos filmes, mas é o sino que toca na cidade, marcando um período do dia, em que o cotidiano está começando e se engrenando. Temos o sino tocando quando Totó/Salvatore vai embora da cidade e o Alfredo lhe pede para não voltar mais, para não ser vencido pela saudade. O sino toca durante segundos quando o rapaz se despede de todos. Por causa deste conselho, Salvatore só volta para a sua cidade 30 anos depois, para participar no velório do Alfredo.

Quando Totó/Salvatore volta, a mãe dele reconhece pelo jeito de tocar a campainha que é o filho. Efeito sonoro do toque da campainha. Interessante é que a agulha de tricô dela cai no chão e escutamos o barulho do metal batendo no chão e, depois deste efeito sonoro, temos uma representatividade simbólica da peça que foi feita sendo desfeita, como se o fio condutor da estória voltasse ao passado, como se aquele tempo construído voltasse ao ponto de partida. Então, este efeito sonoro tem uma importância enorme de simbologia do retorno.

Outras sonoridades e efeitos: o efeito sonoro do táxi indo embora enquanto a mãe e o filho Totó se abraçam longamente depois de anos separados. Barulho dos passos deles

entrando na casa; outro som, usado mais de uma vez no filme, é o da tempestade e dos trovões, que acontecem toda vez que o Totó/Salvatore está passando por uma turbulência interna, uma crise emocional, como por exemplo esperar Helena voltar; ainda outro som recorrente no filme é do barulho do mar em várias cenas, quando Totó volta do serviço militar e caminha com Alfredo na orla marítima e em outros momentos do filme. Em muitos momentos do filme há o efeito sonoro dos risos de Totó e de Alfredo. Quando o filme termina escutamos um efeito sonoro para mostrar que acabou: é um som triste, que remete o espectador para um sonho que terminou.

O som que nos remete para a corrida contra o tempo é um som agudo, que passa ao espectador a sensação de aflição que o garoto de bicicleta precisa chegar logo para entregar os rolos das fitas de cinema da primeira e segunda parte do filme. Escutamos os assobios e uma manifestação de intolerância, quando as fitas se atrasam a chegar: são efeitos diegéticos da mudança de humor dos espectadores, em *Cinema Paradiso*, quando isto acontece.

Quando Totó/Salvatore desiste de ficar debaixo da janela da Helena, esperando esta abrir a janela em sinal de que estava apaixonada e anda pelas ruas, toca a música do filme em fundo e o efeito sonoro dos fogos de comemoração do final do ano, em contradição a sua tristeza. Ele caminha desolado e embrulhado num agasalho, porque está frio, e os fogos explodem no céu comemorando o primeiro dia do ano.

“Máscara Auditiva: Efeito sonoro ou mesmo musical que se utiliza tipicamente para conceber a sonorização em excertos de avanço no tempo, condensando o tempo real, ou para ocultar informação redundante.” (Barbosa, 2000, p. 6).

Temos “máscara auditiva” no som da plateia esperando o filme passar, não entendemos o que eles falam por ser apenas um monte de ruídos de falas juntas que denotam que o cinema está lotado e as pessoas ansiosamente conversam esperando a película começar. Temos máscara auditiva também na parte do filme em que Totó se transforma em adulto. Podemos ainda, classificar como máscara auditiva os sons que caracterizam a cidade em movimento: é uma fusão para as posteriores cenas do cotidiano deles.

No começo de *Cinema Paradiso* ouvimos o barulho do mar e temos uma imposição de ambiente para mostrar que se passa na Sicília. Claro que poderia ser qualquer lugar com mar, mas logo depois, apercebemo-nos de outras componentes como os limões sicilianos na mesa. Temos também, o ambiente, com os gritos das crianças à entrada da escola, gritos de entusiasmo e euforia quando entram em grupo:

Imposição do Ambiente: um efeito sonoro é muitas vezes suficiente para estabelecer o ambiente de uma cena, por exemplo o som de uma gaivota é suficiente para criar na audiência a sensação de que a cena se passa perto do mar, ou um galo a cantar numa cena escura dá a ideia de ser madrugada. (Barbosa, op.cit., p. 7)

Temos várias cenas dentro do cinema em que as crianças e adultos correm para se sentar. Há movimentação de um banco ao outro. O som do projetor ligando, o filme começando e o silêncio na hora do filme. O som do fogo consumindo o cinema é um som alto proposital, que nos queima por dentro ao escutar. É um som que nos faz sentir na pele a dor da perda do cinema, do acidente com o Alfredo e da memória sendo consumida. O som do fogo reflete a perda da memória e da história daquele lugar. É alto como um grito de socorro.

Temos som de antecipação de ambiente em vários momentos do filme, principalmente para representar a vida na cidade, da praça, do cinema, das ruas e do cotidiano local. Um longo minuto de antecipação quando Totó vê a sua mãe esperando-o na saída do cinema,

do lado de fora, na praça, e caminha com medo. Ao chegar até à mãe sente-se o medo de Totó; sabemos que ele fez algo errado pela atitude da mãe e seu semblante fechado, pois é um silêncio que pesa, um silêncio de antecipação que depois dá sequência a uma cena de punição, em que a mãe bate no garoto por ter gasto o dinheiro que era para comprar leite e não um ingresso para o cinema. O garoto mente, dizendo que o dinheiro foi roubado e ela dá-lhe tapas; Alfredo vai até eles para ajudar o garoto naquela situação, falando que ele é muito miúdo. Alfredo mente para a mãe que ele entrou de graça e que acharam as cinquenta liras no banco do cinema, que um garoto deve ter perdido - tudo mentira para salvar Totó. Dá o dinheiro à mãe que vai embora agradecida.

Alfredo fica entretido vendo o filme passar na parede do lado de fora do cinema e nisto, a bobina do filme pega fogo. Antes de escutarmos a gritaria um som de aviso, de que algo vai acontecer é escutado, como nos filmes de Alfred Hitchcock: é um alerta, um som que transmite aflição, cujo volume vai aumentando, misturando-se com a gritaria e correria do povo, é como se fosse um som anunciando o caos que seguirá. O interessante é que se entrecruza a cena do filme projetado, em que uma personagem dá um tiro na cabeça do outro, com a cena do fogo da bobina, que acabará por incendiar a sala de projeção e queimar Alfredo. Totó está em baixo assistindo ao filme. Totó corre em contramão, de quem foge de lá, indo no sentido do cinema para salvar o Alfredo. Escutamos a sua respiração ofegante e os seus passos rápidos, com o som de fundo aumentando prenunciando algo horrível. Totó adentra ao cinema pegando fogo e sobe a escada em caracol em passos largos - escutamos tudo e participamos na cena. Escutamos o som do fogo devorando os cartazes dos filmes na parede e do menino Totó, fazendo um esforço imenso para puxar o Alfredo. Ele geme, se contorce, fica cansado e acompanhamos a trajetória do seu ato heroico tão sacrificante para um garoto pequenininho. Acompanhamos o barulho de todo o seu esforço, tirando forças de onde nem tem.

Quando o cinema pega fogo vemos os moradores tristes e um momento de silêncio. Antes ouvimos comentários sobre a situação de Alfredo. Em seguida, passa a personagem que ganhou na loteria, já mudada, com roupas novas que olha para o sucedido e sonha, subentendendo-se que vai reconstruir o edifício. O silêncio das pessoas, vendo o cinema queimado, simboliza o quanto elas amavam o cinema, o quanto era um lugar onde elas podiam sonhar. Nos filmes, o silêncio muitas vezes nos filmes pesa e transmite-nos a dor nas suas entranhas.

No timbre do italiano do Norte, o napolitano que ganhou na loteria, sentimos sua euforia, sua alegria em ter recuperado o edifício do *Cinema Paradiso*. Seu grande feito com o dinheiro ganho. Ele fala para o padre e a mãe de Totó: Alegria, Alegria! Música, Música. A parte que o padre benze o cinema, tem toda uma simbologia da importância do *Cinema Paradiso* e da religião católica para a sociedade italiana. O timbre, tanto da voz de Alfredo quanto de Totó no reencontro no novo *Cinema Paradiso* é de muito carinho entre eles. É uma voz afetuosa, que tem no seu timbre uma alegria em receber, que nos afaga os ouvidos. Alfredo dando conselhos a Totó e falando que o ofício dele é outro, que ele vai fazer outras coisas muito importantes e que não deve abandonar a escola usa um tom paternal e de professor que lhe ensina a lição, tem no timbre um tom didático.

Há vários momentos no filme que o timbre da voz de Totó/Salvatore e de Alfredo são de surpresa, aconselhamento, decepção e outras emoções diante dos sabores e dissabores da vida.

Na reinauguração do *Cinema Paradiso* já vemos filmes musicais que tocam Mambo e a mãe de Totó se torna espectadora do cinema, assistindo a filmes com beijos já não mais cortados, projetados pelo seu filho. O filme é exibido integralmente e escutamos o som da reação da plateia vibrando com um erotismo ainda inocente, com um refinamento



poético. Há ovacionamentos contentes da plateia e o grande êxtase quando um grande beijo acontece. O som reflete todas as emoções e é através dele que se manifesta aquilo que extravasa as fronteiras do coração. “Antecipação: Sempre que num corte um som correspondente à cena seguinte começa a ser ouvido antes da transição, permitindo antecipar a ação que vai iniciar” (Barbosa, 2000, p. 7).

Temos um segundo de antecipação quando duas personagens ficam caladas até o final do filme, esperando os letreiros do elenco passarem: um olha para o outro e pergunta o que está escrito e os dois descobrem que ambos são analfabetos e, mesmo assim, estavam em silêncio esperando os letreiros terminarem. Isto representa um pouco como se mesmo sem entender o que está escrito na tela, o ritual de esperar o filme terminar fosse sagrado, no respeito pela obra, maior até do que ler o nome de todo o elenco, embora eles nem soubessem que era o nome do elenco, eles ficam parados esperando até o minuto final da projeção, é como se houvesse uma reverência ao filme. Interessante que no final de um filme vemos em italiano escrito que a língua italiana não é a língua oficial da Sicília, mostrando os vários dialetos da Itália e sua resistência em manter cada região e a sua identidade.

Temos um segundo de antecipação quando os espectadores de boca aberta esperam um beijo numa cena e bem na hora do beijo, quando o filme é editado, o beijo é suprimido. Os meninos pequenos já fumando no cinema ficam intactos na hora do beijo e toda a plateia, logo após este segundo de antecipação temos um misto de vozes injuriadas reclamando que não viram o beijo e, um deles grita, que 20 anos indo ao cinema nunca viu um beijo. Totó ri da decepção de todos pois já sabe de antemão o que vai acontecer. Há uma manifestação coletiva da plateia reclamando o corte do beijo – várias das vozes que ficam decepcionados, berram. Um sujeito arrogante que assiste ao filme na parte de cima do cinema cospe num dos manifestantes, escutamos o barulho do cuspe bem alto, seguido por várias gargalhadas da criançada que se diverte com um filme de comédia com o Charles Chaplin.

Há “um segundo de silêncio antes de um evento de grande impacto, como uma explosão ou um tiro faz com que o efeito do evento seja muito mais eficaz” (Barbosa, 2000, p. 7), é um segundo de antecipação. Há um segundo de silêncio quando no confessionário Totó/Salvatore se passa por padre e se confessa a Helena e, quando ela fala que não está apaixonada por ele, fica um segundo de silêncio no ar, refletindo a decepção da personagem que está apaixonada pensando que seria retribuído e, dos espectadores, que também se decepcionam torcendo pelo romance. Temos também, um segundo de silêncio, quando o carro de Totó/Salvatore quebra na estrada. Justamente o condutor a que ele pede ajuda é do pai de Helena, o Senhor Mendel, homem riquíssimo, banqueiro que não gosta nada de ver a sua filha namorando um rapaz que tem um carro velho. Ele vem andando em direção a eles em completo silêncio e voltamos a ter um segundo de antecipação, de que algo não ficará bem.

Temos um segundo de antecipação quando os candidatos externos ao diploma primário chegam à sala de aula e um dos candidatos é Alfredo, que vai ser ajudado por Totó, que negocia a ajuda em troca de poder projetar os filmes no cinema. Totó é um “vigaristinha mirim”, um tipo malandro que zomba do Alfredo na hora da prova e o ajuda em troca de poder voltar a frequentar a sala de projeção. Embora os professores peçam silêncio, naquele momento o que menos se faz na sala é silêncio. Os alunos ovacionam os candidatos por serem mais velhos o que causa estranhamento, que é refletido no som do zunido no ar. Por outro lado, há um silêncio ensurdecido na hora da prova, o silêncio que reflete a tensão naquele ambiente que só é cortado brevemente pelos passos dos professores ou vigilantes.

Há um segundo de antecipação quando Totó/Salvatore triste, fica sentado à noite, na escadaria da igreja central e depois ouve-se a música tema do filme e na mesma posição que ele está sentado se faz um *flashforward* para o futuro e uma fusão dele rapaz para ele já em idade adulta na mesma posição e do som de efeito sonoro do sino da igreja para o alarme do rádio relógio do seu quarto.

Há uma cena forte da mãe brigando com Totó por causa da sua obsessão e paixão pelo cinema, quando os filmes pegam fogo, dentro da casa deles, porque ele guardou os pedaços dos filmes debaixo da cama perto do braseiro. Nesta hora, discutem e há dois momentos de segundo de antecipação quando Alfredo demora a responder que promete que não deixará o menino entrar mais no cinema. O momento mais perturbador, no entanto, é quando, na hora da briga, Alfredo vê a foto do pai que ele guarda e queimou e ficou faltando um pedaço e mãe diz a Totó que não vê a hora do pai dele voltar para dar uma surra nele e ele responde: “O papai não volta mais eu já entendi, morreu” (*Cinema Paradiso*, 1988). Ela nega, mas depois confirma pela sua reação chorando inconsolavelmente.

Os gritos de Totó fingindo que o pé está doendo só para pegar uma carona de bicicleta com Alfredo e não continuar andando com o padre é um efeito sonoro exagerado, longo e com bastantes gritos. “Exagero de efeitos sonoros: O exagero de fenômenos auditivos especialmente os diegéticos, pode ter um efeito dramático ou cômico, dependendo do contexto.” (Barbosa, 2000, p. 7).

Há exageros de efeitos sonoros em várias partes do filme desde o barulho do fogo ao do projetor quando o Totó vê o banquinho vazio e sente a ausência de Alfredo, na sala, depois do acidente. Ele olha o banquinho vazio e só o barulho do projetor mostra a solidão do menino que sente falta do seu amigo. Depois a chegada de Alfredo de óculos escuros perguntando se tem lugar para ele no novo *Cinema Paradiso*, tem um efeito sonoro, anunciando a sua chegada na sala de projeção, um efeito tipo de grande entrada, de emoção pela sua visita e o menino todo contente coloca toda sua alegria na voz.

Há um barulho de raio bem forte quando Salvatore corre atrás de Helena, por quem está apaixonado: Ele fala que está um belo dia, em contradição com a tempestade que se anuncia.

A população da cidade do *Cinema Paradiso*, parada em frente ao edifício durante a sua demolição e o efeito sonoro de derrubar e explodir o cinema é enorme. Nesta parte corta-nos a alma quando assistimos ao filme e a trilha sonora aumenta de volume. Vemos o sonho de uma geração sendo desabada no chão, junto com as nossas lágrimas ao assistir o cinema morrendo. A trilha sonora do filme vai tocando e a câmara dá-nos um *close-up* ao rosto de cada personagem e de seu olhar de tristeza ao verem o cinema ser demolido. A imagem fica embaciada pela fumaça, que sai da queda do cinema e a música continua com Totó parado vendo tudo.

## A música

A trilha sonora de *Cinema Paradiso* tem as primeiras notas musicais ao som do piano que nos passa a sensação de que será uma estória nostálgica, romântica e que sobe aos poucos o tom da música, mas sempre com uma suavidade, que se fecharmos os olhos nos imaginamos na Itália do filme, naquele lugarejo onde o cinema era o protagonista da vida social daquela gente. A trilha nos remete também às perdas da vida: perda de paixões humanas e também ideais, como o cinema da cidade. Nos remete às lembranças dos grandes e verdadeiros amores, ao pequeno lugar, onde os sonhos são maiores do que tudo. A trilha nos remete à Europa cheia de tradição, mas ao mesmo tempo engolida pelo

progresso da globalização, uma Europa onde os cinemas abriam suas cortinas vermelhas antes da exibição dos filmes, dando ao ritual de assistir aos filmes uma “aura” especial.

Ao ouvirmos a trilha também nos sentimos naquela época, onde o amor ainda era inocente, onde os afetos eram cultivados pelas coisas da alma, que dinheiro nenhum compra, onde a paixão pela projeção dos filmes era maior do que a ambição por grandes carreiras, onde o garoto se sentia herói por ajudar o projetor a exibir o filme e com isto contar duas histórias ao mesmo tempo. É uma trilha, que se fecharmos os olhos, sonhamos acordados, temos vontade de voltar no tempo, de ser criança novamente, de dar o primeiro beijo sentindo seu ineditismo repetido, de encontrar dentro de nós as raízes dos lugares de onde viemos e nunca esquecemos. É uma trilha que, não apenas nos emociona, mas nos dá uma melancolia boa, a melancolia de uma vida bem vivida por algo maior que nós, pelo cinema, pelos amores, pelas amizades e pela memória das salas de cinema que estão ainda abertas em cada um de nós. Fechamos os olhos e voltamos a estar dentro delas. A música de Ennio Morricone dá-nos vontade de sermos jovens novamente e de voltar atrás pelas coisas por que, realmente vale a pena lutar. É uma música que nos acorda para os momentos melhores em que fomos felizes. É uma música que parece que transita dentro da nossa alma, que nos dá vontade de chorar com sua sensibilidade, que nos lembra que só a arte nos torna verdadeiramente humanos.

Na cena em que a sala de projeção está pegando fogo há um som não diegético, que vai aumentando com a finalidade de nos criar tensão e ansiarmos para que Totó salve Alfredo do fogo. A música, neste momento, ajuda a aflição crescer dentro de nós:

Música do genérico. A música de abertura de uma narrativa que normalmente decorre com o genérico estabelece o tom para todo o filme e é o primeiro contacto a este nível com a audiência, pelo que é extremamente importante e não pode de forma nenhuma ser descurada por parte do criador. (Barbosa, op.cit., p. 8)

O filme começa pela notícia do enterro. Há um *flashback* da memória do Totó – Salvatore quando adulto, lembrando-se do fogo consumindo o cinema, enquanto ele tentava salvar Alfredo. Totó tinha uma transferência do papel do pai em Alfredo e, por sua vez, Alfredo no filho que não teve, em Totó. Vemos e ouvimos o desespero de ambos: um para salvar o outro em vários momentos de cena. Salvar das dores físicas e emocionais que são traduzidas nas narrativas de parábola quando o filme vai para o passado e volta para o futuro.

Quando o novo *Cinema Paradiso* é inaugurado, com luzes de néon, com uma nova roupagem moderna, sentimos toda a emoção que nos é dada pela música, a trilha do filme. Música que nos faz sentirmos no coração a alegria daquele momento. Assim, o corte da fita de inauguração, o timbre da voz tem entusiasmo e a música volta a tocar, recuperando a nossa satisfação depois da dor de termos sentido a aflição do incêndio:

Narrativas em parábola. No final da narrativa o espectador é novamente colocado no início, pelo que também aqui a música deve ter um papel muito importante, sem que tenha que se repetir a mesma orquestração no final, mas o tema poderá ser o mesmo para reforçar a parábola emocionalmente. (Barbosa, 2000, p. 8)

Quando, no final do filme, entram os créditos temos a narrativa de parábola bem visível que volta a tocar a trilha do filme e a mostrar momentos do filme da fase da infância de Totó com Alfredo, em flashes e pequenas partes ilustradas dos dois juntos.

Há vários *hit points*: o som que sai do autofalante do cinema dando-lhe grande importância, como se cornetas tocassem para anunciar. Tem o som do Totó abrindo as

latas com as sobras dos filmes cortados, as partes censuradas - ele abre aquelas latas como se abrisse algo sagrado. O barulho é como de uma descoberta de um tesouro: o momento em que Totó encontra as fotos do pai é uma recordação acompanhada por uma sonoridade melancólica. “[...] Os Hit Points existem em função da imagem e são utilizados para acentuar momentos mais fortes, ou para fazer a transição de uma forma suave entre momentos musicais distintos (por exemplo numa mudança de cena).” (Barbosa, 2000, p. 8.). Toda vez que a cidade se movimenta em volta do cinema há o *hit point* do filme: toca-se a música enquanto eles se movimentam pelo centro da cidade.

Quando Alfredo abre o projetor para passar o filme na parede do cinema para todos verem na cidade, a música entra em fundo, um som não diegético; também é um *hit point* e um som de antecipação para uma grande surpresa que começa no abrir do sorriso do Totó. O filme projetado na parede, como se estivesse andando, até se fixar de vez na parede externa da rua, mostra a magia do cinema e é acompanhado quadro a quadro, pelo tema da obra, aumentando o volume/tonalidade e amplitude conforme o filme vai chegando até à projeção para todas as pessoas que aguardam do lado de fora.

Quando a mãe conversa com Totó sobre a ausência do pai que não voltou da guerra, há uma mistura de *hits points*: é um momento importante do filme, porque ficamos a saber que Totó está órfão de pai e que sente falta dele; é, também, o *leitmotif*<sup>2</sup> porque é a música tema da personagem Totó.

Há *hit points* e *leit motifs* na cena em que Totó anda de mãos dadas com sua mãe na cidade destruída pela guerra em que vemos os escombros deixados pela destruição e bem baixo ouvimos as lágrimas do choro da mãe que sempre negou a morte do marido, até ter a certeza. É um choro que quer poupar o filho da dor, mas que não consegue travar e cuja sonoridade aumenta e expande-se além dos olhos da personagem. A mãe abraça o filho emocionada e, por um breve momento, o semblante de Totó muda de triste para alegre ao ver um cartaz do filme *E tudo o Vento Levou* na parede, todo desgastado, mas fixado ainda, quando o Totó tem momentos de alegria o tom da música sobe e altera-se. Como se as notas musicais acompanhassem o arco de transformação da personagem e suas mutações de humor. Um breve sorriso no meio de uma paisagem de desolação. O cinema é para Totó uma janela de fuga para uma realidade melhor.

Toca brevemente o *leitmotif* quando Alfredo, cego, passa a mão no rosto de Totó para sentir sua expressão, reforçando a emoção daquele momento entre os dois. Nesta cena, em que ele passa a mão no rosto do menino faz-se um *flashforward* para o futuro dele, passando a mão já no rosto de Totó crescido, no Salvatore adulto e entra a cena de um filme já mais erótico, com uma música mais com acordes que remetem ao passeio pelas curvas do corpo mostradas em cena e a plateia em êxtase caladinha, ouvimos os gemidos de um homem que se masturba e é reprimido pelo lanterninha:

Leit Motif que corresponde a uma peça musical que é associada a um determinado personagem. Depois de estabelecido o Leit Motif (a música aparece em simultâneo com a personagem algumas vezes no início da narrativa), basta que este seja

<sup>2</sup> Há vários *leitmotifs* em *Cinema Paradiso* tanto para cenas com as personagens, caracterizando que a cena é com determinada personagem, assim como com o lugar. A lista completa de *leitmotifs* do filme é: 1. *Cinema Paradiso* (tema principal) 2. *Maturità*; 3. *Tema D'Amore*; 4. *Infanzia e Maturità*; 5. *Ripensandola*; 6. *Cinema in Fiamme (Tema della Bicicletta)*; 7. *Tema D'Amore*; 8. *Toto and Alfredo*; 9. *Dopo il Crollo (versão aumentada)*; 10. *Tema D'Amore per Nata*; 11. *Visita al Cinema*; 12. *Prima Gioventù*; 13. *Quattro Interludi*; 14. *Fuga, Ricerca e Ritorno*; 15. *Dal Sex Appeal al Primo Fellini*; 16. *Tema D'Amore*; 17. *Proiezione*; 18. *Toto and Alfredo*; 19. *Tema della Bicicletta*; 20. *Visita al Cinema*; 21. *Maturità*; 22. *Per Elena*; 23. *Cinema Paradiso* (Finals).

introduzido sonoramente na narrativa para que a audiência assumira a presença da personagem ainda que esta não esteja presente no enquadramento. (ibid.)

Quando Totó/Salvatore, já adulto, começa a fazer os seus primeiros filmes ou a filmar coisas diferentes, há um barulho efeito sonoro da faca matando o bezerro e toca o *leitmotif* da personagem, demonstrando uma segunda fase da sua vida adulta, em que não só contribui para a sétima arte sendo projetista, mas também, ensaiando os seus primeiros filmes. Filmando, descobre um rosto que passa e se torna sua grande paixão, a música toca em todo instante, enquanto acompanha o rosto com sua câmara. Quando relata a garota que filmou e que se tornará sua grande paixão, entra o *leitmotif*, misturado depois com a trilha sonora do filme: é um momento poético quando a descreve ao Alfredo e a música de fundo salienta ainda mais a beleza da amada, transmitindo aos espectadores a sensação de uma beleza maior.

Uma música com um tom melancólico começa a tocar quando Salvatore diz que está um belo dia e começa a trovejar anunciando chuva e ele se envergonha e começa a andar e a música o acompanha. Sentimos o seu desolamento pela situação, o género de coisas que se falam quando se está apaixonado, sem pensar, no calor da emoção e a música transmite isso mesmo.

Toca o *leitmotif* de Alfredo misturada com a trilha sonora quando, sentados numa escadaria, o Alfredo conta a Salvatore uma parábola.

Há música dos rituais e procissões religiosas e, quando a comunidade está na Igreja, tem em tons alegres e tristes. Tristes diante das imagens dos santos e alegres diante do ritual de estarem na Igreja para a celebração da missa e evento.

Totó/Salvatore adaptou a parábola que Alfredo contou para ele, falando para Helena que ele ia esperar todos os dias próximo da janela da sua casa e quando ela se apaixonasse, que desse um sinal. Na parábola de Alfredo é uma princesa por quem um homem se apaixonou, mas que se cansa e vai embora antes de completar 100 noites. Enquanto o Salvatore/ Totó espera a Helena abrir a janela toca o *hit point* dele, música que aumenta a nossa tristeza como espectadores quando acompanhamos o sacrifício daquele jovem apaixonado, numa atitude empática, ao nos lembrarmos das paixões que a vida nos proporcionou. A música comove-nos ainda mais.

Há *leitmotifs* e *hit points* nas partes em que Salvatore/Totó espera que a sua amada Helena abra a janela e demonstre que está apaixonada por ele: a música vai aumentando de volume conforme as folhas do calendário vão mudando e mostrando quantos meses passaram, como se a música mostrasse a agonia da espera - aumenta conforme o tempo aumenta também. Chove, faz vento e a personagem continua esperando que Helena abra a janela e, durante toda a espera, a música fica em fundo. Até à festa de Ano Novo ele fica lá esperando em baixo da casa da Helena, aguardando que ela abra a janela. Quando parece que ela vai abrir ele fica contente, mas logo a música fica triste, dá o tom de melancolia quando ela fecha a janela de vez. A música, tema do filme, continua até ele chegar à sala de projeção do cinema e picar o calendário em vários pedaços. Helena chega na sala de projeção, por detrás dele, chama-o pelo sobrenome e, os dois, primeiro fazem tipo uma dança, abraçam-se e, por fim, beijam-se. Enquanto eles se beijam a música não para de tocar e a bobina do filme acaba e faz um barulho da fita a terminar e, embora as pessoas na sala reclamem, eles continuam a beijar-se. Antes dela pronunciar o seu sobrenome há um segundo de antecipação de que uma surpresa irá acontecer.

Seguem-se várias cenas de Salvatore/Totó com Helena em seus dias de romance, comendo e fazendo coisas juntos, todas com o *hit point* da personagem Salvatore.

A música de fundo do filme projetado na parede e que os pescadores e gondoleiros acompanham de dentro dos seus barcos, parados, olhando a projeção a partir do mar. A

cena seguinte é do Totó/Salvatore, lendo a carta enviada por Helena dando notícias, que passará o verão com a família e depois irá para a universidade, em Palermo. Toca a música na parte dos tons mais tristes, um “cão de rua” passa por ele, simbolizando abandono. Os espectadores sentem a mesma tristeza da personagem com a potência que a música dá às suas emoções, que também são as nossas e, mais do que isto, sabemos que esta notícia representa um afastamento dos dois, ocasionado, talvez, pela família que não quer o romance de uma moça rica com um rapaz pobre, sendo que esta cena vem um pouco depois do carro dele ter avariado na estrada.

Quando Helena volta e o beija debaixo da chuva, a música aumenta e temos um beijo recheado de trilha sonora mais alta e nas notas mais alegres. Passa para a cena e imagem de Salvatore já mais velho deitado na cama recordando.

A música triste de quando Salvatore fica esperando Helena voltar no ônibus para se despedir dele antes dele partir para o serviço militar. A música toca enquanto ele fica olhando o relógio.

A música da parada militar mostrando Salvatore no serviço militar. Enquanto ele fala em timbre desesperado no telefone público ao saber que transferiram o pai da Helena e toda família para outro local e que a pessoa do outro lado não sabe para onde, continua a tocar a música de parada militar e o superior olha para ele com olhar de reprovação por estar a berrar ao telefone. A música da parada militar continua ao receber de volta, as cartas que escrevera para Helena, com o carimbo de destinatário desconhecido e nas cenas posteriores dele fazendo seus treinamentos militares, com efeitos sonoros de tiros altos.

Salvatore volta para casa depois de prestar o serviço militar obrigatório, mas encontra a cidade um pouco vazia e escuta um som de música alegre e festiva que vem de dentro de um bar - a música continua em fundo enquanto ele caminha com as malas em direção ao *Cinema Paradiso*; para quando um cachorro abandonado vem ao seu encontro e afaga-o, fazendo-lhe festas, quando a música tema do filme sobe. Ele e o cão abraçam-se como se dois abandonados estivessem fazendo companhia um para o outro. A imagem é agora a de um carro abandonado na rua com o som de várias galinhas piando.

A música tema do filme toca em todos os momentos importantes e nos pontos de mudança, nos *plots* de virada, como na partida de Totó/Salvatore, quando o trem parte e se afasta em perspectiva, a música acompanha e estende-se por um bom tempo; há uma fusão entre passado e presente, em que a música do trem continua para a cena dele voltando de avião e olhando a sua cidade pela janela da cabine. É uma cena comovente, que precisa de “ser vestida” por música. É encontro do passado com o presente, do ponto de partida com o ponto de volta.

Quando Totó volta depois de 30 anos para sua cidade, a mãe leva-o para o seu quarto, onde ela guardou todas as coisas dele. O *hit point* da personagem começa a tocar depois da trilha do filme. A música, tema do filme, fica tocando, enquanto ele se emociona e a mãe também fica com os olhos marejados. Há vários quadros dos cartazes dos filmes de cinema e das suas memórias penduradas na parede. Nesta hora, com certeza que as pessoas mais sensíveis choram no cinema, porque é uma parte emotiva que a música faz potência o que se sente e o plano fecha-se na foto dele menino ao lado de Alfredo.

O *leitmotif* da personagem Totó seguindo o carro da funerária levando o caixão de Alfredo acompanhado pela mãe, a família de Alfredo e amigos. Uma das partes mais bonitas do filme, quando a procissão que leva o caixão do Alfredo para à frente do *Cinema Paradiso* e todos que acompanham olham para cima e avistam o *Cinema Paradiso*, já marcado pelo tempo, em declínio e fechado, faltando letras na sua fachada e, a música, tema do filme, aumenta com a emoção grandiosa, juntamente com as personagens, como se o *Cinema Paradiso* pertencesse aos espectadores do filme também. É um momento ápice, de volta as raízes. Salvatore fica por segundos olhando a fachada do *Cinema*

*Paradiso* e olha para todas as pessoas na procissão e todos se emocionam nesta parte. Enquanto a música toca o olhar de Salvatore faz uma retrospectiva de todas as pessoas do seu passado, fixando um por um de quem acompanha a procissão do caixão até ao enterro. Esta parte, em frente ao *Cinema Paradiso*, é uma das partes mais lindas do filme e a música/trilha engrandece ainda mais esta particularidade. Há uma troca de olhares tanto de admiração por Totó ter ido ao enterro, quanto por todas aquelas pessoas se terem encontrado para se despedir de um amigo.

Outra cena tocante e acompanhada pela trilha sonora do filme é quando a polícia abre o *Cinema Paradiso* para o Totó/Salvatore ver o cinema por dentro e ele rememora, através dos objetos, cartazes e restos das coisas do passado de lá a sua história, a história do cinema e da cidade. Ele anda pelo que sobrou do *Cinema Paradiso* e a música sobe o tom na parte em que ele vê o projetor.

Salvatore encontra o filme em que filmara Helena quando a viu pela primeira vez e, ao visualizá-lo, a trilha sonora volta a tocar. A mãe abre uma fresta da porta e, ao ver o filho revivendo através de imagens o seu antigo amor, fecha os olhos com um olhar triste e balança no sentido de entender a dor do filho e que ele nunca mais conseguiu encontrar uma mulher que o completasse e preenchesse o vazio que Helena deixara e, por isto, nunca mais teve um relacionamento duradouro. Enquanto o Salvatore vê as imagens de Helena, seus olhos enchem-se de lágrimas e os espectadores, no cinema, embalados pela música recordamos algumas antigas paixões, que por algum motivo não seguiram em frente.

A cena final do filme é linda, parece clichê escrever isto, mas ela é carregada de emoções, quando Totó retorna à cidade em que trabalha, aluga uma sala de projeção de cinema e leva o presente que Alfredo lhe deixou e pede ao projetista para tomar cuidado com as emendas. Quando são projetadas as fitas na tela, são as emendas recortadas de todos os beijos que eram proibidos nos filmes, beijos apaixonados entre os casais. Totó assiste o presente que Alfredo deixou para ele e emociona-se e todos nós espectadores nos emocionamos neste final cheio de beijos e do que realmente importa na vida: o amor. A trilha toca durante toda esta parte do Salvatore assistindo aos beijos dos filmes antigos e a música vai crescendo conforme as emoções de todos nós vão evoluindo, da personagem e de quem assiste ao filme, a música guia-nos para uma série e variadas emoções, encantamento e beleza. A cena final e todo o filme faz-nos amar, ainda mais, a sétima arte.

## Notas finais

Com este trabalho pretendeu-se realçar a importância das sonoridades e dos silêncios numa obra audiovisual, nomeadamente de um filme. Escolheu-se *Cinema Paradiso* pelo carácter emblemático que tem e por tão bem retratar a importância do cinema no universo das comunidades. António Barbosa, autor escolhido como suporte teórico para a abordagem pretendida, ajuda a explicar o peso do som ou a ausência dele, quando se pretende retratar uma determinada realidade, seja ela verdadeira ou fruto do imaginário.

*Cinema Paradiso* nos convida a entender que o som é um elemento importante na produção audiovisual, que dá uma outra atmosfera e ambientação ao filme e que remete o espectador a um universo onírico, onde sua sensibilidade o faz sentir várias emoções ao mesmo tempo. Em *Cinema Paradiso* a paisagem sonora é um importante texto não verbal presente no filme, com finalidades e objetivos diferentes, mostrando como o som pode influenciar a interpretação da obra.

Nesta pesquisa desejamos demonstrar que, numa obra audiovisual, o som não é um elemento secundário, mas fundamental, porque ajuda a criar o clímax, despertar emoções no público e nos avisa com antecedência o que será prenunciado na estória. Na pesquisa também demonstramos que o silêncio fala e às vezes até grita, quando cria incômodos, quando serve de vírgula na estória e quando aumenta a nossa ansiedade por uma resposta ou por uma descoberta. O silêncio inquieta nos filmes, porque ele nos dá a sensação de vazio, mas um vazio que constrói uma narrativa e não que a interrompe.

O texto de Barbosa (2000) nos dá todos o suporte necessário à compreensão da função do som no cinema e suas particularidades. Este artigo teve como objeto da análise o filme *Cinema Paradiso*, que é tecido com várias paisagens sonoras do começo ao fim, onde podemos perceber a construção de várias narrativas não verbais. Neste artigo analisamos estas narrativas e a sua importância no contexto do filme e para analisar qualquer obra audiovisual.

Concluimos que o som usado estrategicamente dentro de um filme faz com que ele ganhe novas leituras e interpretações e que os diálogos, dependendo das diferentes entoações colocadas nas palavras, nos mostra o estado emocional das personagens e das circunstâncias atravessadas por eles, tal como o timbre da voz e a forma de pronunciar as palavras revela o que se passa no interior das personagens. Nossa pesquisa pretende ser um contributo para todos os pesquisadores que se interessem por cinema, som em obras audiovisuais e linguagem cinematográfica. A escolha de *Cinema Paradiso* como objeto de estudo de análise do som deve-se à importância do contributo deste filme para o estudo do cinema na cidade e, através dele, para as pessoas que nela habitam.

## Referências

- Babo, I. (2015). *Espectadores e públicos activos*. Nova Veja.
- Barbosa, A. (2000). *O Som em Ficção Cinematográfica: Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas/Videográficas de Ficção*. Escola das Artes – Som e Imagem. Universidade Católica Portuguesa. [http://www.abarbosa.org/docs/som\\_para\\_ficcao.pdf](http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf)
- Briselance, M.F. & Morin, J. C. (2011) [2010]. *Gramática do Cinema*. Edições Texto & Grafia.
- Rancière, J. (2010) [2008]. *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques (2012) [2011]. *Os intervalos do cinema*. Orfeu Negro.
- Sacks, O. (2008) [2007]. *Musicofilia*. Relógio D'Água.
- Tornatore, G. (Realizador). (1989). *Nuovo Cinema Paradiso* [Filme]. Cristaldifilm, Films Ariane.



## A casa e a evocação do cinema<sup>1</sup>

DOI: 10.34640/universidademadeira2022venancio

**Filipa VENÂNCIO**

Artista Plástica/Pintora

filipavena@gmail.com

**Resumo:** Filipa Venâncio recorre frequentemente, no seu trabalho de pintura à representação de espaços arquitetónicos, alternando entre a casa observada do exterior e as suas vistas interiores. Estudando as suas composições sequenciais na pintura (séries) é possível constatar estratégias que se aproximam da linguagem do cinema. Este aspeto é enfatizado na construção da narrativa visual, que muitas vezes é proposta ou simplesmente insinuada, através da apresentação de conjuntos pictóricos em *travellings* ou em panorâmicas, como se de um *story board* se tratasse. A própria pintura, por vezes, é desenvolvida a partir de fotografias e filmes. Outras vezes sugere a invenção de cenários, também eles com semelhanças e afinidades conceptuais às de determinadas filmografias, como em *Casa da Capela* (2021) - projeto alvo de análise específico nesta reflexão. O interesse por este cruzamento de territórios, como lugar de eleição e mote para projetos futuros e em execução, é também enunciado aqui por antecipação, possibilitando assim uma antevisão em *première*.

**Palavras-chave:** espacialidade, cruzamento interartes, cinematografia, apropriação, descontextualização, revisitação

**Abstract:** *Filipa Venâncio often resorts in her painting work, to the representation of architectural spaces, alternating between the observed house from the outside and interior views. Observing the sequential construction of painting (series), it is possible to observe strategies that approach the language of cinema. This aspect is emphasized in the construction of the visual narrative that is often proposed or simply hinted at, through the presentation of pictorial sets in travellings or in panoramics, as if it were a story board. The painting itself is sometimes developed from photographys and films. Other times it suggests the invention of scenarios, also them with similarities and conceptual affinities to those of certain filmography, as in Casa da Capela (2021) - target project of specific analysis in this reflection. The interest in this crossing of territories, as a place of choice and motto for future and running projects, is also enunciated here in anticipation, thus enabling a preview in première.*

**Keywords:** *spatiality, interarts crossover, cinema, appropriation, decontextualization, revisitation*

---

<sup>1</sup> Devido à grande quantidade de imagens foi elaborada uma lista de legendas e disponibilizada no final do artigo. O atual ensaio é o resultado de uma revisitação das obras pela própria autora.

*Si existe una forma narrativa propia de la fotografía,  
no se parecerá a la del cine?*  
(Berger & Mohr, 1998, p. 279)

Este texto propõe uma reflexão sobre o meu trabalho de pintura a partir de três premissas. Em primeiro lugar, apresento o enfoque no papel da casa enquanto elemento e assunto principal da minha pesquisa e prática de pintura, balizado no espaço de tempo compreendido entre 1990 (data da primeira exposição individual) e 2020, através da utilização de recursos próximos a uma linguagem cinematográfica, como seja a utilização de diferentes planos, ângulos e enquadramentos. A abordagem passa pela análise detalhada dos projetos de pintura em que esses recursos são mais evidentes, como é o caso das seguintes exposições individuais, coletivas e em parceria, enunciadas por ordem de referência: *Efabulações* (1991), *Colectiva* (1993), *Habitáculos* (1994), *Presépio a 150m* (2007), *O Lugar dos Prazeres* (2012), *Estilo Maison* (2015), *Casa Azul* (2002), *A Fábrica do Açúcar* (2008), *Andar Modelo* (2009), *Representantes de Quarto* (2006), *Corbeille* (2007), *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunhos de uma indústria* (2018) e *Playground* (2019). Num segundo momento, apresento uma análise introspectiva à última exposição individual, *Casa da Capela* (2021) enquanto projeto *site specific*, de dupla apropriação: do próprio espaço físico da capela e de *décor*s cinematográficos intencionalmente escolhidos para o efeito, através da transposição de cenários e de partes de cenários retirados de dois filmes específicos que povoam a narrativa proposta, possibilitando assim uma relação híbrida, em termos geográficos, espaciais e temporais. Por último, proponho uma antevisão prospetiva de similitude e simultaneidade espacial, entre lugares reais e lugares do cinema, que se avizinham nos projetos de pintura em curso.

Faço ainda acompanhar o texto de um conjunto de imagens selecionadas da minha pintura e de outras imagens que são uma referência para a própria pintura, ou pretendem ancorar o raciocínio, possibilitando assim, uma visão cronológica, ainda que fragmentada, do meu percurso na pintura, aproximando este texto a um vinculado ensaio visual, que mostra não só a obra, mas também o que a ocasionou.

## **1. A representação da casa na pintura com recurso a uma linguagem aproximada à da linguagem cinematográfica**

Um filme é um ambiente que se pode projetar. [...] Normalmente, os filmes possuem uma estrutura, um desenho, que corresponde a uma ficção, ou pelo menos a uma narrativa, mesmo quando essa narrativa se encontra de tal maneira vinculada ao real que passa por ser um documento. Essa vinculação projectiva foi uma das razões por que o cinema constituiu uma alteridade para a pintura desde o seu dealbar. (Sardo, 2011, p. 307)

Aqui existe uma espécie de tentativa de produzir um percurso inverso, utilizar a linguagem fílmica para fazer pintura. De facto, em vários momentos do meu trabalho afigura-se a existência de uma tentativa deliberada, em recorrer a procedimentos próximos de uma linguagem cinematográfica com o propósito de enfatizar a narrativa proposta ou apenas insinuada. Esta estratégia prende-se, e muito, com o recurso à construção de séries pictóricas, que desde sempre fazem parte do meu *modus operandi*. Em rigor, as ideias para os projetos são materializadas em conjuntos de telas, que são trabalhadas em simultâneo, o que implica uma sequência de imagens exploradas através

de diferentes planos, ângulos, aproximações, *travellings* e panorâmicas, algo cinematáticas. Este interesse, por uma certa narratividade aliada à construção de conjuntos sequenciais na pintura, conduz cada vez mais a uma inevitabilidade na opção por projetos a solo. Nas séries escolhidas para esta análise, a presença da casa é o assunto principal, quer seja através da representação de espaços interiores ou exteriores. Esses espaços arquitetónicos não se constituem como cenários onde acontece uma ação, são eles próprios as personagens, o assunto e o objeto. As volumetrias arquitetónicas funcionam aqui per si, como invólucros autónomos, vistos de fora ou por dentro.

### 1.1 Os *travellings*, os ângulos, as panorâmicas

A representação de espaços interiores/exteriores com recurso a processos próximos aos de um *travelling* cinematográfico começa a formalizar-se no meu trabalho, no conjunto de interiores presentes na exposição coletiva *Efabulações* (1991), em que cada tela mostrava diferentes aproximações e diferentes planos de um mesmo espaço, próximo da escala real (vd. Figuras 1 e 2).

Figura 1.



Figura 2.



Na exposição intitulada precisamente, *Colectiva* (1993), na Galeria Porta 33, no Funchal, a minha participação (à exceção da representação de dois espaços interiores) consistia num conjunto de casas ficcionadas, numa ambiência noturna, em que a insistência das tomadas de vista em *plongée* é uma constante, permitindo assim uma ocupação maior do campo visual da tela com os elementos que a povoam (vd. Figuras 3 a 5).

Figura 3.

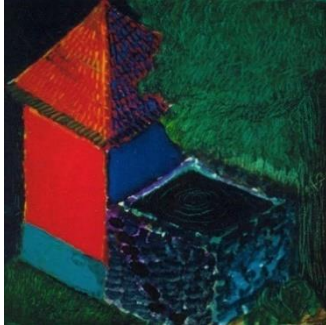


Figura 4.



Figura 5.



Em *Habitáculos* (1994), exposição em parceria com o escultor José Manuel Gomes, é recuperado o recurso ao *travelling* por aproximação. Aqui, a intenção foi a de criar uma narrativa circular em que a casa, representada como objeto em suspensão na primeira tela, convida a um devaneio ao longo das restantes vinte e cinco telas. A casa semificcional surge aqui como cenário de uma deambulação pelos seus espaços interiores, deslocando-se até o local da exposição, para depois acabar em *trompe lei* no reflexo de uma jante de automóvel (vd. Figuras 6 a 13).

Figura 6.



Figura 7.

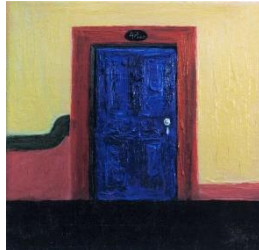


Figura 8.

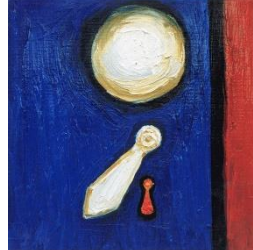


Figura 9.

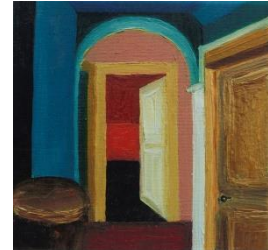


Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Opondo-se a esta intrusão interior de *Habitáculos*, em *travellings* laterais e frontais, a exposição individual *Presépio a 150m* (2007), refere-se a uma ideia de percurso, propondo um trajeto lento desde o Funchal até à Casa das Mudanças, na Calheta, local da exposição. Aqui, a sensação de *travelling* de acompanhamento acentuada pelas tomadas de vista realizadas em movimento, que funcionam como marcos de um percurso, é anulada paradoxalmente por uma certa suspensão do tempo. Como referiu o jornalista

Luís Rocha, “A Exposição ‘Presépio a 150m’ funciona quase como um ‘road movie’. Mas o périplo é, sobretudo interior” (Rocha, 2007), (vd. Figuras 14 a 20).

**Figura 14.**



**Figura 15.**



**Figura 16.**



No conjunto de 59 telas de pequeno formato, realizadas a partir de várias incursões efetuadas ao longo da estrada antiga, tanto aparecem certas casas escolhidas à beira da estrada, como nos deparamos com sinais de trânsito, viaturas paradas, carros, autocarros, reboques, motos, pessoas sentadas num muro ou num momento cristalizado de uma qualquer conversa, um cão a andar, uma montra, um letreiro, uma frase escrita na parede, ou objetos abandonados na estrada, resultado de várias escolhas que fui fazendo em termos de imagens fotográficas e que permitiu conciliar, num só trabalho, aqueles que são os meus interesses na pintura, e que venho a perseguir desde sempre: a de uma certa ideia de casa, de uma certa ironia associada à banalidade dos objetos, dos acontecimentos, dos acasos a que a escolha do título da exposição não é indiferente, retirado de uma esquecida tabuleta encontrada já quase no fim do percurso, desfasada no tempo, assinalando, em pleno verão, a localização de um hipotético presépio.



Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.

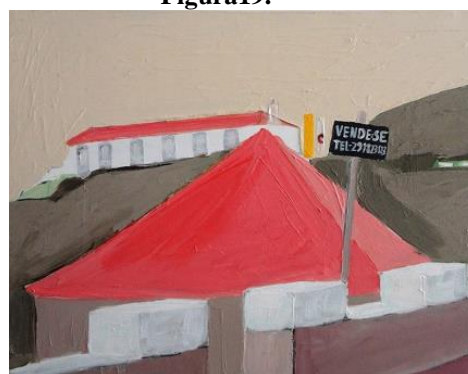


Figura 20.



Os *travellings* de aproximação também são ensaiados na representação de tanques, lagos e em arbustos transformados em sofás, como espaços de extensão da casa, em *O Lugar dos Prazeres* (2012), exposição onde recorro à transposição para o espaço da galeria, da envolvência e atmosfera do lugar (vd. Figuras 21 a 24).

**Figura 21.**



**Figura 22.**



**Figura 23.**



**Figura 24.**



Outro recurso é do plano fixo, com uma rotação final, como é insinuado nas cinco representações do mesmo lago (vd. Figuras 25 a 29).

Figura 25.



Figura 26.



Figura 27.



Figura 28.



Figura 29.



Por outro lado, em *Estilo Maison* (2015), na sala da Delegação, na Madeira, da Ordem dos Arquitetos, a ocupação da única parede disponível fez com que a leitura dos quadros mimetizasse esse mesmo recurso, o do *travelling*. Este projeto enquadrou-se na investigação do território temático a que recorrentemente retomo: o da possibilidade da casa e da arquitetura, na pintura. Neste caso, procurei problematizar a interseção entre o objeto da arquitetura e a representação pictórica da casa, na contemporaneidade. Essa contaminação é provocada pela evocação de um conjunto de representações arquitetônicas com características muito próprias do ponto de vista da sua configuração e, por conseguinte, da sua escolha. A espacialidade ligada a volumetrias arquitetônicas, projetadas e aleatórias, numa arquitetura que privilegia a estética do inacabado, do acrescento, da ruína contemporânea e do não projetado (arquitetura de fim de semana), aliadas a um certo vazio e abandono, constituem os tópicos daquilo que é explorado neste trabalho. Nesta série de casas vistas todas de frente, encontramos ainda dois complexos turísticos com piscinas abandonadas. Algumas das casas encontram-se totalmente bloqueadas com tijolos a vedar todas as aberturas - as das portas e das janelas. Casas que já não cumprem a sua função e habitabilidade, casas herméticas quase esculturas a rivalizar com alguma da obra de Rachel Whiteread. Para além deste critério, na tipologia das casas que estão presentes, podemos observar volumetrias complicadas, com recantos desnivelados, acrescentos e anexos improváveis; casas em bruto, sem revestimento, nem pintura, enfatizando uma patina parda, própria da cor do cimento, matizada ou desvanecida e ainda estruturas suspensas em eterna construção (vd. Figuras 30 a 34).

O título “Estilo Maison” ostenta seguramente uma ponta de ironia nestas arquitecturas de aparência disfuncional e rizomática, enraizadas na paisagem como se tratasse de casas-bolbo, que germinam e crescem, qual tubérculos entre as húmidas montanhas da ilha. A série de pinturas, que [Filipa Venâncio] nos apresenta, despertam inquietação entre o encontro romântico da ruína e a construção precária do agora, numa multiplicidade de arestas, esquinas e ângulos de estranheza, em alguns casos, dificilmente traduzíveis na ortogonalidade mais ortodoxa. Neste âmbito, Venâncio fala recorrentemente de volumetrias irregulares quando se refere ao encontro destas



assemblagens, sendo objectos de estudo, “casas” encontradas e meticulosamente fotografadas em deambulações pelo território insular, descobertas e ancoradas a lugares tanto acessíveis como remotos, revisando uma dedicação arqueológica. Precisamos todos de tempo para encontrá-las, tempo que é desacelerado e revela o próprio tempo da construção destes volumes acrescentados a um núcleo perdido, embrião de divisórias, programa habitacional básico materializado pelo cimento, areia, cascalho, ferro, tijolo, vidro, alumínio, plástico, azulejo, e entronado pelo tradicional bloco paralelepípedo e cinzento, que encontramos demasiadas vezes disseminado e nu, nesta paisagem em contraponto verdejante. Nesta recopilação imagética e pictórica, tempo e ação resumem as peripécias da licença e da ilegalidade, vencendo na obviedade a escolha da necessidade ou do capricho humanos. A quase obsessiva procura por referentes arquiteturais revelada no processo criativo da pintora está em sintonia com as preocupações de relacionamento e questionação das fronteiras entre os territórios da arte e da arquitectura, assim como orienta a ambiguidade necessária entre ambas as áreas numa idealização tão colaborativa quanto transgressora. (Encarnação, 2015, folha de sala da exposição Estilo Maison)

**Figura 30.**



**Figura 31.**



**Figura 32.**



Figura 33.



Figura 34.



A representação da casa, como se de um objeto se tratasse, é enfatizada neste projeto pela ausência de elementos sugestivos da ideia de paisagem, ou pelo recurso a indicadores mínimos dessa presença, fazendo a casa surgir apensa a um território vago, que tanto pode ser um terreno ou uma estrada, em contraste com um céu neutro, como fundo. Este aspeto já tinha sido explorado na exposição individual *Presépio a 150 m*, em 2007 e, anteriormente, nas exposições em parceria com Eduardo Freitas, *Pintura e Desenho* (2002) e *Silêncios* (2004), em que apresentei uma série de casas vistas de cima, recortadas no fundo neutro da tela, anulando assim qualquer possibilidade de paisagem. Neste caso, as volumetrias arquitetónicas foram escolhidas, ao nível dos telhados, em modo de panorâmica a partir no terraço do imóvel onde a exposição teve lugar, uma casa devoluta na Rua da Carreira. Neste projeto, os títulos atribuídos às pinturas correspondem à morada da respetiva casa, como por exemplo, *Rua da Carreira, nº112* (vd. Figuras 35 a 37).

Revelam também um apelo por um certo tipo de habitação mais antiga, com cave, rés-do-chão, primeiro andar e sótão, a casa onírica, como refere Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*: “A casa de quatro pavimentos coloca um andar entre o pavimento térreo e o sótão. Um andar a mais, um segundo andar, e os sonhos se embaralham. Na casa onírica, a topoanálise só sabe contar até três ou quatro” (Bachelard, 1989, p. 43).

Figura 35.



Figura 36.



**Figura 37.**

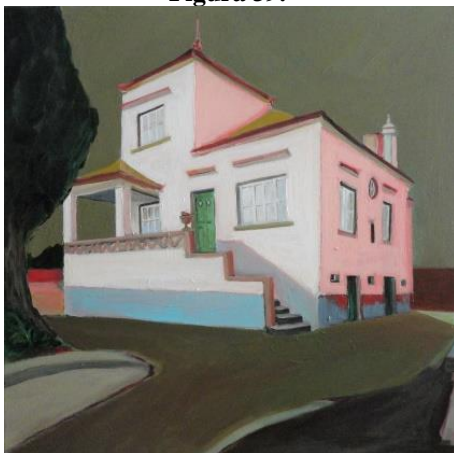


Também, na já referida exposição, *O Lugar dos Prazeres* (2012), a presença arquétipa de determinadas casas condicionou a escolha. Podemos encontrar a mesma casa enquadrada sob vários ângulos e com recurso a diferentes planos e formatos e aproximações e também em modo panorâmico (vd. Figuras 38 a 42).

**Figura 38.**



**Figura 39.**



**Figura 40.**



Figura 41.



Figura 42.



## 1.2 A pintura desenvolvida a partir da fotografia e de filmes

De facto, a pintura, nas convulsões que o século XIX lhe trouxe, propôs-se constituir-se como um campo de ensaio sobre os limites do seu próprio processo de representação – propôs-se praticamente tudo, desde ser uma teoria geral da imagem, espacializar-se até se constituir como um envoltório para o espectador, abdicar da vinculação ao real para se dedicar à visualização da percepção, estabelecer-se como o campo de representação do real muito próximo da vida e do quotidiano, etc. Um dos dados fundamentais para a compreensão das transformações da pintura reside, evidentemente, no surgimento da fotografia a partir da década de quarenta do século XIX, de que a pintura de Courbet é, provavelmente, um dos interlocutores primeiros e mais decididos, mas é também certo que a questão do fotográfico não se esgota na verosimilhança, em relação ao real. Trata-se, talvez mesmo, em primeiro lugar, de poder responder a uma questão de compactação do tempo, de resumir um processo que é narrativo a partir do espaço de representação que o quadro proporciona. (Sardo, 2011, p. 307)

Desde *Habitáculos* (1994), que o recurso à fotografia é uma constante numa fase de pesquisa prévia à da construção da pintura. No caso da exposição *A Fábrica do Açúcar* (2008), não podia ser mesmo de outra forma. Este projeto partiu de um convite para desenvolver um trabalho de pintura, que fizesse referência a uma máquina industrial – engenho Harvey, por altura do seu centenário, em 2008. No entanto, a opção que tomei, foi a de explorar a fábrica, já inexistente à época, uma espécie de não-lugar, a partir de filmes e de fotografias do espaço arquitetónico da Fábrica Hinton, à qual o engenho pertencia. Desta série fazem parte a emblemática fachada e todos os outros espaços menos nobres do ponto de vista histórico, mas que são assunto da minha pintura; os espaços e volumetrias irregulares dos anexos; as oficinas, as serralharias, os escritórios, e outros espaços esquecidos e imutáveis, como os que são representados nas telas intituladas *O Cofre* e *O Lugar do Cofre*, configurados na pintura com base em filmes datados da expropriação da fábrica, e da sua própria desmontagem, em que são mostradas as retiradas dos cofres e do relógio da fachada principal, materiais fílmicos e fotográficos que me foram cedidos para o efeito, pelos descendentes dos proprietários originais da referida estrutura fabril (vd. Figuras 43 a 45).

A opção pela representação em modo de *travelling*, dos espaços escolhidos, desde fachadas principais, certos interiores da fábrica, até momentos fixos da manufatura do



açúcar, e o próprio engenho Harvey, em contraste com um fundo esbranquiçado que anula a paisagem, talvez legitimem esta passagem de João Miguel Fernandes Jorge:

Objetos pintados (muitas vezes) sobre um fundo branco, que nas suas cores puras dão forma a uma *paisagem*. Não de uma mediatizada natureza com as suas árvores, montanhas, cursos de água, mas de um mundo interior vivido que se pretende propor como *paideia*, ou como *coisa*, como *tecido* de coisas a não perder; e que, por isso, a artista entende valer a pena enumerar (e de uma longa enumeração tem constado a sua pintura). [...] Correspondem esses traços objectuais, esses riscos que a cor vivifica atribuindo-lhes uma pujança física e particularmente pulsional a uma inesperada *mobilidade* sobre a sua expectante imobilidade pictórica. Sobre este modo de evocar podemos colocar todo o seu trabalho para a exposição *A Fábrica do Açúcar*. (Jorge, 2017, pp. 20-21)

Figura 43.



Figura 44.



Figura 45.



### 1.3 A invenção de um cenário

Seguindo caminhos já apontados em outras mostras, a artista joga aqui com a deslocação, com a interferência e com o acumular de memórias descontextualizadas q.b., criando uma estranheza formada de vários tons e nuances diversificadas, ao longo das «assoalhadas» vestidas de casa. (Valente, 2009, s/p)

*Andar Modelo* (2009) tratou-se simultaneamente de uma apropriação do espaço e de uma ocupação deste. Uma exposição que invadiu todas os espaços disponíveis do Museu de Arte Contemporânea - Fortaleza de São Tiago, no Funchal, desde as duas salas do rés do chão, passando pelas duas salas intermédias (abobadadas), as quatro salas do piso mais elevado, até aos espaços improváveis das duas celas. Cada espaço foi duplamente modificado: na pintura, com apontamentos de transformação dos interiores da Fortaleza numa moradia; e através da instalação estratégica de mobiliários e de outras peças de design, que pontuaram a exposição, em articulação mais ou menos óbvia com as telas. Para este efeito, contei com a colaboração dos arquitetos João Paulo Gomes e Lília Correia, através da cedência temporária de peças de design de autor da loja 'Intemporâneo'. As pinturas mimetizavam, em cada sala, o respetivo espaço, alterado pela presença de mobílias e outros objetos, propondo a possibilidade de um novo olhar sobre cada compartimento. Em cada sala, o observador podia acompanhar em panorâmica, rodando sobre si próprio, cada zona do espaço transformada, na pintura, num lugar com características de habitabilidade. Nesta exposição foi incorporada, também, a ideia de simulação operacional, que é enfatizada nas imagens que se seguem, em que a pintura da Figura 46. Representa o *maple* verde, que está presentificado no espaço da sala de exposição, e que se encontra também, evocado através da sua aparição em vídeo. Neste, podemos observar Carlos Valente nele sentado, duplamente presente, porquanto é ainda autor do texto que acompanha a exposição (vd. Figuras 47 e 48).

**Figura 46.**



**Figura 47.**



**Figura 48.**



Esta “intrusão performativa” de Carlos valente é ainda evocada na pintura numa tela colocada noutra sala, com o título “TV no quarto” enfatizando a simulação pretendida (vd. Figura 49).

**Figura 49.**



Interessa-me, pois, também recuperar, para a construção da narrativa na pintura, essa pretensa intenção de simulação ou simulacro da realidade, como se de um jogo se tratasse, avançando da pintura para a instalação um pouco como acontece no trabalho do artista David Reed, (vd. Figura 50), em que recria nos anos noventa os quartos das personagens principais do filme *Vertigo*, de Hitchcock, Judy e Scotty.

**Figura 50.**



Na exposição *Two bedrooms in San Francisco*, o espaço da galeria reinventa os quartos de Judy e Scotty, os dois personagens principais da película *Vertigo*, de Hitchcock, com réplicas das camas tal como surgem nos filmes. As pinturas são expostas nas paredes por cima dos espaldares das camas. Perto delas existe também um monitor de vídeo onde *Vertigo* passa, previamente modificado, de modo que, sempre que aparecem no filme os quartos dos dois personagens, neles podem ser vistas pinturas de Reed idênticas às que estão, realmente, presentes sobre as camas reais da galeria.

O jogo vai, pois, além do ilusionismo e do apelo táctil das pinturas em si, parte daí e da sua relação com o espaço de intimidade em que tudo participa e continua entre o espaço real e o espaço virtual, dando hipótese a uma eventual sucessão de novos acontecimentos como, por exemplo, a chegada de um casal que depois faz amor sobre a cama de Judy. Noutra instalação, *Crime Story*, mantém-se a situação da pintura, tendo a cama sido retirada e dela apenas tendo ficado o espaldar. No vídeo passa um filme em que um quarto de motel com a cama e a pintura foi ocupado por detectives que investigam um crime, substituindo a cama por secretárias, mas mantendo a cabeceira da cama, pelos vistos permanentemente presa à parede. (Sabino, 2000, pp. 218-219)



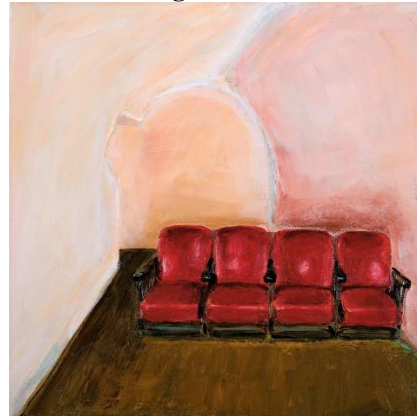
### 1.3.1 Uma sala de cinema

A ocupação dos espaços em *Andar Modelo* (2009), fez-se em todas as salas disponíveis, como já referi, incluindo também os espaços que correspondiam, na antiga Fortaleza, às celas. Por oposição à simbologia e memória que esses espaços carregam, num deles podia-se encontrar ironicamente a insinuada simulação de uma sala de cinema privada, como símbolo de liberdade e evasão que o cinema propõe (vd. Figuras 51 e 52).

Figura 51.



Figura 52.



### 1.4 Personagens retiradas de bandas desenhada e fotonovelas e filmes

A apropriação descontextualizada de situações retiradas de diferentes contextos, é visível nas exposições: *Representantes de Quarto* (2006) e *Corbeille* (2007) ou anteriormente ensaiada na pintura isolada *Cold Kind of a Fish*, inspirada num livro de John dos Passos, já em 2004. Em *Representantes de Quarto* (2006), exposição em parceria com Fagundes Vasconcelos, numa antiga casa de estudantes situada na Rua da Carreira, Funchal, são visíveis ainda referências ao próprio espaço expositivo, a começar pelo título da exposição extraído de uma brochura encontrada sobre as funções atribuídas aos cargos que alguns estudantes detinham na hierarquia do referido lar; vestígios de um desenho contornado a amarelo, ao lado de uma tábua de engomar; uma lata de Toddy e algumas decalcomanias, como estrunfes azuis e panteras cor-de-rosa. Estes foram os elementos encontrados nos azulejos da cozinha da casa, antiga habitação estudantil, que fizeram desencadear a construção do enredo. Recuperando-se, à vez, animais, bonecos, personagens do Walt Disney, todos eles com falas descontextualizadas, retiradas de uma lasciva fotonovela a sépia, de uma datada *Crónica Feminina*. Objetos comestíveis ampliados como torradas, gelatinas ou chocolates aliados a uma insinuação de romance, perigo e aventura. (vd. Figuras 53 a 55).

O revivalismo, recuperação ou pura citação de formas artísticas existentes antes são processos participativos de um sistema geral de complexificação da leitura que recorre também à substituição ou troca de convenções das diferentes linguagens, tornando todas as expressões devedoras umas das outras e híbridas. (Sabino, 2000, p. 215)

Figura 53.



Figura 54.

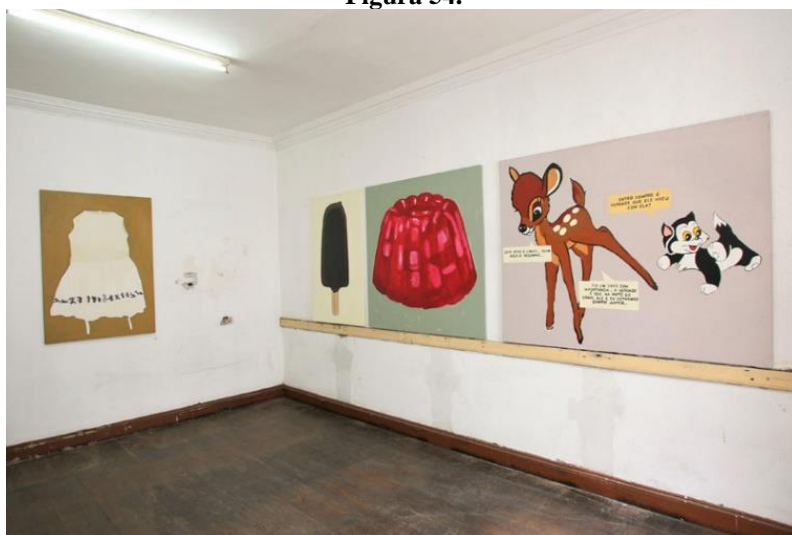


Figura 55.



No trabalho isolado *Most Likely to Succeed*, que fez parte da exposição coletiva no Centro Cultural John dos Passos, Ponta do Sol, em 2004, a apropriação passou mesmo pela escolha de um plano do filme *noir*, *Gilda*, de Charles Vidor, de 1946 (vd. Figura 56), com Rita Hayworth e Glenn Ford a incorporarem na pintura as personagens de Passos, num plano mais fechado, com falas retiradas do livro *Most Likely to Succeed*, de 1954 (vd. Figura 57).

Figura 56.



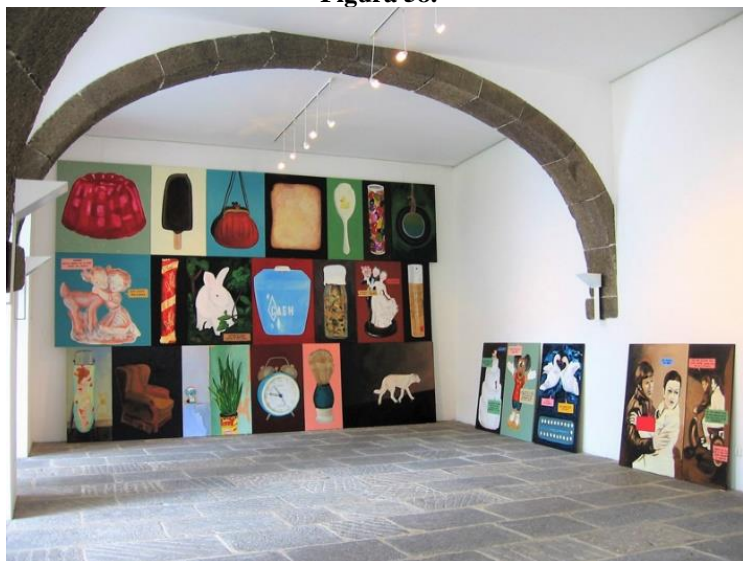
Figura 57.



### 1.5 Sequelas, interferências e diálogos improváveis

Possibilitar o visionamento de determinadas séries de pintura, deslocadas para outros espaços, completamente distintos daqueles para que foram inicialmente pensadas, tem vindo a ocorrer ao longo do meu percurso, num exercício que remete para a ideia de sequência cinematográfica, de uma nova apresentação transferida para outro local, desta vez contaminada por este ou pelas novas combinações espaciais, que inevitavelmente vão surgir na relação com o lugar expositivo. Isto aconteceu em *Corbeille* (2007), na Sala de Exposições da Universidade da Madeira e em *Horizonte Móvel* (2008), no Museu de Arte Contemporânea do Funchal (vd. Figuras 58 e 59).

Figura 58.



**Figura 59.**

Esta itinerância, sobreposta e atemporal, também ocorreu em *Dez assoalhadas com vista* (2015), outra exposição em parceria com Fagundes Vasconcelos, numa “open house” na Calçada do Pico, nº29. Os espaços labirínticos e sumptuosos da casa, desde o hall até a torre, passando por salas de diferentes tamanhos e quartos de cromatismo intenso, foram ocupados com telas provenientes das exposições: *Representantes de Quarto* (2006), *Fábrica do Açúcar* (2008) e *Andar Modelo* (2009). Tratou-se sobretudo de um ensaio de deslocação da pintura e da relação proposta com o novo espaço (vd. Figuras 6 a 63).

**Figura 60.****Figura 61.****Figura 62.****Figura 63.**



A revisitação da exposição *A Fábrica do Açúcar* (2008) no Museu de Arte Sacra do Funchal, em *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunhos de uma indústria* (2018), passados que foram dez anos da sua primeira apresentação, permitiu também proceder a uma nova leitura do corpo de pintura já existente com a adição da pintura *Bedford*, realizada para o efeito em residência artística no Museu de Arte Sacra do Funchal e à construção de novos diálogos dos quais destaco a confrontação em boa vizinhança das pinturas *Cofre*, *Lugar do Cofre*, *Patamar* e *Lustre*, com a pintura *Flamenga* presente nas salas 9, 11 e 12 do segundo piso do Museu (vd. Figuras 64 e 65).

**Figura 64.**



**Figura 65.**



Uma das pinturas de Filipa foi colocada junto de um óleo de Van Cleve. O painel central, que nos dá o tema da «Anunciação». Da tela da «Fábrica do Açúcar» de uma embocadura branca, de verticais ângulos, de um branco de açúcar sai um rio negro. O negro reclama o azul do manto da Virgem. O branco, na sua rigidez geométrica não se derrama em volutas como a veste do Anjo anunciador. É antes uma bela arquitetura prestes a ser demolida – ou que já foi demolida. A força de um anúncio, que é a do Anjo, mistura-se com a força indiferente da destruição, por isso o rio negro que sai da embocadura coincide com o azul, um azul bem escuro da veste de Maria. A vivacidade

que as duas obras em confronto permitem conta mais – ou conta tanto – como a mobilidade efectiva que dá a crer o gesto revelador de Gabriel, Arcanjo, ou a aceitação de Maria. Na conjugação das duas obras há uma espécie de beleza – de graça -, fonte de satisfação que inclina a um sorriso, mas também a gratuidade de um acto de misericórdia, semelhante ao de um juiz que renuncia a punir. É o «Tout est grâce» de Bernanos e de Bresson. (Jorge, 2021, p. 211)

Em *Playground* (2019) só podemos mesmo falar de sequelas e de diálogos inesperados (vd. Figuras 66 a 68).

Tratou-se de uma exposição/installação em que fiz coabitar intensionalmente nos três pisos da galeria Marca de Água, múltiplas combinações e interferências possíveis, através da colocação estratégica de cento e uma pinturas provenientes de outras exposições e de outros contextos díspares, produzindo novos enredos inusitados, e permitindo uma revisitação do meu trabalho de pintura através do humor, da desconstrução e da descontextualização.

**Figura 66.**



**Figura 67.**



**Figura 68.**



Um conjunto de combinações improváveis, por aproximação à ideia de coleção, organizada segundo o princípio de Gabinete de Amador (já outrora ensaiado por exemplo em Corbeille (2007), na Sala de exposições da Universidade da Madeira, e em Horizonte Móvel (2008), no Museu de Arte Contemporânea do Funchal), replica a apresentação expositiva em contexto doméstico de sala de estar/sala comum, de casa/apartamento/atelier, e simula o exercício de múltiplas possibilidades de contaminação e de deriva visual. A reorganização das telas (muitas delas intencionalmente alteradas para o efeito) convocando pinturas mais antigas retiradas dos contextos para os quais foram inicialmente pensadas, passando a ser colocadas na vizinhança de outras mais recentes, gera novos enredos e narrativas. A manipulação faz-se, pela disparidade de formatos e escalas, pela diferença de tratamentos matérico-pictóricos, ou por forçados encontros de assuntos e ideias e indica o mote para a afirmação deste puzzle game. (Venâncio, 2019, s/p)

## 2. A apropriação cinematográfica intencional no projeto *Casa da Capela* (2021)

Temos referido que, na presente situação da prática da pintura, se recorre a imagens prévias oriundas de outros suportes de imagem, sejam eles fotográficos, fílmicos ou, de forma deliberada, imagens recolhidas da história da arte. [...] Um dos casos que, no entanto, parece constituir uma tônica importante é o uso de imagens com origem em filmes ou vídeos, que podem ser, no último caso, imagens televisivas. Não se trata do mesmo tipo de processos em ambos os casos. Quando os pintores usam imagens retiradas de filmes, a sua viabilidade ancora-se numa imagética que reside numa linearidade temporal, de que permanecem vestígios no uso reiterado, por exemplo, da mesma imagem em contextos ou aproximações diversas, procedendo a um dispositivo, poderíamos assim chamar-lhe, de desmultiplicação referencial. Quer isto dizer que, no caso dos artistas que incorporam imagens fílmicas, elas podem ecoar uma memória cinematográfica, ou, pelo contrário, possuir somente uma qualidade cinemática. No caso oposto, os artistas que usam imagens de origem videográfica de *broadcast* optam por imagens ontologicamente “desclassificadas”, que o tratamento pictórico requalifica. (Sardo, 2017, p. 82)

Neste projeto de pintura *site specific* apresentado na Capela da Boa Viagem (Funchal), entre 12 de fevereiro e 2 de abril de 2021, a convite da Câmara Municipal do Funchal, procedi a uma apropriação do lugar, recuperando alguns dos procedimentos anteriormente utilizados em *Andar Modelo* (2009), em que as pinturas apresentadas em cada uma das salas do Museu, replicavam através de várias vistas, todos os espaços interiores disponíveis, sugerindo hipóteses de habitabilidade. Neste caso particular, as características singulares da própria capela, como o altar, a pia batismal, o chão e as duas portas interiores na parede da direita, principalmente a mais elevada, foram os elementos espaciais que incorporei na série de pinturas (nove telas em acrílico, com as dimensões de 40X50cm cada) e que fizeram desencadear toda a divagação (vd. Figuras 69 a 72).

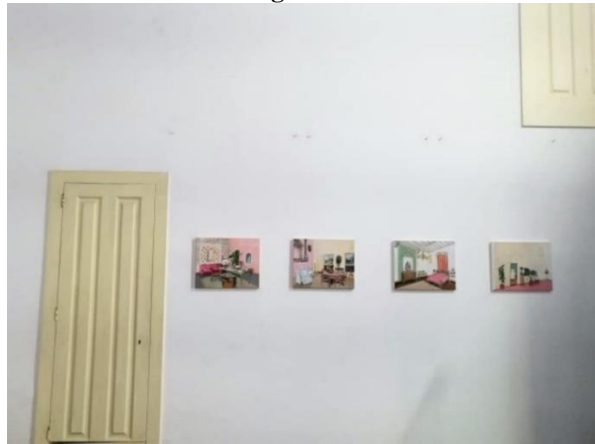
**Figura 69.**



**Figura 70.**

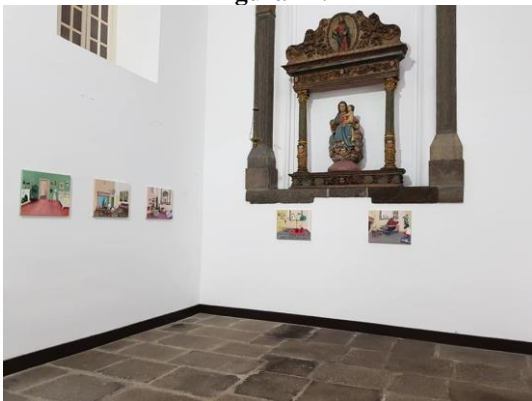


**Figura 71.**



Também faço referência na pintura à imagem em madeira policromada, do retábulo do altar de Nossa Senhora do Monte das Oliveiras, que dá o nome à Capela (embora seja mais conhecida por Capela da Boa Viagem) que, ora é representada na íntegra, ora parcialmente, apenas com a cantaria que a envolve. Na pintura, faço-a ainda deslocar do altar, para uma cômoda de um quarto de dormir de uma moradia, em Itália, na Lombardia, para onde ainda fiz transferir um arranjo de antúrios proveniente de uma imagem datada, do altar da Capela da Nossa Senhora dos Remédios em Santa Cruz numa enviesada apropriação de referentes (vd. Figura 73).

**Figura 72.**



**Figura 73.**





Para além desta imagem sacra, fiz cruzar na pintura, outras imagens de esculturas sacras, com diversas proveniências, mas com o fator comum de terem sido alegadamente alvo de furtos recentes à época, dois deles enquanto as pinturas estavam a ser realizadas. Assim, com carácter documental faço surgir na pintura, como se fizessem parte dela, as figuras miniaturizadas à escala de um São José, de um Menino Jesus de Praga e de uma Nossa Senhora dos Remédios, que desapareceram respetivamente das igrejas do Carmo e do Socorro, no Funchal e da Capela dos Remédios, em Santa Cruz. Estas três evocações sacras surgem naturalmente em algumas das pinturas como apontamentos do *décor*, embora deslocados e descontextualizados, enfatizando, na narrativa expositiva, uma hipotética trama com contornos policiais.

A ficção passa ainda pela efabulação dos espaços interiores de uma presumível moradia, que supostamente existiu anexa à capela, transferida para o próprio espaço interior transfigurado, na pintura, sugerindo a hipótese de ser ele próprio (às vezes) uma dependência mobilada dessa casa. Para além da referência aos aspetos arquitetónicos do interior da capela, faço cruzar narrativas e imagens transferidas de vários contextos fílmicos e literários. A revisitação do cinema faz-se através de uma apropriação de espaços e cenários de duas periferias cinematográficas distintas, que se intersectam com o espaço arquitetónico do interior da capela, fundindo-se com este. Essa sobreposição e transferência espacial acontece a vários níveis. As nove telas que constituem a exposição apresentam o espaço da capela metamorfoseado com camadas cenográficas extraídas de duas geografias fílmicas, mas com propósitos distintos. Por um lado, existe a apropriação de espaços e mobílias de vários aposentos e cenários, como quartos de dormir, salas e biblioteca extraídos do *set* do filme de Luca Guadagnino, *Call me by your name* (2017), cujo enredo se desenvolve parcialmente numa casa apalaçada da Lombardia - Villa Albergoni. Esta localização, como *décor* do filme, remonta ao séc. XVII, mas foi construída sobre uma fortificação do séc. XVI. Por sua vez, a ação do filme passa-se em 1983. Ora, este desfazamento temporal faz refletir, no ambiente e na cenografia do filme toda uma estética dos anos oitenta, miscigenada com todo um passado que perpassa os objetos, as mobílias e as pinturas que ocupam os espaços do referido palacete italiano. Também essa sobreposição temporal do ponto de vista do *décor* aparece duplamente evocada nas pinturas (vd. Figuras 74 a 81).

Figura 74.



Figura 75.



Figura 76.



Figura 77.



Figura 78.



Figura 79.



Figura 80.



Figura 81.



A outra apropriação cinematográfica é feita a partir de alguns aspetos da espacialidade que podemos encontrar em *Pirosmani* (1969), de Giorgi Shengelaya, filme sobre a vida do pintor primitivista do séc. XIX, Niko Pirosmani, mas cuja singularidade pictórica nunca é mencionada. A evocação cinematográfica tem um outro objetivo: o de fazer pontuar as telas com uma certa ambiência que povoa o filme e extrair deste a presença das exuberantes e viçosas plantas (*monstera deliciosa* e *ficus elástica*), que não precisariam de uma procedência tão longínqua (Geórgia) para fazerem parte desta trama pictórica. Assim, a sua colocação na pintura mimetiza os lugares que ocupam no filme, como acontece no primeiro *travelling*, encaixando numa eficaz operação de deslocação, para uma dimensão espaço/temporal improvável, a da capela, ficando distribuídas as plantas retiradas deste contexto, por várias telas (vd. Figuras 82 a 88).



**Figura 82.**



**Figura 83.**



**Figura 84.**



**Figura 85.**



**Figura 86.**



Figura 87.



Figura 88.



Numa espécie de jogo de faz de conta, o espaço expositivo passa a ser ele próprio alvo de ficção através da encenação de um enredo visual, construído com planos e ângulos que o aproximam de um *story board*, do ponto de vista da linguagem fílmica, em que recantos e cenários extrapolados de duas periferias cinematográficas díspares, se cruzam em campos e contra campos, numa improbabilidade geográfico/temporal. Trata-se de um exercício, de reconfiguração do espaço na pintura, através da desmultiplicação de referências, combinando processos de revisitação, apropriação, narratividade, descontextualização/recontextualização e ironia. Uma ironia que está presente, por exemplo, na representação de cópias miniaturais de alguns quadros visíveis nas salas/cenários de *Call me by your name*, ou na transferência de parte do quarto da personagem Élio, para a atmosfera híbrida e miscigenada na última tela, competindo com o ambiente novecentista de *Pirosmani* (1969). Uma ironia enfatizada também pelos formatos pequenos das telas, acumuladas de pequenas pistas e pormenores miniaturais como a subtil presença do cartaz da 39ª edição da Bienal de Veneza, da autoria de Milton Glaser com o característico leão alado da praça de São Marcos, salpicado de tinta (vd. Figuras 89 a 91).

Figura 89.



Figura 90.



Figura 91.



### 3. Antevisão de projetos de pintura que propõem relações de similitude e simultaneidade espacial entre lugares reais e cinematográficos

O cinema tem cumprido uma vocação narrativa importante na nossa sociedade, e talvez seja essa a sua marca mais profunda na pintura – para além de efeitos mais prosaicos de sequências de imagens, de séries narrativas de alusão cinéfila, de enquadramentos *à filme* de certo tipo ou de certo cineasta, de planos gerais ou metonímicos, de cor, de iconografia, etc. – o cinema talvez tenha accionado uma certa reabilitação da possibilidade de, tendo em conta algumas especificidades da linguagem pictórica, a pintura voltar a assumir que ainda pode contar histórias. [...] A pintura absorveu as aprendizagens teóricas da segunda metade deste século, e tem incorporado também nos seus modos construtivos, raciocínios e imagens, os processos e vivências mais recentes das novas tecnologias e do mundo contemporâneo – assim, analisar, decompor e reutilizar tudo são possibilidades em aberto. (Sabino, 2000, pp. 201-216)

Ora, verifico que esta alusão cinéfila, que Sabino refere, associada à desconstrução como atitude corrente, continua a estar presente nas intenções e abordagens entre lugares reais e lugares do cinema, que se avizinham em alguns dos meus próximos projetos de pintura. Desta feita, a procura de relações de similitude e simultaneidade espacial entre lugares díspares, constitui o mote para todo um corpo de trabalho.

O apelo em resgatar para a tela lugares que apresentam algum tipo de afinidade formal entre si, está presente em alguns projetos, que pretendem juntar lado a lado essa dupla intenção, de recuperar imagens de localizações cinematográficas e fazê-los conviver na vizinhança e proximidade de outros lugares geograficamente desfasados e improváveis. Esse jogo de aproximação territorial pode ser extraído de cenários de filmes, espaços interiores ou exteriores, ou até mesmo de lugares relacionados com a ambiência privada, como por exemplo a colocação estratégica dos móveis na biblioteca de Ingmar Bergman, na sua casa da ilha de Faro na Suécia, poder mimetizar na pintura a decoração de uma outra ambiência com uma origem completamente distinta.

Também pode ser o jogo de contraponto entre a fachada da casa atelier de Agnès Varda na Rua Daguerre em Paris com a aparência da devoluta *Casa Paris* na rua da Sé, Funchal. Ou, ainda, insistindo numa lógica de denúncia do abandono destas fachadas comerciais, transversal a ambas as cidades, fazer aproximar na pintura a loja *Paris Accordéon*, na mesmíssima Rua Daguerre, e as montras da esquecida da *Casa Pinóquio* na rua do Sabão,



Funchal; ou uma construção irregular, avistada a partir da via rápida, na ilha da Madeira, poder emparelhar com a casa isolada, situada à beira da autoestrada no filme *Home* (2008), de Ursula Maier.

A pesquisa a este nível implica uma variada apropriação de imagens fílmicas e com proveniências diversas, desde fotografias antigas, retiradas de sites da especialidade, de revistas, fotografias feitas a partir de imagens paradas de filmes, ou de capturas de imagens com recurso à internet ou retiradas do *Google Maps*.

Este aspeto intencional e organizativo da pintura pode ser observável nestes ensaios de imagens que apresento de seguida, antevendo projetos em desenvolvimento. (vd. Figuras 92 a 99).

Figura 92.



Figura 93.



Figura 94.



Figura 95.



Figura 96.



Figura 97.



Figura 98.



Figura 99.



### Notas finais

Relevo deste trabalho teórico e imagético, a oportuna e necessária paragem para um exercício reflexivo sobre a minha pintura. A reflexão e a teorização sempre têm acompanhado a minha prática, mas este é um momento crucial para fazer um *rewind* e analisar o que me move na pintura e em que medida ela é beneficiária de um conjunto de interesses, conhecimentos e ligações que a enformam, incluindo referências extraídas do cinema e, nesse aspeto, o projeto da *Casa da Capela* é determinante como charneira. De fato o meu interesse inicial pela arte teve na sua génese uma verdadeira inclinação pela arquitetura, e esta foi sobretudo influenciada e informada pela filmografia de Jacques Tati, quando aos 15 anos vi pela primeira vez o filme “O meu tio”.

Como entendo e valorizo a arte como um processo de investigação, de conhecimento e de pensamento, interessa-me ver e fazer uma pintura que seja desafiante, que faça pensar, que não seja apenas uma agradável e harmoniosa combinação de cores e clichés para fazer *match* com os sofás e as cortinas da sala ou do quarto, ou um exercício virtuoso datado e maneirista, *to fill the eye*, ainda que estes sejam conceitos válidos para explorar ironicamente na pintura. Interessa-me sobretudo, toda a construção mental prévia que antecede o ato físico inerente à execução efetiva da pintura. Essa estruturação mental e de pesquisa, esse tempo de preparação que já contém em si a construção do próprio *métier*

da pintura, pode ser um processo muito demorado, de anos, impercetível na maior parte das vezes para quem a possa vir a fruir.

O processo de criação, no meu caso, implica quase sempre a construção em simultâneo de numerosos conjuntos de pinturas sequenciais, o que adensa a complexidade na forma de operar. O próprio gatilho que faz desencadear todo um projeto pode ser algo muito díspar e inusitado. Sejam as portas interiores da capela neste projeto mais recente, que fizeram disparar todo o enredo, sejam lugares e espaços do cinema, tais como os interiores sofisticados e palacianos representados na capela. Por outro lado, posso ainda contrapor referências extraídas de *décors* de certa filmografia, com lugares que já não existem ou casas que vejo quando vou a conduzir, inacabadas estranhas e improváveis, cuja apropriação, apresentada de forma sequencial, pode sugerir a ilusão de uma imagem cinematográfica, quando de facto o que propõe é uma anulação do tempo e do movimento. Também, e cada vez mais, procuro soluções, no meu próprio trabalho, que me vai dando pistas para o necessário *forward*.

## Referências

- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Berger, J. & Mohr, J. (1988). *Otra manera de contar*. Mestizo A. C.
- Edwards, B. (Diretor). (1961). *Breakfast at Tiffany's* [Film]. Jurow-Shepherd Spinel Entertainment
- Encarnação, D. (2015). Folha de sala da exposição *Estilo Maison* de Filipa Venâncio. Ordem dos Arquitetos - Funchal.
- Guadagnino, L. (Diretor). (2027). *Cal me by your name* [Film]. Frenesy Film Company, La Cinéfacture, Recursos de RT, MYRA Entertainment, Produções Water's End
- Haynes, T. (Diretor). (1995). *Safe* [Film]
- Hitchcock, A. (Diretor). (1958). *Vértigo* [Film]. Alfred J. Hitchcock Productions
- Jorge, J. M.F. (2017). *Longe do pintor da linha rubra*. Patavina.
- Jorge, J. M.F. (2021). *Estelas*. Bestiário.
- Maier, U. (Diretor). (2008). *Home* [Film]. BoxProductions, Archipel, 35NeedProductions, France 3 Cinéma
- Rocha, L. (2007, julho 4). Filipa Venâncio traça digressão pictórica na Casa das Mudanças. *Diário de Notícias do Funchal*.
- Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*. Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa.
- Sardo, D. (2011). *A visão em apeneia – escritos sobre escritos*. Athena – Babel.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX*. Orfeu Negro.
- Shengelaya, G. (Diretor). (1969). *Pirosmani* [Film].
- Valente, C. (2009). *Catálogo da exposição Andar Modelo de Filipa Venâncio*. Museu de Arte Contemporânea – Madeira.
- Venâncio, F. (2019). *Catálogo da exposição Playground de Filipa Venâncio*. Galeria Marca de Água.
- Vidor, C. (Diretor). (1946). *Gilda* [Film]. Columbia Pictures Industries, Inc.



## Legendas das imagens

- Figura 1. – Venâncio, Filipa (1990) *Porta entreaberta*, acrílico s/ tela, 154X117cm - Exposição coletiva *Efabulações* (1991), Galeria do Turismo, Funchal
- Figura 2. – Venâncio, Filipa (1990) *Telefonia*, acrílico s/tela, 154x81cm - Exposição coletiva *Efabulações* (1991), Galeria do Turismo, Funchal
- Figura 3. – Venâncio, Filipa (1993) - *Casa com poço*, óleo s/tela, 20x20cm - Exposição coletiva *Colectiva* (1993), Galeria Porta 33, Funchal
- Figura 4. – Venâncio, Filipa (1993) - *Sala de espera*, óleo s/tela, 30x20cm - Exposição coletiva *Colectiva* (1993), Galeria Porta 33, Funchal
- Figura 5. – Venâncio, Filipa (1993) *Casa de chá*, óleo s/tela, 40x30cm - Exposição coletiva *Colectiva* (1993), Galeria Porta 33, Funchal
- Figuras 6. a 13. – Venâncio, Filipa (1994) - *S/Título*, Óleo s/tela, 16x16cm - Exposição em parceria com José Manuel Gomes, *Habitáculos* (1994), Galeria do Turismo, Funchal
- Figura 14. – Venâncio, Filipa (2007) - *Presépio a 150m*, acrílico s/tela, 41x27cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 15. – Venâncio, Filipa (2007) - *Renault expresso*, acrílico s/tela, 33x41cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 16. – Venâncio, Filipa (2007) - *Oleado*, acrílico s/tela, 27x41cm - Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 17. – Venâncio, Filipa (2007) - *Sofá cama*, acrílico s/tela, 41x27cm - Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 18. – Venâncio, Filipa (2007) - *Balcão da venda*, acrílico s/tela, 35x45cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 19. – Venâncio, Filipa (2007) - *Vale dos amores*, acrílico s/tela, 35x45cm – Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 20. – Venâncio, Filipa (2007) - *Vista da sala* - Exposição individual *Presépio a 150m* (2007), Casa das Mudanças, Calheta
- Figura 21. – Venâncio, Filipa (2012) - *Cadeira de arbusto*, acrílico s/tela, 24x18cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres*, Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 22. – Venâncio, Filipa (2012) - *Peluches sentados*, acrílico s/tela, 30x40cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 23. – Venâncio, Filipa (2012) - *Tartaruga*, acrílico s/tela, 70x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 24. – Venâncio, Filipa (2012) - *Piscina*, acrílico s/tela, 70x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figuras 25. a 29. – Venâncio, Filipa (2012) - *Lago (1,2,3,4,5)* acrílico s/tela, 18x24cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figuras 30. a 32. – Venâncio, Filipa (2015) - *Vistas da Sala* - Exposição individual *Estilo Maison*, 2015, Sala da Delegação da Madeira da Ordem dos Arquitetos
- Figura 33. – Venâncio, Filipa (2015) - *Casa laje*, acrílico s/tela, 60x73cm - Exposição individual *Estilo Maison* (2015), Sala da Delegação da Madeira da Ordem dos Arquitetos
- Figura 34. – Venâncio, Filipa (2015) - *Casa laje-vista lateral*, acrílico s/tela, 60x60cm – Exposição individual *Estilo Maison* (2015), Sala da Delegação da Madeira da Ordem dos Arquitetos
- Figura 35. – Venâncio, Filipa (2002) - *Rua Ivens, nº4*, acrílico s/tela, 131x150cm – Exposições em parceria com Eduardo Freitas *Pintura e Desenho* (2002), Casa Azul, Funchal e *Silêncios* (2004), Espaço Magnólia, Funchal

- Figura 36. – Venâncio, Filipa (2002) - *Rua Nova de São Pedro, n.ºs-46,50,54*, acrílico s/tela, 106x133cm - Exposições em parceria com Eduardo Freitas *Pintura e Desenho* (2002), Casa Azul, Funchal e *Silêncios* (2004), Espaço Magnólia, Funchal
- Figura 37. – Venâncio, Filipa (2002) - *Rua da Carreira, n.º112*, acrílico s/tela, 160 x140cm - Exposições em parceria com Eduardo Freitas *Pintura e Desenho* (2002), Casa Azul, Funchal e *Silêncios* (2004), Espaço Magnólia, Funchal
- Figura 38. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa da Torre – vista posterior*, acrílico s/tela, 60x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 39. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa da Torre*, acrílico s/tela, 70x70cm – Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 40. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa da Torre – vista lateral*, acrílico s/tela, 50x50cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 41. – Venâncio, Filipa (2012) - *Duplo Estacionamento*, acrílico s/tela, 60 x70cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 42. – Venâncio, Filipa (2012) - *Casa de Chá*, acrílico s/tela, 60x60cm - Exposição individual *O Lugar dos Prazeres* (2012), Galeria dos Prazeres, Calheta
- Figura 43. – Pestana, Catarina (2008) - *Vista de sala* - Exposição individual *A Fábrica do Açúcar* (2008), Galeria Quinta Palmeira, Funchal
- Figura 44. – Pestana, Catarina (2008) - *Escritório*, acrílico s/tela, 60x80cm - Exposição individual *A Fábrica do Açúcar* (2008), Galeria Quinta Palmeira, Funchal
- Figura 45. – Pestana, Catarina (2008) - *Escritório*, acrílico s/tela, 60x80cm - Exposição individual *A Fábrica do Açúcar* (2008), Galeria Quinta Palmeira, Funchal
- Figura 46. – Francisco, David (2009) - *Poltrona Verde*, acrílico s/tela - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figuras 47. e 48. – Francisco, David (2009) - *Vistas de uma sala* - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figura 49. – Francisco, David (2009) - *TV no quarto*, acrílico s/tela - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figura 50. – Reed, D. (1992; 2001). *Judy's Bedroom* (with painting #486, 2001). <https://gagosian.com/artists/david-reed/>
- Figura 51. – Francisco, David (2009) - *Sala de Cinema - ecrã*, acrílico s/tela - Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figura 52. – Francisco, David (2009) - *Sala de Cinema - cadeiras*, acrílico s/tela – Exposição individual *Andar Modelo* (2009), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figuras 53. a 55. – Venâncio, Filipa (2006) - *Vistas de sala* - Exposição em parceria com Marco Fagundes Vasconcelos *Representantes de Quarto* (2006) Casa Abraço, Funchal
- Figura 56. – Cena do filme *Gilda* de Charles Vidor (1946) com Rita Hayworth e Glenn Ford. [https://www.imdb.com/title/tt0038559/mediaviewer/rm4154431488/?ref\\_=tt\\_md\\_12](https://www.imdb.com/title/tt0038559/mediaviewer/rm4154431488/?ref_=tt_md_12)
- Figura 57. – Camacho, Rui (2004) - *Most Likely to Succeed*, acrílico s/tela, 130x97cm – Postais de Pinturas do Centro Cultural John dos Passos, Ponta do Sol
- Figura 58. – Venâncio, Filipa (2007) - *Vista de sala* - Exposição individual *Corbeille* (2007), Sala de Exposições da Reitoria - Universidade da Madeira, Funchal

- Figura 59. – Venâncio, Filipa (2008) - Vista de sala - Exposição coletiva *Horizonte Móvel* (2008), Museu de Arte Contemporânea, Fortaleza de São Tiago, Funchal
- Figuras 60. a 63. – Venâncio, Filipa (2015) – Vistas de salas - *Dez assoalhadas com vista* (2015) - Exposição em parceria com Fagundes Vasconcelos, numa “open house” na Calçada do Pico nº29
- Figura 64. e 65. Venâncio, Filipa (2018) – Vistas de sala - *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunho de uma Indústria* (2018) - Exposição individual, Museu de Arte Sacra do Funchal
- Figuras 66. a 68. – Venâncio, Filipa (2019) - Vistas de sala - *Playground* (2019) – Exposição individual, Galeria Marca de Água, Funchal
- Figuras 69. a 72. – Venâncio, Filipa (2021) - Vistas de sala - *Casa da Capela* (2021) – Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 73. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº2, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 74. – Vista geral da Sala de jantar e copa (Villa Albergonni) Itália, *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Alexis Armanet. <https://www.admagazine.fr/lifestyle/news-lifestyle/diaporama/la-villa-du-film-call-me-by-your-name-est-a-vendre/49128>
- Figura 75. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº3, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 76. – Sala de Estar (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. <http://archoffilm.blogspot.com/2017/11/architecture-of-call-me-by-your-name.html?m=1>
- Figura 77. – Vista parcial da sala de estar. (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Pormenor da Fotografia de Alexis Armanet. <https://www.admagazine.fr/lifestyle/news-lifestyle/diaporama/la-villa-du-film-call-me-by-your-name-est-a-vendre/49128>
- Figura 78. – Globo. Recanto da biblioteca (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Giulio Ghirardi. <https://www.anothermag.com/design-living/gallery/9187/call-me-by-your-name/14>
- Figura 79. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº5, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 80. – Sala da Lareira (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Giulio Ghirardi. <https://www.anothermag.com/design-living/gallery/9187/call-me-by-your-name/2>
- Figura 81. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº7, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 82. – Fotograma do filme *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaya, Geórgia
- Figura 83. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº1, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figuras 84. e 85. – Fotogramas do filme *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaya, Geórgia
- Figura 86. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº5, *Casa da Capela* (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 87. – Biblioteca (Villa Albergonni-Itália), *set* no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. [https://s2.glbimg.com/XZovPAxKEag9FWqm-v\\_1079AwdY=/smart/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2018/02/21/me-chame-pelo-seu-nome-casa-16.jpg](https://s2.glbimg.com/XZovPAxKEag9FWqm-v_1079AwdY=/smart/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2018/02/21/me-chame-pelo-seu-nome-casa-16.jpg)
- Figura 88. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº4, *Casa da Capela* (2021) - Exposição

- individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 89. – Fotograma do filme *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaya, Geórgia
- Figura 90. – Quarto de Élio (Villa Albergonni-Itália), set no filme *Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino. Fotografia de Giulio Ghirardi. <https://www.nytimes.com/2017/11/20/t-magazine/call-me-by-your-name-set-villa-albergoni.html>
- Figura 91. – Venâncio, Filipa (2021) - Pintura nº9, Casa da Capela (2021) - Exposição individual, Capela da Boa Viagem, Funchal
- Figura 92. – Fotograma do filme *Breakfast at tiffany's* (1961) de Black Edwards
- Figura 93. – Venâncio, Filipa (2020) - imagem fotografada no Funchal
- Figura 94. – Google Maps Street View – jul 2020 - imagem da Casa Atelier de Agnès Varda, Rua Daguerre, nº 84, Paris <https://www.google.com/maps/place/84+Rue+Daguerre,+75014+Paris,+Fran%C3%A7a/@48.8357802,2.3247103,3a,75y,23.4h,97.04t/data=!3m7!1e1!3m5!1sZrhzcUwZ94l1Fmab3KZeA!2e0!5s20200701T000000!7i13312!8i6656!4m5!3m4!1s0x47e671b5ede12c7f:0xb3b2972a029c406d!8m2!3d48.8357911!4d2.3248511>
- Figura 95. – Marote, Rui (2019) – <https://funchalnoticias.net/2019/03/02/casa-paris-fecha-as-portas-a-31-de-marco/>
- Figura 96. – Google Maps Street View – jul 2014 - imagem da Loja Paris Accordéon, Rua Daguerre, nº 80, Paris [https://www.google.com/maps/place/80+Rue+Daguerre,+75014+Paris,+Fran%C3%A7a/@48.8355481,2.325367,3a,75y,20.08h,89.06t/data=!3m10!1e1!3m8!1sMsHysZ1dhghe1k\\_6CBiUHW!2e0!5s20140701T000000!7i13312!8i6656!9m2!1b1!2i24!4m5!3m4!1s0x47e671b5e5b10f25:0xcc6da2adbefc3c80!8m2!3d48.8356321!4d2.3253637](https://www.google.com/maps/place/80+Rue+Daguerre,+75014+Paris,+Fran%C3%A7a/@48.8355481,2.325367,3a,75y,20.08h,89.06t/data=!3m10!1e1!3m8!1sMsHysZ1dhghe1k_6CBiUHW!2e0!5s20140701T000000!7i13312!8i6656!9m2!1b1!2i24!4m5!3m4!1s0x47e671b5e5b10f25:0xcc6da2adbefc3c80!8m2!3d48.8356321!4d2.3253637)
- Figura 97. – Venâncio, Filipa (2020) – Imagem fotografada no Funchal
- Figura 98. – Venâncio, Filipa (2017) – Imagem fotografada no Funchal
- Figura 99. – Fotograma do filme *Safe* (1995) de Todd Haynes



<https://ct-journal.uma.pt/>

ISSN: 2183-7902