

Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2007

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Brenda Carola Loíacono



Direção de Arte: a poética visual dos filmes da pós-retomada do Cinema Brasileiro

2007

à meu tio Dani

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Elizabeth Motta Jacob, pela generosidade, pelo aprendizado, as conversas, observações e indicações de textos;

Aos meus indispensáveis amigos, sempre dispostos a ajudar, grandes companheiros durante minha vida no Brasil;

Aos professores da UFRJ Maria Cristina Volpi Nacif e Samuel Sampaio Abrantes, por acreditarem na minha capacidade para o trabalho de pesquisa;

À Fundação Biblioteca Nacional por ter me dado a oportunidade de desenvolver este trabalho;

À Laura Lucía Loíacono, minha irmã;

À Camila Augusta de Paula, pela generosidade e amizade.

Sumário

AGRADECIMENTOS	4
SUMÁRIO	5
INTRODUÇÃO	6
Apresentação:	6
Objetivos:	7
As metodologias:	8
CAPÍTULO 1 : A metodologia de trabalho e os objetos de estudo selecionados.	10
CAPÍTULO 2 : Discursos estéticos no cinema contemporâneo brasileiro.	15
2.1. O cinema da ‘pós-retomada’. A versatilidade dos discursos estéticos.	15
2.3. Retrato da “realidade”, as formas naturalistas de representação:	22
CAPÍTULO 3 : O espaço e a poesia visual.	27
3.1. Espaço: o lugar, a composição e o vazio: metáfora visual.	27
3.2. A direção de arte e seu campo de atuação. Os objetos de cena: o recorte escolhido neste estudo.	28
CAPÍTULO 4 : A linguagem dos objetos. Os objetos no espaço social. O discurso não verbal.	35
Os objetos cênicos como condutores da ação. Sua função estruturante dentro do espaço e da narrativa.	38
CAPÍTULO 5 : Análise da direção de arte dos filmes selecionados: “Amarelo Manga”, “Madame Satã”, “Cidade Baixa”.	42
CONCLUSÃO:	50
ANEXO 1: Imagens.	544
“Madame Satã”	544
“Cidade Baixa”	58
“Amarelo Manga”	64
ANEXO 2: Ficha técnica dos filmes analisados	75
BIBLIOGRAFIA	78

INTRODUÇÃO

Apresentação:

O tema da exclusão social vem sendo abordado no cinema brasileiro desde a década do 60 de maneira recorrente. Para tratar esta temática foram criadas formas de lidar com a imagem que se constituíram em novas estéticas, com a intenção de problematizar a questão e mobilizar o espectador.

O cinema Novo e o Cinema Marginal foram os movimentos que inauguraram um estilo próprio de retratar a realidade brasileira que gerou filiações nas produções nacionais posteriores.

O cinema Marginal surgiu com uma nova perspectiva, propondo um afastamento da produção do cinema hegemônico e produzindo mudanças nos conceitos que regiam esta produção.

No cinema da chamada “retomada” é possível perceber que em boa parte da produção, essa nova estética ganha outras leituras e formas de expor a questão, se constituindo numa construção que resgata a identidade brasileira. Mas as soluções estéticas dos filmes deste período apresentam diferenças conceituais na concepção dos lugares e na caracterização dos personagens, colocando em questão qual é hoje a proposta ao se retratar a exclusão social e buscando formas de representá-la.

Como estudante de cenografia e direção de arte, tenho percebido uma tendência estética nas últimas produções cinematográficas brasileiras que lhes confere uma identidade visual própria e original, distinta dos padrões internacionais. Os elementos plásticos podem incomodar pela sua força visual e apelar para emoções e sensações de desconforto. Estes recursos visuais transparecem a intenção de mobilizar o espectador de uma maneira às vezes violenta. Esta intenção, que se materializa através da atuação da equipe de direção de arte, me interessa pela força expressiva, que revela uma determinada construção de identidade. Levando em consideração o contexto histórico em que se encontra inserida, esta proposta estética torna-se um terreno fértil, um veículo que propiciará compreender através da linguagem visual o imaginário e o discurso contemporâneo brasileiro.

Para estudar este tipo de linguagem fiz um recorte dentro da produção cinematográfica da chamada “pós-retomada”, selecionando como objeto de estudo os filmes:

Amarelo Manga, (2003) do diretor Cláudio Assis, *Cidade Baixa*, (2005) de Sergio Machado e *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz.

Entendemos que parte do trabalho da direção de arte consiste em transpor os dados dramaturgicos em imagens, criando uma unidade visual para o filme.

Deste modo, a proposta deste projeto se afirma na necessidade de uma leitura e uma análise apurada da construção plástica, percebendo-a como poesia visual autônoma, paralela ou complementar, o que pode descobrir novos significados que enriqueçam a apreensão do filme como um todo.

A semiologia e a psicologia foram correntes de pensamento que se adequaram a esta pesquisa naturalmente. A semiologia direcionou o entendimento da carga simbólica que os objetos possuem dentro do imaginário social e no sistema de significações presente na arte cinematográfica. A psicologia analítica forneceu informações para uma abordagem do sistema simbólico ao nível do inconsciente coletivo.

Objetivos:

. Analisar a visualidade de filmes de ficção que integram o período denominado “pós-retomada” do cinema brasileiro, valorizando como campo de estudo a direção de arte. Dentro deste recorte, os filmes *Amarelo Manga*, (2003) do diretor Cláudio Assis, *Cidade Baixa*, (2005) de Sergio Machado e *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz são abordados como objeto de estudo.

. Pesquisar o legado estético das vanguardas da década de 60 e 70: O Cinema Novo e o Cinema Marginal inauguraram uma proposta estética dentro da linguagem cinematográfica brasileira cujos desdobramentos são perceptíveis no cinema contemporâneo brasileiro, tanto na reiterada escolha da exclusão social como tema quanto pelo apelo visual.

. Estudar e analisar a intervenção da direção de arte nos filmes selecionados, destacando os valores plásticos enquanto veículo para a construção da imagem.

. Elaborar uma análise do enunciado proposto na narrativa visual, entendendo o modo de representação dos lugares e personagens como invocadores de valores sociais e culturais e percebendo os objetos como elementos carregados de significação.

. Identificar e analisar os conceitos e recursos próprios à direção de arte que reforçam as características psíquicas e culturais dos personagens e do grupo social retratado. Abrangeremos neste estudo, tanto a concepção dos lugares como a construção estética dos personagens.

. Comparar as soluções estéticas dos filmes e os efeitos dramáticos alcançados, pretendendo chegar a uma análise da imagem enquanto discurso visual revelador do imaginário de uma sociedade e enquanto veículo de um posicionamento frente às problemáticas que a atinge.

As metodologias:

Os objetos de cena são um aspecto da cenografia. Nesta investigação, eles foram abordados com especial interesse, de maneira a percebê-los como veículos, como entidades que carregam uma parte da mensagem, que corporificam o que quer ser dito, dentro de uma linguagem simbólica. São, para este trabalho, peças de um jogo de composição; através da sua 'leitura' pode se explorar com maior completude o enunciado, descobrindo novos significados e sentidos além dos verbais ou gestuais.

CAPÍTULO 1: A metodologia de trabalho e os objetos de estudo selecionados.

Segundo Winfried Nöth “a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura”¹. A investigação semiótica abrange todas as áreas do conhecimento envolvidas com as linguagens ou sistemas de significação, como a lingüística (linguagem verbal), as artes (linguagem estética), a matemática (linguagem dos números), a biologia (linguagem da vida), o direito (linguagem das leis), etc.

Sua principal utilidade é possibilitar a descrição e análise da dimensão representativa (estruturação sígnica) de objetos, processos ou fenômenos em categorias ou classes organizadas.

A semiologia tem por objeto de investigação todas as formas de linguagem possíveis e os processos a través dos quais acontece a comunicação; Pignatari explica:

Mas, afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende o Oriente, não compreende mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. (...) A Semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras.²

È necessário compreender a relação do homem com uma infinidade de signos existentes. Eles estão tão inseridos em nossa sociedade atual que é impossível não interagir com eles; digerir os conteúdos dos signos tornou-se uma necessidade de sobrevivência, seja num ambiente urbano ou imerso na natureza; Santaella afirma a necessidade de “ler os signos com a mesma naturalidade com que respiramos, com a mesma prontidão que reagimos ao perigo e com a mesma profundidade que meditamos”.³

¹ NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce*. São Paulo, Annablume, 1995.

² PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2004. P.20 6 ed

³ SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000 p. 11.

Segundo Peirce, “todo pensamento é um signo”, assim como o próprio homem. “Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? – é que ele é um símbolo.”⁴

Como ser social, o homem estrutura a sociedade como uma vasta e complexa rede de sistemas de signos. Todos os ritos sociais, todo intercambio social humano, todo intercambio de informações que constituem a comunicação, se baseiam no uso de signos.

Com respeito ao signo Peirce define:

Signo ou *Representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen.⁵

Para a semiologia, a imagem cinematográfica como meio de representação é definida como um signo. Pela sua proximidade formal com o objeto representado é classificado como um ícone: ícone é o signo que se relaciona com o referente, (coisa ou objeto representado), através de uma relação de semelhança. Esta relação signo-referente, vai apresentar um grau de simbolismo próprio em cada obra cinematográfica, e isso se aprecia como uma marca autoral ou um estilo de enunciação. A riqueza semiológica do filme, o jogo simbólico, é um tipo de linguagem que estabelece uma relação com o espectador e é sempre pré-definida pelo autor.

Para a elaboração deste trabalho que acompanha a linha de abordagem semiológica, foram adotados como ferramentas expressivas os conceitos de ‘arranjo’ e ‘ambiência’ utilizados por Jean Baudrillard no seu livro “O sistema dos objetos”. O autor define o ‘arranjo’ dos ambientes como uma configuração de elementos, uma sintaxe dos objetos. Essa composição, segundo Baudrillard, oferece à percepção não só informações sobre quem habita o espaço e faz uso de ditos objetos, mas também cristalizam seu espírito. E fazer uso deles também lhes outorga vida, os anima, dá-lhes fundamento, Desta maneira, através do arranjo podemos fazer uma leitura da estrutura familiar e da categoria social à qual corresponde. O mobiliário que habita o espaço se estrutura de uma forma subjetiva,

⁴ PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977

⁵ PIERCE, Charles Sanders. *Op. Cit.* P. 46

‘pois os móveis existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma’⁶.

O arranjo pode ser entendido como evidencia física de um sistema moral correspondente ao núcleo familiar e, por extensão, ao social. No existe de maneira autônoma nem objetiva, é ante todo, revelador dos desejos, afetos e das relações de poder. Os objetos presentes no arranjo estão ligados entre eles, estabelecem um diálogo que transcende seu sentido funcional. Dentro da dimensão do sensorial, do emocional, nos permitem penetrar no universo subjetivo onde o simbólico se comunica em diversos graus de subliminaridade. É importante lembrar que este sistema de significações independe da existência ou não de um estilo ou gosto.

Com respeito às cores, materiais, formas, substancias, volumes, ritmo, dimensões do espaço ocupado e do vazio, o autor coloca estas relações conformando o que ele denomina como ‘ambiência’. O próprio arranjo se torna elemento integrante dentro da estrutura de ambiência, e a integração dos diversos elementos estabelece um jogo, um dialogo e uma coerência interna. Assim, por exemplo, ‘a cor toma amplamente seu sentido fora de si mesma: é metáfora de significações postas em índice’.⁷

A ambiência pode evidenciar um padrão de gosto, ostentar luxo ou comunicar precariedade, mas em um plano metafísico, seria a condensação, a materialização da alma do espaço ocupado, os vestígios que deixa o ser que o habita.

É dentro desta perspectiva que os conceitos de “arranjo” e “ambiência” foram conceitos doadores de sentido, chaves lingüísticas que ajudaram a dar forma a esta reflexão.

Este trabalho se encontra também permeado pela idéia de ‘inconsciente coletivo’, fenômeno explicado pela psicologia analítica de Jung. Segundo este sistema teórico o inconsciente coletivo é a camada mais profunda da psique e constitui-se dos materiais que foram herdados da humanidade. É nesta camada que existem os traços funcionais, como se fossem imagens virtuais, comuns a todos os seres humanas e prontas para serem concretizadas através das experiências reais. É nessa camada do inconsciente que todos os humanos são iguais. A existência do inconsciente coletivo não depende de experiências individuais, como é o caso do inconsciente pessoal, porém, seu conteúdo precisa das experiências reais para expressar-se, já que são predisposições latentes.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973
P. 22

⁷ BAUDRILLARD, Jean. Op. Cit P. 38

Jung salienta que o mérito da observação de que os arquétipos existem não pertence a ele e sim a Platão, com seu pensamento “de que a idéia é preexistente e supra-ordenada aos fenômenos em geral”.

Através de um processo denominado ‘projeção’, Jung define um fenômeno psíquico dinâmico que atua por compensação e através do qual exteriorizamos aspectos do nosso inconsciente:

A projeção é um processo inconsciente automático, através do qual um conteúdo inconsciente para o sujeito é transferido para um objeto, fazendo com que este conteúdo pareça pertencer ao objeto. A projeção cessa no momento em que se torna consciente, isto é, ao ser constatado que o conteúdo pertence ao sujeito.⁸

Para Jung então, compreender o funcionamento do sistema simbólico na psique humana torna-se fundamental para a dimensão ontológica:

(...) É necessário contar com a magia dos símbolos atuantes, portadores das analogias primitivas que falam ao inconsciente. Só através do símbolo o inconsciente pode ser atingido e expresso; este é o motivo pelo qual a individuação não pode, de forma alguma, prescindir do símbolo. Este por um lado, representa uma expressão primitiva do inconsciente e, por outro, é uma idéia que corresponde ao mais alto pressentimento da consciência.⁹

Tendo como fios condutores estes sistemas teóricos, refletimos nos objetos como portadores de um conteúdo que as pessoas, individualmente ou coletivamente, de uma maneira inconsciente ou consciente projetam neles. A partir desta premissa, passamos a considerar os objetos como signos, receptáculos de afetos, alusões, sensações, referências. Aparecem ante nós como matéria carregada, ‘animada’ por algo que é de natureza humana, e que no suporte fílmico nos oferecem leituras pictóricas embasadas num sistema de significações.

⁸ JUNG, Carl Gustav, APUD. Jung e os conceitos básicos da Psicologia Analítica. Por Vanilde Gerolim Portillo www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Jung%20e%20a%20psi 26/10/2001

⁹ JUNG, Carl Gustav, APUD Jung e os conceitos básicos da Psicologia Analítica. Por Vanilde Gerolim Portillo www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Jung%20e%20a%20psi 26/10/2001

CAPÍTULO 2: Discursos estéticos no cinema contemporâneo brasileiro.

2.1. O cinema da ‘pós-retomada’. A versatilidade dos discursos estéticos.

A retomada é o termo atribuído ao período cinematográfico iniciado por volta de 1994, ano de lançamento do filme “Carlota Joaquina - A Princesa do Brasil”, de Carla Camurati. Neste período começaram a operar efetivamente dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual após um período de estagnação da produção cinematográfica provocada pela política do governo Collor de Mello. A denominação “cinema da retomada”, foi criada por alguns estudiosos em referência ao cinema produzido nos oito anos de governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Em "Cinema de Novo", de Luiz Zanin Oricchio, o autor destaca que a retomada teve uma inclinação estética dominante, buscando o uso de gêneros narrativos de fácil comunicação com o público (inclusive alguns já testados na "era Embrafilme"). Dai se desprende a tese de que o filme "Cidade de Deus" (2002) do diretor Fernando Meirelles, encerra o ciclo da retomada, como obra que finalmente consegue realizar o projeto explícito dessas gerações. Um filme imbuído de questões sociais e com firme domínio das técnicas visuais contemporâneas.¹⁰ O domínio destas linguagens e a construção de uma estética que se vale das estratégias da publicidade e do videoclipe abriram espaço para um debate de natureza ética, que enfoca e questiona as propostas estéticas e narrativas do cinema nacional pós moderno. Uma das críticas que teve mais repercussão foi o ensaio “Cidade de Deus faz turismo no inferno” da pesquisadora Ivana Bentes, em que faz a articulação entre seu anterior ensaio “Da Estética à Cosmética da Fome” e o filme Cidade de Deus (2002). Segundo a autora:

A linguagem da televisão e da publicidade pode ser muito bem utilizada. A questão é que, quando confrontada com temas complexos e difíceis, essa estética tende a criar uma embalagem que neutraliza todo o potencial perturbador ou as questões éticas que envolvem certos temas.¹¹

Desprende-se desta reflexão o questionamento sobre a compatibilidade entre velocidade e reflexão, entre sedução e conscientização.

¹⁰ Folha de S. Paulo, Jornal de Resenhas, Bibliografia sobre o novo cinema brasileiro, 8/11/2003.

¹¹ BENTES, Ivana. <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>

Pode-se perceber que este debate resgata e repensa a premissa de que “não é possível a co-existência entre cinema - idéia e cinema - comercio”.¹²

De acordo com estas abordagens, a “pós-retomada” é definida como o ‘período que sucede à retomada e que se inicia no ano 2001’¹³, tendo como divisor de águas o filme “Cidade de Deus”, que se transformou num marco do cinema contemporâneo brasileiro.

Quando se observa a produção cinematográfica da ‘pós-retomada’, pode-se notar que não é regida por um padrão único e sim variável, caracterizada pela versatilidade de discursos estéticos, pelas diferentes formas de narrativa e pela pluralidade temática. No entanto, podem se identificar inclinações estéticas tais como: a estetização do tipo publicitária em filmes como “Eu, tu, eles”, “Cidade de Deus”; uma estetização da degradação ou da miséria que adota o discurso da periferia e da violência (que tomamos como exemplo de análise) em “Amarelo Manga”, “Cidade Baixa”, “Madame Satã”, “Contra Todos”, “O invasor”, “Baixio das Bestas”; e tem ainda uma estética da TV, evidente em filmes como “Se eu fosse você”, “Olga”, “Lisbela e o prisioneiro”, etc.

As soluções estéticas dos filmes deste período apresentam diferenças conceituais na concepção dos lugares e na caracterização dos personagens, apontando diferentes direções para se retratar a estrutura social e nas formas de representá-la.

Ao fazer um recorte dentro deste período, orientado à observação dos filmes que tratam o tema da periferia, a exclusão e a degradação social, nota-se que existem conceitos que regem esta produção. Para compreender a existência destes conceitos é útil fazer um rastreo de influencias dentro da historia da cinematografia brasileira, o que nos conduz a observarmos o período do Cinema Moderno – Cinema Novo e Cinema Marginal -. Esta filiação se torna possível quando distinguimos as temáticas abordadas e a procura de impacto nos enunciados visuais destas produções. Em relação às temáticas do Cinema Novo, Vianny explicou:

O estilo do cinema novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado - podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira. É importante dar ou sugerir as soluções para nossos dramas, apontar os culpados, politizar o público. É importante dar ou sugerir as soluções para nossos dramas, apontar os culpados, politizar o

¹² ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Alhambra/Embrafilme. Rio de Janeiro. 1981

¹³ ROSSINI, Miriam de Souza. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. Trabalho apresentado ao grupo de trabalho “Comunicação e cultura”. Curitiba, PR. 2007. P. 1

público. É também importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira, sem propostas explícitas: como se alimenta o brasileiro, como trabalha, como sofre, como luta, como fala. Até agora, só tivemos uma confrontação amável do que somos. Não é por outra razão que a censura jamais incomodou o nosso cinema, salvo no caso excepcional de *Rio, 40 graus*.¹⁴

É também interessante observar que no Cinema Novo o projeto de retratar a realidade brasileira apresenta uma contradição com a forma estilística: a linguagem alegórica constrói personagens mitológicos, como Paulo Martins (*Terra em Transe*), Lampião (*Deus e o Diabo na terra do sol*) ou caricaturescos como Macunaíma. São exemplos deste tipo de construção dos personagens que ao mesmo tempo em que se aproximam do público pela via da identificação, se afastam pelo nível de abstração.

Para o proto-cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), e de Roberto Santos, em *O Grande Momento* (1958), o maior diálogo foi o neo-realismo e a comédia popular brasileira. Para Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Carlos Diégues, Paulo César Saraceni, Arnaldo Jabor e David Neves, valeu, a par das diferenças de estilos, aquela incorporação da câmara na mão no cinema de ficção, traço técnico-estilístico fundamental para a constituição da dramaturgia do cinema moderno latino-americano, tal como o foi, em alguns casos, na Europa, especialmente no cinema de Godard e Passolini. Se a questão do realismo foi central no cinema de um Leon Hirszman ou de um Luiz Sérgio Person, a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou o seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmera e falas solenes, com uma *mise-en-scène* composta de rituais observados de um olhar de filme documentário. Por diferentes caminhos o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica de imagens, fazendo sentir a câmera” como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica.¹⁵

Já no que diz respeito ao tom agressivo às vezes presente no Cinema Novo: a violência é utilizada como ferramenta de provocação, “Glauber incluirá o elemento da

¹⁴ VIANNY, Alex. O processo do Cinema Novo, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e consultoria, 1999, p.29.

¹⁵ XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001, p. 16 e 17

violência, dando uma resposta política a esta questão. Ele apela então para uma estética da violência, buscando violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador destruindo com isso os clichês sobre a miséria, sejam eles políticos, sociológicos ou comportamentais. Sua estética da violência tinha por fim criar imagens intoleráveis, não pela explicitação da mesma como faz o cinema de ação, mas a partir das cargas de violência simbólica, instaurando crise e transe no espectador. Glauber deste modo se afasta do realismo crítico, do narrativo clássico, para buscar um apocalipse estético capaz de retirar o espectador de sua imobilidade.”¹⁶

Embora os pontos de contato mencionados aproximem estes dois momentos da cinematografia brasileira, não podemos deixar de considerar as diferenças relativas à construção estética, aos meios técnicos utilizados e ao modo em que as problemáticas sociais são expostas. Com respeito à estética e aos meios técnicos, o Cinema Moderno se valeu da pobreza e a falta de recursos técnicos como instrumento doador de sentido. Rocha propõe a realização de filmes “feios e sujos” que pudessem violentar a percepção do espectador. Isso significava incorporar a deficiência técnica como um dado estético, uma “forma deslocada de mimese”, “a pobreza material de estilo sinalizaria a pobreza do mundo real”. Nas palavras de Rocha, “nossa originalidade é nossa fome”.

Neste contexto de busca de revelação do sofrimento do povo através da cinematografia, a cenografia construída esvazia-se de sentido, dando lugar as locações- que também são economicamente mais viáveis- e poderiam dar um tom realista ao espaço aonde se desenvolveria a ação dramática. Além disso, esta filmografia tem raízes no neo-realismo italiano que já apontava para preocupações com a “verdade” optando assim para o uso de não atores e filmagens em locações.¹⁷

Com respeito à construção estética, no cinema da “pós-retomada” a busca pela verossimilhança aparece pontuada em alguns elementos. Muitas vezes surge diluída pela construção de uma poética autoral, pela intenção de imprimir um olhar pessoal à obra: os personagens muitas vezes antes idealizados ou míticos tornam-se possíveis, anônimos, comuns. Consequentemente, os estereótipos perdem força, parecendo inclusive mais adequado se falar de tipos do que de estereótipos, o que torna os personagens mais humanos. Temáticas sociais antes retratadas de maneira lírica ou alegórica com fortes

¹⁶ JACOB, Elizabeth Motta. Breve panorama estético do cinema brasileiro dos anos 60 aos 80. Trabalho final. RJ. 2007. p. 6

¹⁷ JACOB, Elizabeth Motta. Breve panorama estético do cinema brasileiro dos anos 60 aos 80. Trabalho final. RJ. 2007. p. 5

intenções críticas e políticas, hoje são recorrentemente tratadas através de um tipo de narrativa que não se conclui. Isto é, ligada à interrogação, com desenlaces não explicados, que pode corresponder, segundo observa o crítico José Carlos Avelar, com a própria falta de respostas para os problemas do país. E ao invés do tratamento alegórico de cenários e personagens, temos hoje um tratamento em que a direção de arte mistura a linguagem naturalista com uma construção plástica pautada pela violência sensorial, conformando o que pode se chamar de um cinema de impacto, mas também preocupada nas relações simbólicas dos elementos que a compõem.

Cenários, objetos, figurinos e caracterização, pincelados pela marca poética idealizada pelo autor e sua equipe pretendem traduzir o universo psíquico, social e afetivo dos personagens. A direção de arte encontra-se a serviço de uma marca autoral expressiva.

Uma outra atitude permeia a contemporaneidade. Depois da retomada ter chegado a uma reconciliação com o mercado e com o público, de ter assimilado as estéticas da TV (novelas, videoclipe e publicidade) e do cinema-espectáculo Hollywoodiano, vai se instalando uma preocupação com a qualidade técnica e o resultado visual atualizado mediante a incorporação de equipamentos. O apreço técnico, os orçamentos mais fartos e o atendimento a um público mais exigente, vão modificando a visualidade do cinema nacional pós-moderno.

Por outro lado, existe um retorno a espaços como a favela - o que alimentaria a comparação com o cinema moderno - e a abordagem de temáticas sociais já não expõem um problema e sim situações dadas no corpo social. Na opinião de Rossini, isto evidencia uma falta de aprofundamento:

As imagens cinematográficas que representam o corpo da nação brasileira não problematizam mais os contrastes, as disparidades sociais, culturais, econômicas que existem no País. O cinema vem apresentando a exclusão como dada, não a questiona mais, não discute mais nem os seus motivos nem os seus limites. No Maximo consegue perceber esses distanciamentos de um modo estereotipado e fragmentado, abordando questões sociais complexas muitas vezes de forma simplificada e reducionista, e é isso que se percebe mais claramente em vários filmes desse período que vem sendo chamado de pós-retomada.¹⁸

¹⁸ ROSSINI, Miriam de Souza. Op. Cit. p. 9

Mas podemos considerar também que o que Rossini define como um abandono do questionamento dentro do filme não implique uma ausência de reflexão, e sim que a reflexão é lançada hoje sem a orientação paternalista, de viés estético-pedagógica do cineasta do Cinema Novo. Esta nova atitude estaria, através deste tipo de enunciação, oferecendo a discussão à platéia. Ao se colocar o cineasta de uma maneira mais neutra, abandona a atitude conclusiva e oferece conflitos crus, abertos, sem juízos, o que mostra uma postura muito menos pretensiosa e rígida em comparação ao Cinema Moderno.

É importante ressaltar que não podemos afirmar a existência de uma neutralidade por parte do cineasta. Existe sempre uma intensão nos enunciados, que neste momento da cinematografia abandona os fins pedagógicos e morais. Na intensão de chocar ao público através de uma construção visual de impacto, percebemos que o diálogo do cineasta com a sua platéia perde o temor à rejeição.

Pode se observar que a violência como recurso discursivo visual percorre um caminho dentro da cinematografia brasileira:

O Cinema Marginal marca uma nova matriz estilística para o cinema brasileiro moderno. Podemos considerar que a partir do filme “O bandido da luz vermelha” de Sganzerla fica evidente o desgaste da retórica cinemanovista. Segundo Xavier, “Terra em Transe” mantém o recurso da alegoria presente em “Deus e o Diabo na terra do sol”, no entanto, inverte a esperança em desencanto, explicando a crise de identidade que sucede ao fracasso do projeto nacionalista.

Ao distanciar-se tanto do discurso didático-concientizador, quanto de uma visão baseada na separação entre “raízes autênticas” (rurais) e cultura importada (urbana), Sganzerla assumiria o sentimento de impotência através da ironia, da parodia e do humor negro através da incorporação “antropofágica” de referências conflitantes pela colagem de estilos e mistura de gêneros. Sganzerla inauguraria assim, uma iconografia urbana de subdesenvolvimento, em oposição à iconografia mítico-agrária terceiro-mundista de Glauber Rocha.

Este filme constituir-se-ia, por sua vez, na principal referência para a radicalização das estratégias de agressão do Cinema Marginal, que adota a estética do lixo como uma espécie de desdobramento radical da estética da

fome, caracterizando-se por fazer um “inventário do grotesco e da violência”.¹⁹

Ismail Xavier chama a atenção para o fato de que, no Brasil, o esforço de legitimação da violência se dá no plano simbólico. A “estética da fome”, traduzida como “estética da violência”, afirma-se no plano cultural e não da luta armada.

De acordo com Xavier a continuidade e a vigência, mesmo através de releituras, dos moldes cinemanovistas podem ser compreendidos pelo contexto histórico e pela “Sem dúvida o cinema moderno continua a ser o objeto maior de atenção; continua a ser o mais frequente ponto de referência, o que se explica não somente por sua relativa longa duração (em termos do cinema brasileiro), ou por sua proximidade em face do momento atual, mas também porque é inegavelmente a referência mais rica, quando comparada com o que veio antes e mesmo com o que se configurou de novo nos anos 80, antes do colapso.”

É importante refletir sobre o hábito de comparar todas as produções nacionais com a produção da década de 60. O Cinema Moderno coloca-se como matriz da cinematografia nacional e perpetua os parâmetros analíticos que pertencem a outro contexto socioeconômico e cultural podendo se tornar inapropriada e rígida, como observa Cyntia Araújo Nogueira:

Neste sentido é interessante recuperar a observação de Jean Claude Bernardette quando este afirma que, o que compreendemos como sendo a produção cinematográfica de um período, resulta sempre de uma construção metodológica, realizada a partir de um recorte específico. Para este autor, ao submeter o objeto de estudo a um contexto que lhe é anterior, a crítica incorre no risco de fazer uma “inserção mecânica da produção cultural no corpo social”, decorrendo daí que os sentidos construídos sobre o objeto de análise serão, forçosamente, resultado do que nele “quisermos investigar”.²⁰

Esta observação nos adverte sobre a necessidade de cuidado ao se fazer julgamentos de trabalhos unicamente baseados nas relações com obras de outros momentos e circunstâncias históricas. Logicamente que o trabalho de buscar contextualizar as obras na história é um processo necessário para a visão de uma linguagem em evolução. Neste

¹⁹ NOGUEIRA, Cyntia Araújo. Anos 90, anos 60: A crítica cinematográfica brasileira pós-retomada e a tradição moderna. Dissertação de mestrado. RJ. 2006. p. 70.

²⁰ NOGUEIRA, Cyntia Araújo. Op. Cit. p. 12

trabalho procura-se manter um equilíbrio sensato entre dita consideração e a análise da obra como produto do seu tempo.

2.3. Retrato da “realidade”, as formas naturalistas de representação:

A fim de tornar mais clara esta reflexão, parto da definição de realidade, para repensar o conceito:

Realidade: Aquilo que, por consenso geral ou demonstração científica existe efetivamente.
21

Mas é importante se questionar ao respeito do consenso, pois bem sabemos que o conceito de realidade foi e é elaborado por artifício do pensamento. As diferentes proposições sobre o que é a realidade são métodos que existem paralelamente, evidenciando a impossibilidade de consenso absoluto. Por outro lado também devemos lembrar que os conceitos são dinâmicos e se encontram em constante mudança, isto implica que as nossas percepções sobre a realidade mudem em sintonia com as nossas experiências pessoais e coletivas.

Na obra cinematográfica a subjetividade será o alicerce de sua poética e do seu discurso. Em um plano mais amplo e evolucionista é interessante a seguinte colocação:

Cada cultura, ao escolher sua verdade, escolhe sua realidade: aquilo que ela se permite reconhecer como visível e digno de representação. Para um homem do século XIII, o Jardim do Paraíso é mais real do que a floresta de Poissy porque é o único verdadeiro – e é o primeiro que ele quer ver. A imagem bíblica do irreal Éden é, sobretudo a seu ver, mais compensadora do que a outra porque, remontando até a verdade de Deus, vai salvar a sua alma e seu corpo. É dessa salvação que a reprodução da floresta de Poissy, por onde passa com tanta frequência, acabaria por desviá-lo. Sem interesse metafísico não há imagem física. 22

Considerando o que Debray coloca, podemos pensar que o representado no quadro, a composição cenográfica, o arranjo e a ambiência construída na obra cinematográfica de proposta naturalista, muda em sintonia com as transformações de mentalidade do homem, com a evolução da sua cultura. O que se considera digno de ser representado corresponde à

²¹ XIMENES, Sergio. Dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Ed Ediouro, 2000, 2ª edição.

²² DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Ed. Vozes. 1993. p. 192

percepção que o homem tem do seu entorno, assim como do seu universo metafísico. Isto faz com que obras que em outras épocas foram percebidas como realistas hoje nos pareçam artificiais.

Por outro lado, não existe um retrato absolutamente fiel ao real no cinema, sempre que exista uma escolha de ângulo, uma escolha de luz, uma arrumação cenográfica, por mínima que seja se estará modificando a “realidade”.

Jacques Aumont lembra que os aspectos técnicos tem um papel considerável na construção de uma imagem naturalista no cinema:

Basta lembrar que a representação cinematográfica sofre uma serie de exigências, que vai das necessidades técnicas às necessidades estéticas. Ela é, de fato, subordinada ao tipo de filme empregado, ao tipo de iluminação disponível, À definição da objetiva, à seleção necessária e à hierarquização dos sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de seqüências e pela direção. Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação a uma percepção do real. O “realismo” dos materiais de expressão cinematográfica não passa de um enorme numero de convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas (...) O realismo aparece, então, como um ganho de realidade em relação a uma estado anterior do modo de representação. Esse ganho, porém, é infinitamente renovável, em consequência das inovações técnicas, mas também porque a própria realidade jamais é atingida.²³

Podemos acertar mais ao pensar em obras que se aproximam da “realidade”, que perseguem em maior ou menor grau um efeito de verossimilhança. Obras que estão ancoradas na construção de uma imagem espelhada no “real” e obras que não se interessam nesta mimese, ou que escolhem brincar com as duas possibilidades. Sem esquecer que estamos falando de uma imagem física do “real” que, como afirma Debray, já é subjetiva em si mesma, filtrada pela percepção da sua cultura, do diretor e do seu grupo de trabalho.

A representação fílmica já é realista desde o ponto de vista da riqueza perceptiva, porém, o fato do cinema nos mostrar objetos não presentes no momento da percepção coloca naturalmente o material representado numa situação fictícia. Além de terem funcionalidade, os objetos são signos que possuem um sentido para o imaginário social:

²³ AUMONT, Jacques. A estética do filme. São Paulo: Ed. Papyrus, 1995. p. 135

carregam um aspecto fictício que não consideramos comumente devido a que agem de maneira inconsciente num processo pouco perceptível. De acordo com este raciocínio desprende-se que todo filme seja duplamente representacional, em níveis diferentes de percepção, carregando implicitamente uma natureza ficcional. Isto é aplicável a outras formas de representação como é o caso da pintura, mas a diferença da qualidade perceptiva específica do meio audiovisual faz com que se acostume considerar o cinema uma fatia da realidade. O apuro do trabalho cenográfico e do figurino, sua coerência com o que consideramos possível, verossímil, ou seja, a construção de uma representação naturalista reforça a ilusão de realidade.

Existem também recursos que estimulam esta percepção de realidade:

Para tornar seu trabalho e sua função naturais, o filme de ficção tende, com frequência, a escolher como tema as épocas históricas e os pontos de atualidade a respeito dos quais já existe um “discurso comum”. Assim, finge submeter-se à realidade, enquanto só tende a tornar sua ficção verossímil. Aliás, é por aí que ele se transforma em veículo para a ideologia.²⁴

Jacob coloca que, geralmente, a construção de espaços “realistas” ou “naturalistas” pertence à estética da narratividade clássica:

Particularmente nos filmes narrativos clássicos, com intenções realistas, a analogia entre os valores do lugar diegeticamente determinado e o uso social dado a este espaço na vida cotidiana são mantidos. Deste modo a criação do lugar vai executar uma função narrativa importante na medida em que usará os valores referenciais dos mesmos para criar vínculos identitários, de reconhecimento, de referencialidade, com o espectador. (...) Neste sentido ela teria como princípio ordenador uma abordagem realista, se constituindo como um elemento operador de semelhanças e ordenadora de identidades.

A direção de arte pode atuar construindo os lugares convincentes e coerentes de modo a estabelecer uma unidade visual para o espaço e para os personagens operando, neste caso, normalmente, uma função narrativa.

²⁴ AUMONT, Jacques. . A estética do filme. São Paulo: Ed. Papirus, 1995 p.106

(...) Cada elementos do cenário e dos figurinos deve, neste caso, oferecer dados ao espectador de forma a direcionar a compreensão da diegese.²⁵

Com respeito ao tratamento “realista”, Aumont questiona a validade dos resultados de um cinema que se declara fiel à realidade como é o neo-realismo:

Porem, quando se fala de realismo cinematográfico, compreende-se igualmente os temas e seu tratamento, e foi a esse respeito que se qualificou de “realismo poético” um certo cinema francês de antes da guerra ou de “neo-realismo” alguns filmes italianos da Liberação.(...)

(...) Para André Bazin, que foi seu defensor e ilustrador o neo-realismo podia ser definido por um feixe de traços específicos, mas esses traços se referiam mais ao conjunto da produção cinematográfica tradicional do que à própria realidade. Segundo ele, essa “escola” se caracterizava por uma filmagem em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não profissionais, por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se a personagens simples, onde a ação se rarefaz. Finalmente, o cinema neo-realista teria sido um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra.²⁶

Para Aumont, esses elementos são passíveis de crítica, no que diz respeito aos cenários ele reflete:

A filmagem em externas ou em cenário natural só era, para os filmes que Bazin pega como exemplo, parcial: muitas cenas eram de fato filmadas em estúdio, mas, misturadas às cenas em cenário natural, passavam como cenas filmadas em locais reais. Por outro lado, a filmagem em externas ou em cenário natural não é, em si, um fator de realismo; deve-se acrescentar um fator social ao cenário, para que ele se torne bairro pobre, lugar deserto, aldeia de pescadores, subúrbio.²⁷

A impressão de realidade além de ser um tipo de percepção relacionada ao material fílmico e à situação do espectador, ela é construída pela coerência do universo diegético

²⁵ JACOB, Elizabeth. Breve panorama estético do cinema brasileiro dos anos 60 aos 80. Trabalho final. RJ. 2007. p. 64

²⁶ AUMONT, Jacques. . A estética do filme. São Paulo: Ed. Papyrus, 1995 p. 136

²⁷ AUMONT, Jacques. Op. Cit. p. 139

dentro da ficção. Para que a impressão de realidade exista, todos os elementos devem funcionar de maneira orgânica. A ‘construção e o artifício, são apagados em benefício de uma naturalidade aparente’, proporcionando à ficção a ‘aparência do surgimento factual, da espontaneidade do real’. Jean Pierre Oudart acrescenta a estas considerações o que denomina ‘efeito do real’, distinguindo-o de ‘efeito de realidade’; segundo ele, o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação: sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental. O efeito de real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é inscrito no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. ‘Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos de representação como tais, mas como sendo as próprias coisas.’²⁸

²⁸ AUMONT, Jacques. A estética do filme. São Paulo: Ed. Papirus, 1995 p.151

CAPÍTULO 3: O espaço e a poesia visual.

3.1. Espaço: o lugar, a composição e o vazio: metáfora visual.

O espaço vazio é um lugar em estado de latência onde tudo pode ser criado. A incorporação de um elemento só já o preenche de uma pluralidade de significações. O vazio por si só já é uma situação espacial. Os orientais não o concebem como ausência, e sim, como um valor espacial. Ele dimensiona, transmite, comove, pois é também uma situação sensorial.

O vazio é um estado espacial negado na cultura ocidental, pensado como não existência, como vácuo, ausência. A partir da idade moderna o homem ocidental foi se acostumando a lidar com o congestionamento espacial e os espaços saturados e finitos que com o tempo foram sendo percebidos como lugares mais aceitáveis e familiares.

No entanto, o vazio também chama, convida, é um lugar que demanda ser contido, suscitando sentimentos de análoga magnitude. O vazio parece ser inversamente proporcional ao sentimento que gera, pois onde a matéria se subtrai, a alma invade, ocupa.

Sendo um estado do espaço, para o trabalho cenográfico é um lugar que possui uma poética específica. Quando o cenógrafo ou o diretor de arte o ocupa com um elemento, podemos verificar que são gerados diversos tipos de percepções, este fato nos revela a subjetividade como uma qualidade a considerar na criação de uma ambiência. Este primeiro elemento vai cobrar sentido em função da sua relação com o espaço que o circunda, e passaram a se influenciar reciprocamente, a estabelecer um convívio e um diálogo. Ao acrescentar outro elemento, que pode ser uma cor, um objeto, uma textura, uma luz, ou outro valor plástico, faremos surgir uma outra relação que, num processo de adição caminha em direção à complexidade. À medida que novos elementos vão surgindo, outras relações como ritmo, divisão espacial, dimensionamento, climas, contrastes, repetição, etc. entram no jogo e a possibilidade de leituras combinadas é infinita. O trabalho do diretor de arte é articular este processo de maneira a criar os sentidos desejados pela equipe, se servindo dos meios específicos com que trabalha: as relações físicas e o universo subjetivo. A ambiência criada se constrói assim como metáfora visual, numa situação poética, potencialmente geradora de emoções e relações. A direção de arte esvazia ou preenche os lugares de maneira que resultem evocadores de sensações, emoções e impressões específicas. O vazio, desta forma, pode entrar em jogo como mais um elemento de composição do diretor de arte.

O lugar é um tipo de existência espacial que possui traços por um lado objetivos e físicos:

Como destaca Gardies, os lugares obedecem a uma ordem morfológica que envolve seu sentido de orientação espacial (verticalidade, horizontalidade), a distribuição dos elementos no espaço (simetria, distribuição do peso visual dos objetos) e de sua forma (valorização de curvas, de ângulos, de ortogonalidade, etc.), uma ordem de seu poder de relacionamento com os demais espaços dados (seu aspecto de abertura ou fechamento, de organizado num conjunto ou deslocado); uma ordem axiológica que se refere ao seu caráter público ou privado, interditado ou livre, e ainda, uma ordem enunciativa que organiza estes lugares como reais ou imaginários, presentes ou passados, ou ainda os deixa permeáveis de uma instancia a outra.²⁹

Mas também o lugar nos revela uma ‘personalidade’, uma identidade e um estado de espírito que emergem através da linguagem visual. Nele, os elementos que o habitam e configuram o arranjo e a ambiência, nos revelam emoções, afetos, impressões sensoriais. Trazem-nos um pouco a alma de quem o habita, podendo ser ‘lido’ como uma espécie de mapa tridimensional, uma cartografia espacial que nos informa e transmite conteúdos imateriais.

É ante todo importante ressaltar a natureza subjetiva da criação e lembrar que ‘a concepção da imagem é uma decisão de mostrar e parte de um ponto de vista particular. Isto quer dizer que o que é mostrado e o ponto do qual ele é visto são indissociáveis.’³⁰

3.2. A direção de arte e seu campo de atuação. Os objetos de cena: o recorte escolhido neste estudo.

Toda obra é concebida como um cosmos. Se nos detemos na sua análise, notaremos que ele se compõe de estruturas menores indissociáveis, que se articulam e conferem forma e conteúdo ao todo. Esta metáfora pode encontrar um paralelo na execução musical, onde a harmonia é resultado da participação dos diferentes instrumentos musicais e só pode se apreciar pela percepção da influencia mutua que exercem entre eles. Esta visão holística

²⁹ JACOB, Elizabeth M. Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p. 67

³⁰ JACOB, Elizabeth M. Op. Cit. p. 61

pode se aplicar também à criação fílmica: resultado da articulação audiovisual, as mensagens chegam a traves da tecnologia do áudio e da imagem. Se nos focamos na concepção da imagem, veremos que é um resultado da articulação de varias outras áreas técnicas e artísticas, como são a decupagem técnica, a fotografia e a direção de arte. Tendo em mente a direção de arte podemos considerá-la decomponível em três áreas de especialização e atuação: os cenários e objetos de cena, os figurinos e a caracterização, dispositivos expressivos a serviço de uma poética e de um discurso que se articulam de maneira orgânica, constituindo um sistema onde todos guardam relação entre si, formando um todo organizado, coerente e harmônico.

O diretor de arte orchestra o trabalho das diferentes áreas, se encontra hierarquicamente dirigindo ao cenógrafo, ao figurinista e à pessoa responsável pela caracterização. Condensa a idéia e cuida que o conceito seja trabalhado em todas as áreas de criação. Sua função é comandar e colocar as diferentes áreas em relação para que todos os elementos expressem uma unidade conceitual.

A direção de arte, como atividade artística atuante dentro da linguagem cinematográfica, deve conhecer primeiramente o veiculo com que esta trabalhando e suas características técnicas e físicas. Assim como o pintor deve conhecer as tintas, pincéis, telas, etc. o cenógrafo precisa conhecer os ganhos e as perdas do material fílmico com que esta trabalhando, pois a composição cenográfica vai render uma imagem distinta do que se vê na montagem. Estas são qualidades especificas do meio que o diretor de arte precisa conhecer para lidar com os elementos compositivos sem perder ou desvirtuar os sentidos idealizados.

Tecnicamente, a direção de arte compõe um conjunto plástico “cuja materialidade escapa no momento da projeção”, transformando-la em imagem fotográfica.

Direcionada pelas especificidades técnicas, conceituais e estéticas, a direção de arte cria a base material da visualidade da imagem e se integra às outras áreas de criação para ser valorizada pela luz, pela decupagem, pelo registro efetuado pela câmera, pela montagem e pelo som. Desta forma, os elementos visuais tem sua distribuição e concepção planejados de maneira que viabilizem os enquadramentos.

Mesmo tendo uma ancora na materialidade que os funda, os locais não correspondem no filme exatamente ao que são em sua estrutura física e material. Isto é, quando pensamos os cenários, não estamos preocupados com os resultados que estes apresentem ao olho nu. Eles são concebidos em

função do rendimento a ser alcançado a partir dos enquadramentos, lentes e suportes de impressão a ser utilizado. Os lugares são construídos e organizados, portanto, para renderem uma determinada imagem. Deste modo, eles podem ser pensados enquanto elementos figurativos que apontam para um modo de representação.³¹

A direção de arte atua na composição da imagem no cinema criando uma realidade perceptiva, expressa na caracterização dos personagens e na construção dos lugares, sejam estes pré-existentes ou construídos. Com respeito á concepção dos lugares Jacob explica:

(...) os locais são formas concretas e sensíveis que dão materialidade à visibilidade. O lugar é resultado então da necessidade de criação de um suporte físico à imagem, o que envolve uma atividade técnica, estética e plástica de elaboração. Mas além disso, e fundamentalmente, a construção do lugar implica na criação de uma visibilidade geradora de uma experiência estética, provocadora de afetos no espectador, ele é um elemento importante de estabelecimento de uma ligação afetiva, como suporte físico transformado em suporte visual.³² (...) A direção de arte, ao engendrar os lugares pode concebê-los enquanto elementos que possuem características próprias que os particularizam e que permitem o estabelecimento de relações entre eles. Neste caso ela dissemina os signos necessários para a sua compreensão de forma que as informações visuais que a eles estejam articuladas se estruturam, por coerência, por oposição, complementação, contradição ou repetição com as demais informações dadas (verbais, sonoras, relativas à atuação).³³

A direção de arte pode criar um sistema de produção de sentido através dos lugares, operando de forma que o espectador identifique as referências e as alinhe com as suas experiências, garantindo uma ancoragem realista.

Ao construir lugares convincentes e coerentes estabelece uma unidade visual para o espaço e para os personagens operando, neste caso, normalmente, uma função narrativa.

Em algumas formas de representação o lugar ganha sentido espacial localizando a trama a partir de um conjunto de indicações, de traços, que

³¹ JACOB, Elizabeth Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006p. 63

³² JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p 63

³³ JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p 66

possam induzir a compreensão de sua estrutura e função a partir de algumas características figurativas. Deste modo a direção de arte pode funcionar como um elemento de criação de uma imagem realista, buscando alcançar o efeito de verossimilhança. Neste sentido ela teria como princípio ordenador uma abordagem realista, se constituindo como um elemento operador de semelhanças e ordenadora de identidades.³⁴

Mas a direção de arte dispõe de um leque conceitual que lhe permite, dependendo da proposta, trabalhar em graus diferentes ligada ao efeito de verossimilhança. Segundo a proposta estética e a linguagem que o autor idealize, lugares, arranjos e ambiências poderão estabelecer relações não habituais ou entre espaços e elementos. Este tipo de construção provoca o estranhamento no espectador e leva-o a reacomodar a sua percepção no sentido de lidar e codificar enunciados com forte conteúdo simbólico. Esta linguagem estabelece um tipo de relação com o espectador para o qual ele deve se reacomodar:

A direção de arte pode atuar no sentido oposto à busca de verossimilhança,, dando ênfase à contradição. Ela pode atuar na dissociação entre os diferentes locais produzidos, criando um confronto entre a representação plástica e o que é expresso textualmente, rompendo completamente com o princípio de unidade. Sua função aqui seria eminentemente poética e evocativa ultrapassando assim os limites da identidade.³⁵

Deste modo, pode trabalhar de maneira a quebrar a narrativa, conseguindo surpreender e desestabilizar o espectador. Este tipo de construção demanda uma atividade intelectual mais sofisticada por parte do espectador, pois ele deverá assimilar e completar os sentidos dos enunciados. Como Jacob observa:

A direção de arte pode ser também um instrumento para romper com as estruturas narrativas convencionais na medida em que pode engendrar uma visualidade onde seus elementos estejam despojados de significados óbvios ou ainda na qual, a estrutura de construção da imagem ou a sua semântica percam a função de organizar a verossimilhança. Neste caso a direção de arte atuaria no sentido de criar locais com o objetivo de romper com os

³⁴ JACOB, Elizabeth. Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006 p 63

³⁵ JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p 66

princípios de identidade e coesão, engendrando outro tipo de sensações. Seu ponto de partida seria então a criação de alteridades e diferenças.³⁶

A intensão é um aspecto que precisa ser pré-definido pela equipe na hora de conceituar a proposta, pois deve ficar claro que tipos de emoções querem ser trabalhados, recortando e valorizando a través de diversos artifícios as possibilidades expressivas:

Sua atuação pode promover “blocos de sensações”, rompendo ou não com tudo que poderia promover conforto e familiaridade. Neste sentido a construção visual proposta pela direção de arte pode ser uma instancia de provocação, de desestabilização do espectador. Pode desempenhar um papel importante no reforço das ambivalências que envolvem as situações, os personagens e na implicação do espectador e de seus afetos.³⁷

Devemos dar atenção à função referencial que a direção de arte desenvolve no cinema. Deve ser também o lugar diegético que acolhe a ação. Muitas vezes, o trabalho da direção de arte tem como objetivo recriar para o espectador, um lugar verossímil, diegeticamente coerente com um espaço-tempo determinado. Este fato torna muitas vezes imperceptível a atuação da equipe da direção de arte, especialmente depois do cinema ter incorporado os espaços abertos e locações:

A intervenção da direção de arte se torna mais notável quando tratamos de filmes localizados em épocas diferentes do momento da sua realização (filmes históricos, de época, ou de ficção científica), nos filmes de gênero, nos tratamentos visuais alegóricos ou fantásticos ou ainda quando trabalha de maneira não naturalista. Enfim, nos casos em que a visibilidade proposta escapa das normas plásticas habituais, ou seja, quando se torna mais evidente a intervenção deste departamento numa criação que escapa à realidade cotidiana. Isso se justifica pelo impacto visual que tais projetos provocam, pela sua grandiosidade, artifícios empregados, beleza ou custos, etc., elementos estes que muitas vezes são usados como instrumento de marketing ou de valoração do trabalho realizado.³⁸

³⁶ JACOB, Elizabeth Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006 p. 66

³⁷ JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p. 66

³⁸ JACOB, Elizabeth. Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006 p. 60

Este tipo de proposta vai demandar que a direção de arte trabalhe na fase de pré-produção rigorosamente, articulando pesquisa histórica e sociológica, de maneira que a visualidade se contextualize no espaço e tempo definidos pelo roteiro, recriando um universo diegeticamente coerente:

Particularmente nos filmes narrativos clássicos, com intenções realistas, a analogia entre os valores do lugar diegeticamente determinado e o uso social dado a este espaço na vida cotidiana são mantidos. Deste modo a criação do lugar vai executar uma função narrativa importante na medida que usará os valores referenciais dos mesmos para criar vínculos identitários, de reconhecimento, de referencialidade, com o espectador.³⁹

O lugar pode também, ajudar a conferir uma orientação social ao filme, na medida que ‘explicita o universo cultural e das vivências humanas apresentadas a partir de sua capacidade de mimesis’:

Deste modo pouco importa se as filmagens se dão em locações ou em espaços construídos, uma vez que seu significado social, estético, artístico, será exatamente o mesmo. Tendo em vista esta capacidade mimética, podemos considerar alguns locais como evocadores de atividades humanas e como elementos representativos das relações sociais. Desta forma estruturados, eles podem ser incorporados à imagem cinematográfica carregando os valores sociais e culturais que lhe correspondem.⁴⁰ (...) A convenção e o estereótipo são muitas vezes usadas como recurso na caracterização do lugar, para facilitar o reconhecimento do mesmo, visando acentuar o efeito de real.⁴¹ (...) Alguns lugares serão assimilados a partir das convenções sociais na medida que possam ser associados às ações que comumente se desenvolvem nestes espaços. Outros serão identificados por nomes próprios, podem ser lugares existentes geográfica, social ou historicamente, ou locais puramente fictícios. No primeiro caso, o valor semântico do lugar diegético se alinha essencialmente aos valores associados ao lugar referencial existente. Há um investimento nos valores que o conhecimento/reconhecimento destes lugares envolvem. Isso funciona tanto ao nível da apresentação visual do filme quanto para a

³⁹ JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p. 64

⁴⁰ JACOB, Elizabeth Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006 p. 64

⁴¹ JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p. 64

verossimilhança discursiva. Esta ancora proporcionada pelos locais existentes fará com que ocorra uma concordância entre o que é de conhecimento do público sobre o lugar e a sua representação o que aumentará o efeito de real.⁴²

Os objetos do arranjo cenográfico funcionam como elementos de referência, pois a forma, a substância, a cor, a textura, o tipo de tecnologia que envolve e sua funcionalidade nos transportam sempre a um espaço-tempo determinado e a um sistema social que os gera. Paralelamente podem ser a matéria de construção de um enunciado poético, neste caso, trabalhando com uma linguagem simbólica. Mas em ambos os casos, existe a proposta de uma 'leitura' dos objetos, como se fossem embrulhos de significações, oferecendo uma análise que não se esgota neles mesmos, pois se prolonga nas relações que estabelecem com os outros objetos, com o espaço, e com os personagens. Eles não só existem, mas também sugerem, provocam e conduzem ações, insinuem gestos, propõem movimentos, determinam o espaço e produzem som. Eles compõem o arranjo e integram a ambiência, pontuam o espaço e veiculam sentimentos. São as ferramentas dos atores.

Acreditando no poder e na relevância de estes elementos para a composição cênica e a construção do enunciado visual, o presente trabalho analisa a carga sígnica dos objetos assim como também a forma com que o diretor se serve destes elementos.

⁴² JACOB, Elizabeth. Op. Cit. p. 65

CAPÍTULO 4: A linguagem dos objetos. Os objetos no espaço social. O discurso não verbal.

Os objetos fazem parte da cultura material, podemos vê-los como coisas no mundo, ocupando o espaço e preenchendo o vazio, mas também carregam informações, disponibilizam uma leitura. Estes se distinguem da natureza por serem criados pelo homem, por tanto, uma “arqueologia dos objetos” pode nos contar sobre o processo pelo qual as pessoas se relacionam com eles e das condutas humanas resultantes desse vínculo.

O meio ambiente cotidiano permanece, em larga medida, “abstrato”: nele os múltiplos objetos acham-se em geral isolados de sua função, é o homem que lhes assegura, na medida de suas necessidades, sua coexistência em um contexto funcional (...) ⁴³

Materializam o universo do homem no espaço, são passíveis de ser personalizados, customizados, comunicam também referências sociais, históricas e geográficas. Eles situam o indivíduo no espaço-tempo. Como Baudrillard afirma, os objetos são contêdores de informação, receptáculos de toda espécie de particularidade e referência:

O objeto: esse figurante humilde e receptivo, esta espécie de escravo psicológico e de confidente tal como foi vivido na cotidianidade tradicional e ilustrado em toda a arte ocidental até os nossos dias, tal objeto refletiu uma ordem total ligada a uma concepção bem definida do cenário e da perspectiva, da substância e da forma. Segundo esta concepção sua forma é a demarcação absoluta entre o interior e o exterior, é continente fixo, o interior é substância. Os objetos têm assim – os móveis especialmente – além de sua função prática uma função primordial de vaso, que pertence ao imaginário e a que corresponde sua receptividade psicológica. São, portanto o reflexo de toda uma visão do mundo onde cada ser é concebido como um “vaso de interioridade” e as relações como correlações transcendentais das substâncias – sendo a própria casa o equivalente simbólico do corpo humano cujo poderoso esquema orgânico se generaliza em seguida em um esquema ideal de integração das estruturas sociais. ⁴⁴

Dentro do arranjo cenográfico, os objetos entram como pinceladas de informação. Ao serem utilizados, podem conduzir a ação e, portanto, a narrativa. Desta forma, o objeto

⁴³ Baudrillard, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973 p. 14

⁴⁴ Baudrillard, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973 p. 35

se tornaria uma espécie de materialização das pulsões do personagem, exteriorização afetiva e psíquica.

O filme é composto de unidades de imagem em movimento, ou seja, como sucessões de fotografia a uma velocidade standarizada que é percebida como representativa da velocidade das coisas na natureza.

Quando Jaques Aumont, ao analisar a imagem cinematográfica, faz uma ponte entre a pintura figurativa e o cinema, somos levados a pensar na composição do cenário inserido nos limites do quadro e obedecendo (ou não) às leis de equilíbrio, intervindo na sensação de profundidade, compondo com a cor, criando contrastes. Isto sugere que nada fica solto no quadro, tudo está amarrado a sentidos e funções que tecem uma rede de significações, todos os elementos conspiram para expressar o que não é verbalizado.

Esta ordem também é passível de verificação na realidade. Observemos como o arranjo tradicional das casas de família se organiza de maneira a refletir a ordem patriarcal das relações familiares e sociais, a tradição da autoridade:

Os moveis, diversos na sua função, mas fortemente integrados, gravitam em torno do guarda louça ou do leito central. Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. Unifuncionalidade, inamobilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica. Cada cômodo possui um emprego estrito que corresponde às diversas funções da célula familiar e ainda remete a uma concepção do individuo como de uma reunião equilibrada de faculdades distintas. Os moveis se contemplam, se oprimem, se enredam numa unidade que é menos espacial que de ordem moral. (...) neste espaço privado, cada móvel, cada cômodo por sua vez interioriza sua função e reveste-lhe a dignidade simbólica: completando a casa inteira a integração das relações pessoais do grupo semi-fechado da família.⁴⁵

Este ambiente não privilegia o arranjo objetivo dos objetos, pois os moveis e os objetos estão aí presentes para personificar as relações humanas, preenchendo o espaço que os une com ou sem estilo ou gosto, mas com presença animada. Ao estar amarrados a esta estrutura, os objetos que aqui habitam carecem tanto de autonomia como os diversos membros da família na sociedade. Nas palavras de Baudrillard, “antropomórficos, estes deuses domésticos que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo”.

⁴⁵ Baudrillard, Jean. Op. Cit. p. 22

Segundo as apreciações do autor, na estrutura tradicional do espaço familiar os objetos têm uma presença que reverbera as relações humanas e sociais. No espaço e na estrutura social moderna, os objetos habitam o espaço ancorados numa outra concepção do mundo.

As mudanças na estrutura social e familiar são acompanhadas pelas mudanças de estilos de objetos e moveis. A organização também muda, os objetos se dobram para propiciar a economia de espaço. O arranjo não é mais obscurecido pela “teatralidade moral dos velhos móveis”, desembaraçou-se do rito, da etiqueta, de toda uma ideologia que faziam do ambiente o espelho opaco de uma estrutura humana vertical. Os objetos modernos estão assim emancipados da sua função antiga.

Hoje em dia os objetos transparecem claramente a sua serventia. São pois, livres enquanto objeto de função, o que quer dizer que têm a liberdade de funcionar e (para os objetos de serie) praticamente só esta. (...) O objeto funcional de serie, assim como o individuo social, são libertados na sua objetivação “funcional”, não na sua singularidade e totalidade de objeto ou pessoa.⁴⁶

O ambiente funcional é mais aberto, mais livre embora desestruturado, fragmentado em suas diversas funções. Nele, objetos e moveis são elementos dispersos cuja sintaxe possui outras amalgamas.

(...) na cesura entre espaço psicológico integrado e espaço funcional fragmentado, os objetos de serie movem-se, testemunhas de um e de outro, frequentemente dentro da moldura de um mesmo interior.⁴⁷

O homem que habita este espaço detém o controle. Ele consegue controlar o espaço que ocupa, domina todas as possíveis relações recíprocas e a totalidade de papeis que os objetos podem assumir.

(...) é preciso que tudo comunique que tudo seja funcional, não mais segredos nem mistérios, tudo se organiza, portanto, tudo é claro. Não se trata aqui da obsessão domestica tradicional: cada coisa no seu lugar e que tudo esteja limpo. Aquela era moral, hoje é funcional (...) poder se ia de

⁴⁶ Baudrillard, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973 p. 24

⁴⁷ Baudrillard, Jean. Op. Cit. p. 25

certo qualificar o homem moderno de hipocondríaco cerebral, obcecado pela circulação absoluta das mensagens.⁴⁸

4.1 Os objetos cênicos como condutores da ação. Sua função estruturante dentro do espaço e da narrativa.

Entendendo como estes espaços são estruturados podemos traçar um paralelo com o arranjo e a ambiência dos cenários dos filmes selecionados para este estudo.

A dramaturgia do cinema de ficção, conformada como narrativa clássica vai, em alguns casos, tentar reproduzir o sistema de relações humanas da vida real. Esta reprodução vai se materializar para que a ambiência transmita as qualidades específicas das relações presentes no universo diegético. Cenários e objetos precisam se articular para que os vínculos entre seus elementos contêm também a história e reforcem alguns enunciados. Mas é necessário que eles também estejam a serviço da filmagem e da orientação dramática. Existirá então um grau de condicionamento destes às necessidades do universo diegético, do drama, da técnica e das especificidades do meio - tomadas, posições de câmera -, o que poderá provocar situações espaciais e de arranjo que suplantem a ordem “natural”. Desta forma os parâmetros que mencionamos anteriormente – o arranjo tradicional e o funcional – servem de ponto de partida para, através da proximidade ou da distância que se estabeleça com esses moldes, perceber o grau de pertença ou de exclusão da ambiência em relação a esses padrões sociais.

Quando denominamos um cenário como “periférico” não se deve tanto a questões geográficas e sim mais a uma situação de periferia por estar à margem do cânone de representação. O interessante deles é que por ser o lugar da exclusão, da degradação, podemos pensar numa ambiência marginal, e ela vai revelar uma relação de cores, de texturas e um vínculo entre os objetos que não obedece a nenhum padrão estético ou de gosto convencional, ao contrário, ela surge espontaneamente como resultado de um processo de exclusão social. O relevante disso é o fato de se abrir uma margem para o inusitado. O arranjo e a ambiência, ao ser mais livres do controle, revelam uma carga afetiva gritante. A presença dos objetos pode ser funcional, mas sempre carrega um conteúdo emotivo, uma relação de identificação espontânea, escassamente submetida a padrões. Existe também a presença da improvisação dos espaços que corresponde à

⁴⁸ Baudrillard, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973 p. 35

impossibilidade de uma organização que responda às necessidades de privacidade e comodidade, respondendo muito mais à limitação, à precariedade.

Outra leitura interessante dentro destes lugares acontece quando percebemos o processo, o percurso dos objetos, o caminho que percorrem desde a sua presença no mercado até as últimas etapas de “vida”, de existência no espaço social. Este processo também é evidente na ambiência das arquiteturas. A maior autonomia de arranjo dada pela independência em relação aos padrões acarreta uma maior transparência do sistema de significações, embora a coerência do agrupamento de objetos não sempre seja óbvia, o que oferece uma inquietação que perturba a familiaridade do pensamento. Entender os critérios de agrupamento demanda um maior conhecimento do universo do personagem ou do grupo, precisando estar mais perto dos afetos e da psique deles.

Desta forma, não são os objetos em si que despertam estranheza, mas a “extravagância dos encontros insólitos”, a “vizinhança súbita das coisas aparentemente sem relação”, a sua coexistência num espaço e suas relações, das quais o personagem é a amalgama, o fio condutor. Essa ordem crua das coisas, que caracteriza os lugares periféricos essa ordem inquietante e tão expressiva que carece de normas e que justamente por isso a torna tão transparente e genuína é o que conduz este trabalho.

Michel Foucault, ao estudar um texto de Borges no qual o escritor cita uma enciclopédia chinesa dos animais onde a ordem de agrupamento desafia qualquer tipo de raciocínio empírico ou científico-filosófico, observa que a aparente ausência de ordem manifesta a existência de uma terceira ordem, de outra natureza:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns e os emaranham, porque arruinam de antemão a sintaxe (...) que autoriza a “manter juntos” as palavras e as coisas.

Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam logo de entrada para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. Na outra extremidade do pensamento, teorias científicas e interpretações de filósofos explicam porque há em geral uma ordem, a que lei geral obedece, que princípio pode justificá-la, por que razão é esta a ordem estabelecida e não outra. Mas entre essas duas regiões tão distantes reina um domínio que, apesar de ser sobretudo um papel intermediário, não é menos fundamental: é mais confuso, mais obscuro e, sem dúvida menos

fácil de analisar. É ai que uma cultura, afastando-se insensivelmente das ordens empíricas que lhes são prescritas por suas ordens primárias (...) cessa de se deixar passivamente atravessar por elas, libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores: de tal sorte que se encontre frente ao fato bruto de que há, sobre suas ordens espontâneas, coisas que são em si mesmas ordenáveis, que pertencem a uma certa ordem muda, que há ordem.⁴⁹

O interesse por este tipo de ambientes tem se manifestado na última década com evidência. Não é uma representação forçada nem alegórica, é mostrada com uma naturalidade inédita. A degradação é colocada aqui como um processo social real, o que torna fundamental o desenvolvimento de um estudo prévio para entender como se dá este fenômeno, como se manifesta no ambiente, nos objetos, nos corpos, como se tratam esses objetos, esses corpos, esses espaços físicos. Não é só uma linguagem visual própria, mas uma linguagem corporal, uma qualidade gestual e sonora resultante da relação com o espaço e os objetos.

Na construção da visualidade de um filme os objetos podem estar a serviço de uma poética, compondo a cena e dando-lhe sustento físico.

Por um lado, os objetos materializam aspectos dos personagens, carregam psique, traduzem fisicamente a sua alma. Eles podem também reforçar aspectos da história, conduzir a ação, a narrativa, sugerir relações, anunciar o que vai acontecer (flashforward ou 'salto adiante').

Dentro desta perspectiva, a construção plástica, especificamente através dos objetos, pode contar uma história paralela ou complementar, articulando-se de maneira a reafirmar a ação ou contrapondo-se de modo a estabelecer uma relação dialética com ela, estimulando no espectador a reflexão através de mensagens duais, heterogêneas ou expressando contradições comportamentais.

⁴⁹ Foucault, Michael. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999. Introdução.

CAPÍTULO 5: Análise da direção de arte dos filmes selecionados: “Amarelo Manga”, “Madame Satã”, “Cidade Baixa”.

Em “Amarelo Manga” as contradições comportamentais são uma constante dentro da narrativa. Paralelamente, o filme leva à reflexão dos contrastes mais chocantes da sociedade brasileira e aborda contundentemente os preconceitos quando, por exemplo, traça paralelos entre religião e libido, fé e dúvida, amor e traição.

A oposição é apoiada dramaticamente por objetos com forte carga simbólica. Estes elementos têm uma função diretriz dentro da narrativa: estruturam fisicamente a história e sustentam visualmente os conceitos trabalhados. Muitas vezes reafirmam a fala, outras, revelam o que o texto omite. Eles se configuram como signos dos conflitos dos personagens, como materialização de estados psíquicos e emocionais.

As deformações sexuais são uma das temáticas centrais do filme. Nenhum dos personagens vive harmoniosamente sua masculinidade; analogamente, as personagens não vivem plenamente sua feminilidade nem sua sexualidade.

As histórias de vida desenrolam-se no espaço coletivo, no bar Avenida, nas ruas da cidade e no Hotel Texas. A coletivização do espaço presta-se à formulação de uma tese própria sobre as camadas mais pobres. Em “Amarelo Manga” o espaço público é ocupado por trabalhadores, pedreiros, açougueiros, vendedores etc. e também por toda sorte de marginalizados, homossexuais, donas de casa, vendedores ambulantes, traficantes, ex-prostitutas etc.

A casa como espaço de convivência é representada pelo “Texas Hotel”. Na função de moradia, o hotel também se conforma como um espaço conflitante: conflito de cores, oposição entre convívio e individualidade. Mesmo convivendo coletivamente, percebe-se a profunda solidão em que estão imersos todos seus habitantes.

Alguns dos personagens principais estabelecem uma relação complementar entre eles e, ao mesmo tempo, se configuram simetricamente opostos, relativizando valores e evitando o maniqueísmo.

Kika, por exemplo, transita os extremos e desenvolve, ao longo do filme, a inversão de sua personalidade. Mulher puritana e evangélica nega e reprime aspectos do seu ser e compensa essa anulação com a exaltação dedicada dos princípios que regem a sua religião, que desta forma, se torna o veículo da sua auto-repressão. Kika encarrega-se de esclarecer para Wellington (Kanibal), seu marido, o que é por ela aprovado ou desaprovado. A

inversão acontece quando ela descobre que as atitudes de Kanibal extrapolam esses limites, o que desencadeia o conflito e o conseqüente abandono dos princípios que proclamava.

O figurino e a caracterização são os primeiros veículos que cristalizam a atitude religiosa e ética de Kika: fechado na modelagem, ocultando ao máximo o corpo e em cores apagadas. O cabelo preso em um coque baixo. Até a metade do filme o personagem mantém esse perfil, os objetos que a fotografia mostra em primeiro plano simbolizam a religião Evangélica, como o imã da geladeira em forma de bíblia, o rosário, a bíblia, etc.

Quando o conflito surge e desestrutura a vida de Kika, ela vai abandonando a rigidez e passa a buscar objetos “proibidos” pela sua religião: o batom aparece quando ela o retira de detrás do armário, local onde o escondia, surgindo então como símbolo da sensualidade e do prazer reprimidos. Esse trânsito do personagem partindo da negação e sendo conduzido pelos objetos e figurinos, chega ao extremo no desenlace, momento em que Kika desarruma suas roupas, solta seu cabelo e decide cortá-lo e tingi-lo de amarelo-manga. Neste momento, ela simbolicamente se liberta das restrições auto-impostas.

Outro objeto importante dentro do processo de inversão de caráter desta mulher é a escova de cabelo, que aparece também como um dos objetos femininos que ela guarda na bolsa junto com o batom. Este elemento é usado no final do filme como instrumento de perversão e desaforo dentro da relação sexual casual com Isaac.

A negação é abordada também em outro personagem feminino: Ligia, a dona do bar. Estas duas mulheres, não entanto, compõem-se como duas figuras opostas: a abstinência sexual da primeira é produzida inconscientemente, o que a determina como uma histérica que tem na religião um forte instrumento de repressão sexual. Esta atitude inconsciente fica simbolicamente reforçada na cena em que vomita diante da carne que prepara (matéria/objeto ligado ao seu marido açougueiro): isto é, a repugnância é indicativa do intenso recalque sexual. Inversamente, para Ligia a abstinência sexual é fruto de uma opção.

Ligia é uma personagem ‘partida’ que, ao negar sua essência feminina e assumir uma postura agressiva se masculiniza e sofre pela sua própria negação. A rejeição e o desejo convivem simultaneamente e estabelecem o conflito vivido pelo personagem.

Ela não aceita os homens que aparecem na sua vida, ou melhor, o padrão de comportamento masculino com o qual convive. Sua postura reflete uma resistência à prévia determinação de sua submissão sexual devida a sua condição de mulher. Um traço violento se manifesta na sua maneira de vestir: embora não se relacione com os homens, se

veste sem roupa íntima, como se estivesse pronta para se entregar. Com figurino ausente e os pêlos pubianos tingidos de amarelo-manga - que ela faz questão de mostrar – seu corpo se transforma em um objeto, um instrumento de agressão. Neste caso, o apelo sexual aparece como uma via de revolta. O sexo, ao invés de ser uma fonte de prazer é usado como arma de poder. Em decorrência, a desconformidade, acompanhada de impotência, se exterioriza de maneira violenta.

Os objetos que Ligia manipula são sempre referentes ao mundo masculino: objetos do bar, como o abridor de garrafa, pano de prato, e outros presentes no seu quarto, como as almofadas com estampa de time de futebol. Fazendo parte do arranjo cenográfico, podemos ver a estátua de São Jorge. Um outro objeto manipulado em cena e que pode se pensar também como parte do figurino é o galho de erva que coloca na orelha, simbolizando proteção. Estes dois objetos nos falam de um viés místico e supersticioso que aparece como dado cultural.

O espelho presente no bar aparece como um objeto de introspecção, um lugar de encontro com o próprio ser. Frente a ele Ligia fica nua, se observa e estabelece um diálogo silencioso com ela mesma. Da mesma forma Dunga se senta e se observa, caindo num instante de reflexão.

Uma outra ocasião em que o corpo é mostrado como objeto é durante as cenas em que o necrófilo Isaac usa um cadáver para saciar seus excêntricos desejos. Para este personagem, o maior deleite é trocar maconha por corpos roubados do necrotério e atirar sucessivamente neles com um revolver. Os corpos, congelados e amarelados, configuram-se como objetos de prazer. Mas existe outro objeto de desejo para Isaac: Ligia, a mulher masculinizada e rebelde dona do bar que frequenta, converte-se, justamente pela dificuldade que implica, numa obsessão instantânea.

Isaac, figura sádica e machista, aparece pela primeira vez dentro do seu objeto/automóvel. Através deste carro, antigo e amarelo, a cidade é mostrada como cenário de todas as histórias. O carro, como símbolo de poder e masculinidade, acompanha o personagem durante todo o filme. Isaac não apresenta grandes mudanças de comportamento durante o filme, mas é dada a ele uma situação de inversão, no final do filme. O momento de reflexão frente à janela é consequência da relação casual com uma mulher que lhe declara ter estado morta até aquele momento, Kika, a evangelista traída por Kanibal. Esta experiência deixa Isaac num estado de confusão, pois, sabendo-se ele uma pessoa atraída pela morte, viu-se envolvido e participando de um processo de ‘renascimento’.

O conteúdo surrealista do filme nos chega através dos sonhos deste personagem: personagens extravagantes, com cicatrizes sinistras, mulheres dançantes erotizadas. Tudo isso aparece como parte do universo psíquico de Isaac e representam simbolicamente suas perversões e fetiches.

Uma figura complementar e oposta a Isaac é o personagem Wellington Kanibal, que também se constitui exageradamente deformado em sua masculinidade. A distinção entre eles fica por conta das suas diferentes perversões sexuais. Kanibal é empregado em um açougue e marido de Kika, mas tem como amante a Dayse, a mulher que o satisfaz na cama. A imagem da carne refere-se predominantemente a ele, que aparece sempre com um pedaço e, em geral, sujo de sangue. Com isso, ele se configura como um canibal que devora as suas mulheres. Desta forma, a carne fica associada a uma atitude sexual dominadora e bestial.

O sexo e a fome são questões comuns para todos os personagens, inclusive para os anônimos, que aparecem de maneira intermitente trabalhando e se alimentando nas ruas de Recife. São abordados como fontes de desejo e necessidade humana, como pulsões fundamentais da existência e fatores que desencadeiam toda espécie de conflitos. Esta tese não só é a frase da capa do filme, mas também é fala de um dos personagens mais intrigantes do filme: o Padre. Este atípico personagem metaforiza a decadência dos valores religiosos e da instituição católica. No seu monólogo proclama: "O ser humano é estômago e sexo. E tem diante de si uma condenação. Terá obrigatoriamente de ser livre. Mas ele mata e se mata com medo de viver".

Sua singularidade reside em sua constituição como um agente de transmissão da maioria das motivações filosóficas do filme, encarregado de indicar os elementos de compreensão das metáforas e pelos instantes reflexivos da história. O Padre extrapola o tipo ao se constituir como a consciência reflexiva do filme e porta-voz do autor.

A manga aparece recorrentemente no filme como parte da cenografia: colocada como um objeto sensorial, ponto de cor e sedução entre todos os objetos. É o objeto comum para todas as histórias, funcionando como condensador dos significados trabalhados ao longo do filme.

Dona Aurora é um personagem que vive intensamente o sentimento de culpa. O seu universo privado e íntimo é o passado. Ela acredita ser pelos atos do passado que tem dificuldade para respirar no presente. Doente de asma vive agarrada a um aparelho

nebulizador, objeto através do qual o desprazer é transmutado em prazer. Este aparelho, fonte de alívio para o personagem é o objeto que sustenta a sua neurose, onde o universo psíquico é canalizado no mundo físico. Fotos e retratos a cercam e a colocam em contato com o passado, como também as caixinhas, malas e objetos que se relacionam com o ato de guardar, de preservar segredos e intimidades. O quarto, revestido de papel de parede florido colorido e desgastado, evidencia um acúmulo de capas de pintura e papel. O fato do ambiente deste personagem estar sobrecarregado de elementos, de objetos, cores, texturas, pode se entender como um modo físico de compensação espiritual.

Dunga é um personagem homossexual com atitude e desenvoltura infantil. Malicioso e sozinho como o resto dos personagens do filme, tem uma obsessão por Kanibal e passa o tempo todo alimentando o seu desejo pelo açougueiro que, quando chega ao Hotel Texas com a carne, tem de suportar o assédio. Os sentimentos e o comportamento deste personagem fazem lembrar aos caprichos de uma adolescente: o planejamento de estratégias para conseguir o homem desejado e a infantilidade do pensamento. O trabalho gestual, articulado ao figurino customizado de Dunga, descrevem minuciosamente a psique deste personagem.

Os objetos que ele manipula são ligados a limpeza e a cozinha: vassoura, panelas, facas. A faca aparece como um objeto que conecta os dois personagens. Em uma das cenas, Kanibal limpa a carne com a faca de Dunga, e quando este vai embora Dunga pega-a, admira-a, e a chupa. Podemos perceber como este objeto é um símbolo fálico neste contexto, conotando desejo, perigo, sexualidade, feridas, divisão, fatalidade. Um dos momentos de quebra da ficção ocorre quando Dunga encara a câmera e faz um monólogo olhando diretamente para o espectador. Nesse momento, ele segura a faca e aponta com ela para o público, sublinhando o enunciado e dotando-o de gravidade. A faca, acompanhando o enunciado, assevera e confirma a seriedade da afirmação, acrescentando um conteúdo fatal jogado para o futuro da história. Neste instante a função deste objeto é a de acentuar visualmente o que está sendo verbalizado.

A cor é um elemento expressivo preponderante dentro da linguagem visual e falada do filme. A cor amarelo-manga é dotada de significados grotescos que se revelam em cada história e na obra como um todo, criando uma unidade visual reconhecível. Pode-se considerar também que existe uma pincelada expressionista no uso da cor. Saturada e vibrante ela reforça drasticamente as situações de intensa emoção e funciona como um elemento dramático de agudeza.

Em “Cidade Baixa” podemos identificar a mulher como objeto central do filme. O próprio personagem torna-se um objeto, neste caso, de desejo e de disputa. O fato dos personagens de Lazaro Ramos e Wagner Moura terem uma amizade tão intensa ao ponto de se considerarem irmãos, torna mais intensa a disputa por Karina, personagem de Alice Braga. Karina é uma espécie de “objeto brinquedo”, produto de um universo masculino moldado por uma educação com fortes traços machistas. A cena da briga de galos é fortemente simbólica e traz os conteúdos necessários para introduzir o espectador neste universo. Através dela, o filme mostra a briga como pratica masculina, que ao longo do filme vai conduzindo a trama e se estabelecendo como transfundo do triangulo amoroso.

A idéia de pessoa-objeto é recorrente em ‘Cidade Baixa’, não só na visão de Karina como objeto de disputa, mas também no uso do próprio corpo feminino como objeto de lucro e dos homens como meio de manutenção.

Além do seu corpo e dos corpos dos homens com que ela se relaciona, existem poucos objetos de ação para Karina. Tendo-a como objeto central do filme, todos os outros objetos do filme carecem de relevância. Uma das poucas vezes em que se vê Karina usando objetos é numa cena que ela recorta fotos de homens de revista, ídolos midiáticos, estrelas pop que cola nas paredes dos seus quartos sempre itinerantes. A outra, é uma cena em que ela lava a roupa a mão na casa que um dos amantes conseguiu para eles morarem e na ultima cena, onde ela pega uma bacia com água e um pano para limpar as feridas dos seus dois homens. Todos os objetos do filme que o personagem feminino domina são os atribuídos por uma culturalmente à mulher: seu próprio corpo, o corpo dos homens, objetos de limpeza, fotos de modelos de homens (manutenção da idealização, fantasia).

Os objetos dos personagens masculinos são armas (revolver, faca), objetos usados como arma (garrafa), dinheiro, carga de mercadoria, bebida, copos.

O barco funciona como um objeto/espaco, ao mesmo tempo em que é um objeto/meio de transporte é também moradia, espaco de convívio.

A cor aparece no filme como elemento sensual, mas também como símbolo de luta e dor. A cor vermelha predomina nas cenas de luta de galos, nas cenas sensuais e também nas últimas cenas, quando os amigos lutam e se ferem. Na ultima cena, o vermelho aparece em primeiro plano, na forma de sangue, quando Karina trata as feridas dos amantes e limpa o pano numa bacia com água tingida pelo sangue. Percebemos então que pinceladas de vermelho aparecem no filme remetendo a sexo e morte.

Um cenário com forte conteúdo simbólico surge quando o personagem de Wagner Moura leva Karina para o quarto de prostíbulo, neste momento ambos descem uma escada espiral iluminada pela cor vermelha. Pela sua forma, sua cor e pelo movimento que implica, esta composição produz conotações que a associam ao corpo feminino e ao ato sexual.

No figurino de Karina, a cor é mais apelativa, intencionada, assim como no prostíbulo. O cabelo de Karina, colorido de loiro, também entra dentro desta lógica, mas também revela o fake, o simulado, o aparentado.

Em Madame Satã, observa-se um universo partido, a dicotomia entre o mundo “real” e o mundo imaginário, onírico, lúdico. Um mundo onde o personagem vive, luta e sofre e um mundo salvo de qualquer dor, onde ele se recria, se constrói, se expressa; o mundo onde ele é uma obra e não uma consequência. Pode-se notar que o filme trabalha com objetos que corporificam estes dois mundos: por um lado, a cenografia com interesse na ambientação que recria uma época histórica, o Rio de Janeiro no ano 1932, especificamente no bairro de Lapa; por outro lado, os objetos de um mundo de fantasia e representação: bijuteria, figurino, cortinas, cenários, penas, maquiagem.

As duas primeiras cenas do filme já estabelecem os dois universos citados: na primeira cena aparece o personagem como um réu, ferido, sem roupa, espancado; no fundo uma parede nua; paralelamente uma voz em off descreve as características físicas e psíquicas. Todos os elementos, junto à escolha do ângulo fotográfico, nos informa que a cena ocorre na prisão. A cena seguinte começa com um fundo musical de violinos e harpas, um close de uma cortina de miçangas translúcidas desfocada sendo percorrida pela câmera até dar de encontro com o rosto do personagem, que se encontra espiando por entre os fios de miçangas, enquanto canta baixo e apaixonadamente a letra da música cantada pela cantora do espetáculo. Na próxima tomada, aparecem a cantora, envolta em tecidos brilhantes, um cenário representando arquiteturas árabes e uma iluminação teatral tênue. Os homens do público, à luz das velas, se deleitando com o espetáculo. Através desses elementos podemos deduzir que a cena acontece num cabaré.

Ao longo do filme estes dois universos continuam intactos e os objetos entram em função da materialização deles.

O lar do personagem, filmado em locação, é composto com objetos domésticos, objetos de devoção, mobília. A precariedade está explícita na superfície da matéria, nas paredes, na cor desgastada ou na ausência de cor artificial. A cor da casa é suja, resultante

da invasão do mofo e outros fungos presentes nas paredes. A aparição de cores puras é quase nula, a predominância é o cinza, o branco e o preto. Um ponto de cor se destaca na arrumação de um pequeno altar com a figura de um santo localizado no corredor da casa.

A cor invade o quadro sempre que há encenação, tanto nas cenas em que a cantora se apresenta como nas cenas em que Madame Satã faz sua performance, cantando e dançando. Nestas situações a cor funciona como um elemento de contraste significativo.

CONCLUSÃO:

Os filmes selecionados neste estudo, pertencentes ao período da pós-retomada do cinema brasileiro, tem como comum denominador a adoção do discurso da periferia e da violência. Neles vemos retratada a marginalidade, a exclusão, a degradação e a vivência dos afetos nestas condições e espaços. São histórias de amores gestados por múltiplas carências; paixões e desejos irrealizáveis; comportamentos alimentados pela perpetuação dos sintomas da exclusão racial e de classe ao longo das gerações. Expressões de culpa, de medo e de solidão. Percebe-se como pano de fundo que estas produções propõem que se considerem e se assimilem estas tipologias como componentes da identidade brasileira, resultando na humanização dos seus personagens.

Dentro desta proposta a direção de arte tem como meta acentuar visualmente traços sociais e psíquicos, enriquecendo o universo retratado. Sabe-se que quanto mais detalhadamente delineado o personagem, incrementa-se a capacidade de apreensão e identificação por parte do público.

Um recurso importante presente nestes três filmes é a adoção da rua como cenário, como lugar onde algumas ações acontecem. A cidade, desta forma, torna-se o pano de fundo das histórias. Coerentes e em sintonia com a forma de vida e a classe social dos personagens, escolheram-se cantos da cidade descuidados, precários, decadentes. A inserção da rua como cenário, incluindo personagens anônimos que habitam a cidade, caminha na direção contrária a idealização dos personagens principais, impedindo que o público os abstraia do seu entorno e os veja como exceção. Ao introduzir estes personagens anônimos com um sistema vestimentar e caracterização que revele elementos comuns com os personagens principais do filme, desencadeia-se um processo de identificação entre personagens principais e anônimos. Com isto, a história é assimilada como uma história possível, como mais uma história entre tantas outras dentro da cidade retratada. O efeito é de desmistificação e familiaridade. Os filmes ‘Amarelo Manga’ e ‘Cidade Baixa’ apresentam este recurso mais acentuadamente e pode se pensar neste artifício como uma das tendências da cinematografia do período da pós-retomada.

No caso de ‘Amarelo Manga’ observa-se também que a preocupação com o realismo das imagens, mesmo sem perder a coerência, torna-se menos relevante do que a procura pelo efeito – muitas vezes impactante – que a construção plástica possa causar.

Em ‘Madame Satã’ percebe-se uma proximidade com a linguagem de filme documentário, evidente na preocupação com o efeito de verossimilhança entre um espaço-tempo específico e a intensão de fidelidade com a história original.

Em ‘Cidade Baixa’ é clara a preocupação com a fidelidade à realidade socioeconômica e cultural do ambiente retratado. Pelo fato dos três personagens deste filme ser errantes, sem um lar fixo, a rua adquire relevância como cenário. Ela é percorrida pelos personagens com tanta familiaridade como se ocupa a própria casa.

Já no caso de ‘Amarelo Manga’ a poética visual construída é aberta à mistura de efeitos. A direção de arte deste filme assume uma estética sem matizes, consequentemente provocativa, que reflete a linguagem idealizada pelo diretor. Ao introduzir o espectador num jogo provocador de emoções intensas, a procura pelo impacto visual produz afastamentos que contornam a ‘realidade’ pela via do excesso. Por outro lado, o filme também transita entre o mundo ‘real’ e o imaginário, que aparece na forma de sonhos, abrindo margem para o efeito surrealista, que, embora dentro das linhas do figurativismo, aborda uma linguagem puramente simbólica. O efeito surreal é dado pela combinação de elementos, pela situação de pouca coerência que os coloca juntos num arranjo o ambiência. Ao relacionar de maneira não familiar elementos num mesmo espaço, surge o estranhamento e a idéia de um espaço-tempo onírico inserido na narrativa.

É importante ressaltar outro momento versátil em relação aos recursos utilizados neste filme: quando o personagem Dunga se comunica diretamente com o espectador e, encarando a câmera, fala um monólogo, acontece a quebra da ficção narrativa clássica. Desta forma se derruba a chamada ‘quarta parede’, termo usado para se referir à divisória entre a ficção e a audiência.

Todos estes elementos fazem com que o filme não se acomode dentro dos moldes de uma ficção narrativa clássica e transite por vários tipos de linguagens.

A força expressiva característica na visualidade deste filme, revela uma singular construção da realidade, na qual o impacto prepondera sobre a sutileza. O resultado gera, então, impressões bruscas e dividem drasticamente a platéia em matéria de gosto. Este tipo de linguagem movimenta internamente o espectador, impossibilitando-o de adotar uma postura passiva.

A maneira como são propostos os objetos nestes três filmes apresenta diferencas conceituais. Enquanto em ‘Amarelo Manga’ são usados como ferramentas simbólicas de impacto, em ‘Cidade Baixa’ tem uma função principalmente ilustrativa e

referencial. Em ‘Madame Satã’ temos duas propostas: uma que funciona como referência espacial e temporal, filiada ao cinema documental, e outra de natureza poética, que exalta o contraste entre dois universos confrontados na vida do personagem.

Decorrendo destas observações, é possível estabelecer que os objetos cênicos, além de sua função de elementos compositivos para a diegese do filme, podem servir como veículos que comunicam conteúdos simbólicos. Podem ser inseridos com a função de representar, de sugerir, ou de provocar associações e possibilitam trazer informações adicionais através de associações que o espectador necessitará decodificar numa situação comunicativa simbólica. No segundo caso, estas informações permanecem gravitando em outra esfera da comunicação, prestes a serem decodificadas. É um signo dentro de outro signo, estabelecendo um processo de comunicação mais sofisticado.

Pode-se colocar que estes três filmes apresentam em comum à adoção da tecnologia, o que marca uma mudança de direção em relação à proposta do Cinema Novo. No entanto, é importante ressaltar que se diferenciam estética e conceitualmente das produções que utilizam artifícios próprios da linguagem publicitária, pois convergem para um tratamento visual dinâmico e versátil, que articula a linguagem do cinema documental com construções poéticas que trabalham a matéria, a cor e outros elementos plásticos, propondo uma forma de comunicação veiculada através de conteúdos simbólicos.

Uma tendência relevante na ambientação das temáticas sociais - predominantes nos filmes da pós-retomada -, pode ser observada no considerável aumento de filmagens em locações e, principalmente, na adoção da rua e seus habitantes como pano de fundo das suas histórias. Este fato proporciona um efeito na apreensão de ficção que contribui com a não-idealização dos personagens principais, o que possibilita humanizá-los, percebê-los mais próximos de nós. No entanto, o mais interessante dentro deste panorama da pós-retomada do cinema brasileiro é o fato de se poderem identificar tendências estéticas e, ao mesmo tempo, perceber a versatilidade de efeitos e a pluralidade de propostas comunicativas que garantem uma comunicação multifacetada na linguagem do cinema nacional deste período.

ANEXO 1: Imagens.**“Madame Satã”****Madame Satã: primeira cena.**

Madame Satã: segunda cena**Madame Satã: casa****Madame Satã: camarim**



Madame Satã: cena numa rua do bairro de Lapa



Madame Satã: cena da apresentação



Madame Satã: cena numa rua do bairro de Lapa

“Cidade Baixa”**Cidade Baixa: quarto de Karina**

Cidade Baixa: cena na cidade de Salvador



Cidade Baixa: cidade de Salvador



Cidade Baixa: cena da briga de galos



Cidade Baixa: cena na cidade de Salvador



Cidade Baixa: cena no prostíbulo**Cidade Baixa: cena na casa**

Cidade Baixa: cena nas ruas de Salvador



Cidade Baixa: cidade de Salvador



Cidade Baixa: cena nas ruas de Salvador



Cidade Baixa: cena em que Karina limpa as feridas dos homens

“Amarelo Manga”

Amarelo Manga: cena no bar de Ligia



Amarelo Manga: imagens tomadas de dentro do carro de Isaac



Amarelo Manga: cidade de Recife, carro de Isaac



Amarelo Manga: cena na igreja evangélica



Amarelo Manga: cena no açougue



Amarelo Manga: cena no açougue



Amarelo Manga: cena no Texas Hotel



Amarelo Manga: cena no Texas Hotel



Amarelo Manga: cena do sonho de Isaac



Amarelo Manga: cena no Texas Hotel



Amarelo Manga: cena na cidade de Recife



Amarelo Manga: cena de Isaac com o cadáver



Amarelo Manga: cena no Texas Hotel



Amarelo Manga: cidade de Recife



Amarelo Manga: cena no Texas Hotel



Amarelo Manga: cena no bar de Ligia



Amarelo Manga: cena na cidade de Recife



Amarelo Manga: cena no Texas Hotel



Amarelo Manga: cena no bar de Ligia





Amarelo Manga: cena no Texas Hotel

ANEXO 2:

Ficha técnica dos filmes analisados:

Amarelo Manga:

Título Original: Amarelo Manga

Gênero: Drama

Duração: 100 min

Lançamento (Brasil): 2003

Estúdio: Olhos de Cão Produções

Distribuição: Riofilme

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Produção: Marcello Maia e Paulo Sacramento

Música: Jorge du Peixe e Lúcio Maia

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Figurino: Andrea Monteiro

Edição: Paulo Sacramento

Elenco:

Matheus Nachtergaele (Dunga)

Jonas Bloch (Isaac)

Dira Paes (Kika)

Chico Diaz (Wellington)

Leona Cavalli (Lígia)

Conceição Camarotti

Cosme Prezado Soares

Everaldo Pontes

Magdale Alves

Jones Melo

Madame Satã:

Título Original: Madame Satã

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 105 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2002

Hot Site: www.adorocinemabrasileiro.com.br/

Site Oficial: www.madame.com.br

Estúdio: Videofilmes / Wild Bunch / Lumière / Dominant 7

Distribuição: Lumière

Direção: Karim Aïnouz

Roteiro: Karim Aïnouz

Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles

Música: Marcos Suzano e Sacha Amback

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Arte: Marcos Pedroso

Edição: Isabela Monteiro de Castro

Elenco:

Lázaro Ramos (João Francisco dos Santos / Madame Satã)

Marcélia Cartaxo (Laurita)

Flávio Bauraqui (Tabu)

Felippe Marques (Renatinho)

Emiliano Queiroz (Amador)

Renata Sorrah (Vitória dos Anjos)

Florian Peixoto (Gregório)

Gero Camilo (Preso)

Ricardo Blat

Cidade Baixa:

Título Original: Cidade Baixa

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 93 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2005

Site Oficial: www.cidadebaixaofilme.com.br

Estúdio: VideoFilmes

Distribuição: VideoFilmes

Direção: Sérgio Machado

Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz, com a colaboração de Adriana Rattes e Gil Vicente Tavares

Produção: Maurício Andrade Ramos e Walter Salles

Música: Carlinhos Brown e Beto Villares

Fotografia: Toca Seabra

Desenho de Produção: Marcelo Torres

Figurino: Cristina Camargo e André Simonetti

Edição: Isabela Monteiro de Castro

Elenco:

Wagner Moura (Naldinho)

Lázaro Ramos (Deco)

Alice Braga (Karinna)

Harildo Deda (Careca)

Maria Menezes (Luzinete)

João Miguel (Edvan)

Débora Santiago (Sirlene)

Valéria (Zilú)

José Dummont (Sergipano)

Dois Mundos (Dois Mundos)

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Cyntia Nogueira. Anos 90 anos 60: Crítica cinematográfica brasileira “pós-retomada” e a tradição moderna. Dissertação, 2006.

AMANCIO, Tunico. O Brasil dos gringos: imagens no cinema. Niterói, Rio de Janeiro: Editora Intertexto, 2000.

AUMONT, Jacques. A Estética do filme. São Paulo, Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1995.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1974.

BENJAMIN, Walter. Estéticas do cinema. Lisboa: Editora Publicações Dom Quixote, 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II. Rua de mão única. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

BERNARDET, Jean Claude. O que é cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Editora Annablume, 1995.

BARTUCCI, Giovanna. Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2000.

BARBARO, Umberto, 1902. Elementos de estética cinematográfica. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BUTRUCE, Débora Lucia Vieira. A Direção de Arte e a Imagem Cinematográfica. Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990. Dissertação, 2005.

DELLEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1977. 2ª edição.

DUARTE, Eduardo. A estética do Ciclo do Recife. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 1995.

FOUCAULT, Michael. As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Editora Martins Fontes. 1999.

JACOB, Elizabeth M. Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem no cinema. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

LABAKI, Amir. O Cinema Brasileiro: de O pagador de Promessas a Central do Brasil. São Paulo, Editora Publifolha, 1998.

NAGIB, Lúcia (organizadora). O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NÖTH, Winfried. Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce. São Paulo: Editora Annablume, 1995.

ORICCHIO, Luiz Zanin ; prefácio Ismail Xavier. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

PEREIRA, José Haroldo. Curso Básico de Teoría da Comunicação. Rio de Janeiro: Quartet. UniverCidade. 3 ed. 2005.

PUPPO, Eugênio, HADDAD, Vera, organizadores. Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Rio de Janeiro: Editora CCBB, 2001.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe, organizadores. Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ROCHA, Everaldo, organizador. Cultura & imaginário: interpretação de filmes e pesquisa de idéias. Rio de Janeiro: Editora Mauad : FINEP, 1998.

ROSSINI, Miriam de Souza. O Corpo da Nação: Imagens e imaginários no cinema brasileiro. Manuscrito.

SOUSA, Simplicio Neto Ramos de. O Realismo na representação da Favela Carioca. Uma Análise Axiográfica de Três Documentários Brasileiros. Dissertação, 2006.

VASCONCELLOS, Jorge. Deleuze e o cinema. Rio de Janeiro: Editora Ciência moderna, 2006

VIANY, Alex ; organização de José Carlos Avellar. - O processo do cinema novo. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

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

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

XIMENES, Sergio. Dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Editora Ediouro, 2000, 2ª edição.

Sites:

<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>

<http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Jung%20e%20a%20psi%2026/10/2001>

<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>