

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

## **HISTÓRIA E CINEMA**

### **O tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de História Cultural da Universidade Estadual de Campinas como requisito para obtenção de título de doutora em História.  
Orientador: Prof. Dr. José Alves Freitas Neto.  
Linha de Pesquisa: Narrativas e Representações.

**Mônica Brincalepe Campo**

**DEZEMBRO  
2010**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

|              |  |
|--------------|--|
| <b>C157h</b> | <p><b>Campo, Mônica Brincalepe</b><br/> <b>História e cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant / Mônica Brincalepe Campo. - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.</b></p> <p align="center"><b>Orientador: José Alves Freitas Neto.</b><br/> <b>Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</b></p> <p><b>1. Martel, Lucrecia, 1966- 2. Brant, Beto, 1964- 3. Tempo. 4. Cinema e história. 5. Representação cinematográfica. 6. História. I. Freitas Neto, José Alves. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</b></p> |
|--------------|--|

**Título em inglês: History and cinema: the time like representation in Lucrecia Martel and Beto Brant**

|   |   |
|---|---|
| <b>Palavras chaves em inglês (keywords) :</b> | <b>Time</b><br><b>History and moving-pictures</b><br><b>Cinema representation</b><br><b>History</b> |
|---|---|

**Área de Concentração: História Cultura**

**Titulação: Doutor em História**

**Banca examinadora: José Alves Freitas Neto, Iara Lis Schiavenatto, Eliane Moura, Maurício de Bragança, Luciana Araújo**

**Data da defesa: 17-12-2010**

**Programa de Pós-Graduação: História**

## MÔNICA BRINCALEPE CAMPO

***“História e Cinema: o tempo como representação em Lucrecia Martel e Beto Brant.”***

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 17/12/2010.

BANCA

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto – DH/IFCH/UNICAMP (orientador)

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eliane Moura da Silva – DH/IFCH/UNICAMP

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Iara Lis Franco Schiavinatto – IA/UNICAMP

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maurício de Bragança – UFF/RJ

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo – UFSCAR

Prof. Dr. Leandro Karnal – DH/IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. Arlindo Machado – PUC/SP e ECA/USP

Prof. Dr. Paulo Renato da Silva – UNILA

DEZEMBRO/2010

## AGRADECIMENTOS

Esta tese de doutoramento em História Cultural apresentada junto ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) teve por acompanhamento e orientação o professor doutor José Alves Freitas Neto. A ele agradeço a acolhida e a confiança estabelecida para que o presente trabalho fosse desenvolvido e aqui apresentado. Em meio a este percurso, resalto a contribuição de outras pessoas, às quais também dirijo meus agradecimentos:

Aos professores Leandro Karnal e Marcius César Soares Freire, que atuaram com precisa e propositiva análise do trabalho durante a qualificação realizada, em particular, ao professor Marcius, devido aos instigantes e motivadores cursos realizados (durante o processo de cumprimento das atividades ligadas ao programa de pós-graduação), os quais foram fundamentais na reflexão aqui realizada. Obrigada pelo diálogo estabelecido nesta solitária trajetória que é o desenvolvimento de uma tese.

À Susana A. C. Rodrigues, pela motivação através de seu curso *O espaço local como cenário global: a trilogia fílmica de Lucrecia Martel* (em uma parceria entre o Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e o Memorial da América Latina, em 2009), que foi muito importante para a elaboração das idéias aqui exploradas. Neste curso, pela primeira vez, expus minha interpretação dos filmes da diretora Lucrecia Martel, e em Susana encontrei uma interlocutora, com quem estabeleci imediata ligação intelectual e pude debater o que desenvolvia. A Natalia Barrenha Christofolletti, colega de curso e de jornada nos estudos sobre a diretora argentina, o interesse comum nos uniu e aproximou em amizade sincera.

Neste sentido, as diversas disciplinas que foram realizadas ao longo deste processo me aproximaram de uma geração de pesquisadores, que em suas diversas temáticas e abordagens, mas também, calorosa e divertida acolhida discutiram a pesquisa que eu preparava. Aqui, dos colegas diversos, agradeço especialmente a Luis Adriano, Camilo, Flávia, Gabriel, Rodolfo e particularmente, à Sara Cristina de Souza Gomes, que compartilhou debates, leituras e amizade fraterna.

Em paralelo ao desenvolvimento deste trabalho, na manutenção da atividade docente universitária (em que agora completo 18 anos), sempre estive acompanhada por amigos que muito

colaboraram e me apoiaram nos diversos momentos de convivência cotidiana: Arnaldo, Adalton, Antón, Cláudio, Eliany, Elisa, Fernanda, Genilda, Gilberto, Guilherme, Heitor, Jorge, Lira, Luis Mauro, Kátia, Marco, Maximo, Nanami, Ovídio, Sabina, Sandra e Sônia. Em especial, agradeço a José Augusto Dias Jr, grande parceiro em história ministrada e pensada, o pronto diálogo que estabelecemos. Além disso, não posso esquecer os diversos alunos, que ouviram parte de minhas elucubrações disparadas em sala de aula, nas permanentes reflexões que as leituras instigavam; que acompanharam como espectadores ativos e provocadores o que se desenrolava. Particularmente, os orientandos que, ao longo dos anos, buscaram-me como interlocutora, a quem agradeço a confiança ao me chamarem para participar de seus trabalhos, mas principalmente, por também por, conseqüentemente, atuarem no processo de pesquisa pelo qual eu passava. A orientação destes trabalhos (seja a iniciação científica, ou ainda, as monografias de conclusão de curso) motivaram muito do que aqui foi desenvolvido. Portanto, a eles todos, agradeço a oportunidade de compartilhamento instigante de reflexões elaboradas no processo de feitura de suas obras.

Por último, mas de não menos importância, aos diversos amigos que me suportaram ouvir falar tanto desta tese: Yumi, Nathaly, Eduardo, Roberto, Débora, Renata, Gabriel, Juliana (que ainda teve por missão revisar este texto), Mirian (professora de espanhol que ajudou a desvendar e acolher tantos textos, livros e filmes que encontrei neste percurso), e tantos mais que me acompanharam nesta trajetória.

À minha família, que sempre esteve presente, apoiando e compreendendo as faltas e as ausências neste período de pesquisa e elaboração intelectual: meus pais, Gregorio e Iglê, meu irmão, cunhada e sobrinhos, meus tios Neusa e Edgar, mas principalmente, Caio, meu filho, que, desde os seis anos, tem por lembrança a mãe acompanhada de livros e lápis, a lê-los e riscá-los. Foram várias as partidas de futebol em que, em meio aos gols e defesas brilhantes, essa mãe, ao lado, levantava por vezes os olhos das páginas para aplaudir o filho na quadra. Ao longo dos anos, espero que a certeza por ele até agora indicada – a de que ele não pretende nunca vir a fazer um doutorado – venha um dia a ser superada. Caio, a você, dedico o trabalho aqui apresentado.

Enfim, ao cineasta Beto Brant, que cedeu prontamente cópias de seu filme e sua minissérie para serem aqui analisados; e à CAPES, pelo apoio material a esta pesquisa.

A todos o meu sincero Muito Obrigada!

“Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam.”

José Saramago. *A Viagem do Elefante*

## RESUMO

O tema central investigado nesta tese está relacionado ao conceito de *tempo*, tão necessário para a construção do discurso histórico. Esse foi proposto devido a um diagnóstico impetrado sobre a cinematografia argentina recente, desenvolvida no chamado *Nuevo Cine Argentino*, cuja característica mais importante para a pesquisa é a elaboração de suas obras atadas ao *tempo do puro presente*, ou ainda, ao *tempo do pensamento*. Focalizando na questão da historicidade nessas produções, questionamos se é possível existir história quando as narrativas estão atadas a esses *tempos*, já que, restritas ao imediato cotidiano, não conteriam percepções sobre como nos compreendemos *ser-no-tempo*, isto é, seres históricos. Além disso, nos perguntamos se seria cabível perceber o mesmo tipo de temporalidade imediata nas produções brasileiras. Para tanto, a partir do conceito de *representação* de Roger Chartier, assim como da análise fílmica, estudamos comparativamente os filmes *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel, e *O Amor segundo B. Schianberg* (2009), do cineasta brasileiro Beto Brant. Nessa análise, buscamos entrever o imediato e o cotidiano nas narrativas cinematográficas, constituídas de percepções culturais assentadas em trajetórias históricas e, portanto, de percepções do *ser-no-tempo*. Defendemos que essas podem ser eleitas como *representações*, partes constituintes de nossa produção cultural e indicativas de como nos percebemos e atuamos em sociedade.

### **Palavras-chave:**

Tempo

Cinema e história

Representação cinematográfica

História

## ABSTRACT

The central topic investigated in this thesis is related to the concept of *time*, which is so necessary for the construction of the historical speech. It has been proposed due to an impetrated diagnosis about the late Argentinean cinema, developed in the so-called *Nuevo Cine Argentino*, whose elaboration of its works bound to *the time of pure present*, or *the time of thought* is the most important characteristic to this research. Focusing on the historicity of these productions, we question whether there can be history when the narratives are tied to those *times*, once being restricted to the immediate everyday life, did not include insights on how we understand ourselves as *being-in-time* or historical beings. Furthermore, we wonder whether it is reasonable realizing the same type of immediate temporality in Brazilian productions. Therefore, from the Roger Chartier's concept of *representation*, and from film analysis, we study the films *La mujer sin cabeza* (2008), by Lucrecia Martel, as well as *O Amor segundo B. Schianberg* (2009), by the Brazilian film maker Beto Brant. In this analysis, we seek to detect the immediate and the everyday life in cinematographic narratives, consisting of cultural perceptions settled in historical paths, and thus perceptions of *being-in-time*. We support that they may be elected as *representations*, components of our cultural production and indicators of how we perceive ourselves and act in society.

### **Keywords:**

Time

History and moving-pictures

Cinema representation

History

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>01</b> |
| <b>Metodologia: História e Cinema.....</b>  | <b>08</b> |
| <br>  |           |
| <b>CAPÍTULO 1: A ESTRUTURAÇÃO DA DIFUSÃO DO CINEMA ARGENTINO E<br/>BRASILEIRO DESDE OS ANOS 1990: DAS LEIS DE INCENTIVO ÀS DISCUSSÕES DE<br/>INTERPRETAÇÃO TEMÁTICA – O TEMPO E A HISTÓRIA.....</b> | <b>15</b> |
| <b>1.1. Percurso das leis de incentivo: o NCA e o Cinema da Retomada.....</b>   | <b>16</b> |
| <i>1.1.2. Os balanços argentinos sobre o desenvolvimento do audiovisual.....</i>  | <i>23</i> |
| <i>1.1.3. Os balanços brasileiros sobre o desenvolvimento do audiovisual.....</i>   | <i>26</i> |
| <i>1.1.4. Balanço dos diagnósticos de Argentina e Brasil.....</i>   | <i>31</i> |
| <b>1.2. O papel da crítica nas reflexões teóricas a partir da produção audiovisual desenvolvida.</b>  |           |
| <i>1.2.1. Os críticos/teóricos argentinos.....</i>  | <i>37</i> |
| <i>1.2.2. Os críticos/teóricos brasileiros.....</i>   | <i>42</i> |
| <b>1.3. Síntese das diferentes relações que argentinos e brasileiros estabelecem entre o conceito<br/>de tempo e nas produções audiovisuais.....</b>  | <b>45</b> |
| <br>  |           |
| <b>CAPÍTULO 2: LA MUJER SIN CABEZA E O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG, DE<br/>LUCRECIA MARTEL E BETO BRANT: ANÁLISE FÍLMICA</b>   |           |
| <b>2.1. Martel e Brant: trajetórias na cinematografia contemporânea.....</b>  | <b>49</b> |
| <b>2.2. Pressupostos da análise fílmica.....</b>  | <b>58</b> |
| <b>2.3. Lucrecia Martel e a ilusão das narrativas do tempo do puro presente.....</b>  | <b>61</b> |
| <i>2.3.1. Análise da obra: La mujer sin cabeza (2008).....</i>  | <i>62</i> |
| <i>2.3.1.1. A trama.....</i>  | <i>62</i> |
| <i>2.3.1.2. As instâncias narrativas de La mujer sin cabeza.....</i>  | <i>65</i> |
| <b>2.4. O Amor segundo B Schianberg e a ilusão do tempo da intimidade devassada.....</b>  | <b>73</b> |
| <i>2.4.1. Análise da obra: O amor segundo B. Schianberg (2009).....</i>   | <i>74</i> |

|  |            |
|--|------------|
| 2.4.1.1.. <u>A trama</u> .....   | 74         |
| 2.4.1.2. <u>As instâncias narrativas em <i>O Amor segundo B. Schianberg</i></u> .....  | 81         |
| 2.5. Análise das Estratégias Retóricas.....  | 85         |
| <br>   |            |
| <b>CAPÍTULO 3: TEMPO E HISTÓRIA</b> .....  | <b>91</b>  |
| 3.1. Tempo Imediato: História e Crônica.....   | 92         |
| 3.2. A Escrita da História e seu papel na sociedade.....   | 101        |
| 3.3. Tempo e História: <i>representação</i> em <i>La mujer sin cabeza</i> .....  | 105        |
| 3.4. Tempo e História: <i>representação</i> em <i>O Amor segundo B. Schianberg</i> .....   | 110        |
| 3.4.1. Educação dos sentidos: as formas, a sociedade e a cultura.....  | 111        |
| 3.4.2. Tempo e História: <i>representação</i> em <i>O Amor segundo B. Schianberg</i> (o masculino, o feminino, o público e o privado)..... | 125        |
| <br>   |            |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | <b>131</b> |
| <br>   |            |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....  | <b>137</b> |

## INTRODUÇÃO

O tema central investigado nesta tese está relacionado ao conceito de *tempo*, tão necessário para a construção do discurso histórico. Analisamos os filmes *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel, e *O Amor segundo B. Schianberg*, de Beto Brant, tendo em mente que eles nos indicam (como amostragem) possíveis percepções de como nos compreendemos *ser-no-tempo*, isto é, seres históricos, partindo do pressuposto de que as narrativas cinematográficas podem ser eleitas como *representações*. Acreditamos que elas são partes constituintes de nossa produção cultural e contêm informações de como nos percebemos e atuamos em sociedade.

A motivação para este trabalho começou com a leitura da crítica cinematográfica elaborada na Argentina. O debruçar sobre os primeiros textos de análise acadêmica da produção argentina, lá denominada *nuevo cine argentino (NCA)*<sup>1</sup>, revelou-nos o diagnóstico de que, nesta cinematografia, o *tempo* aparecia representado da seguinte maneira: *nostálgico, puro presente ou pensamento*<sup>2</sup>.

A referência ao *tempo nostálgico* nos pareceu compreensível, historicamente falando, afinal, o nostálgico refere-se a uma sensação de idealização sobre o passado, muitas vezes calcada na frustração do presente e na ausência de perspectiva de futuro. Assim, em termos de discurso histórico, sua elaboração mantém as referências a passado e futuro, idealizados e distantes do real, ou ainda, saturados do real, mas percebido historicamente.

Por outro lado, a referência ao *tempo do pensamento*, ou ainda, ao *tempo do puro presente* (momento atual percebido de maneira restritiva) gera confusão e questionamento; instiga-nos a investigar do que tratam estas novas conceituações: quais seriam as *representações* que esta sociedade realiza de si mesma e, mais do que isso, como se percebe e se reconhece nas obras

---

<sup>1</sup> Sobre o “nascimento do NCA”, podemos indicar quais têm sido as principais balizas a identificar esta denominação: 1) o filme *Histórias Breves*, uma compilação de curtas-metragens de cineastas iniciantes, que marcou o reconhecimento de alguns desses nomes como sendo pertencentes ao “grupo” (Lucrecia Martel, Daniel Burman, Adrián Caetano, Bruno Satagnaro, Ulises Rosell, Andrés Tambornino, Sandra Gugliotta, Pablo Gaggero, Pablo Ramos e Paula Hernández); 2) sua promoção por um “espaço oficial”: o INCAA (Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais – Argentina), instituição que passou a significar, após as leis de fomento e regulação da atividade cinematográfica de 1994, um espaço de difusão da produção realizada.

<sup>2</sup> WOLF, Sergio. “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”. In: Gerardo YOEL (org) *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Ed. Buenos Aires: Manantial, 2004.

constituídas com estas representações do tempo. Entendemos<sup>3</sup> que o *tempo do puro presente* - Wolf se refere a estar *atado ao tempo do puro presente* - ou ainda, do *pensamento* - portanto, da subjetividade - pressupõem uma ausência, ou ainda, uma restrição à perspectiva de se pensar historicamente, porque se perdem as noções de perspectiva e processo ao estar circunscrito ao imediato e ao fluxo contínuo de subjetividades individualizadas.

O perceber-se parte de um processo constituído de passado para projetar-se em futuro e ainda, viver no presente carregando as heranças, buscando lidar com estas, mas também superá-las, faz com que esta vivência de *ser presente* seja percebida dentro de uma perspectiva histórica. Entretanto, na crítica argentina, se dizia que as *representações* cinematográficas realizadas estavam atadas ao *tempo do puro presente*, sem a relação com os demais tempos; portanto, sem se perceberem em um processo maior que sua própria, solitária e individualizada sobrevivência ou se preocuparem em estar relacionados a ele.

Nestas *representações* deixa de existir passado, como também, não há perspectiva de futuro. Não há relações *causais*, nem *teleológicas*, como também, não há processo a elaborar a história em sua *narratividade*: está-se atado e restrito ao *tempo da crônica cotidiana*, ao eterno presente – é a *presentificação* do olhar restrito e cercado do cotidiano, do banal, sem arroubos explicativos, mas sobretudo, sem a pretensão destes arroubos explicativos. A interpretação que os críticos fazem sobre este tipo de *representação* na cinematografia argentina contemporânea crê que a produção realizada está imersa no momento de sua realização e em sua reflexão. Em comum, há o fato de que este diagnóstico, ao contrário do que podemos supor, não é negativizado por estes críticos. Eles acolhem esta produção e este discurso como embebido de entusiasmado momento de inovação da cinematografia realizada.

O cotidiano é narrado em sua mediocridade da sobrevivência diária, por vezes com fatos ocorrendo em simultaneidade entre os personagens. Os críticos o percebem na estrutura narrativa como elaborados a partir da ideia de *tempos justapostos* (que não ocorrem em *flashback*<sup>4</sup>). Não há

---

<sup>3</sup> E neste sentido a reflexão é a do historiador encontrando a referência a partir de uma aparente semelhança – entre historiografia e teorias do cinema – na utilização de recursos conceituais

<sup>4</sup> A função do *flashback* no cinema clássico tem sido a de justificar, por uma relação causal, a situação presente narrada (seja do personagem, seja do tema abordado). Assim, seria uma relação anacrônica em termos de pensar o discurso histórico realizado, pois parte do conhecimento dado no presente a busca das razões históricas existentes no passado. O diagnóstico presente presidiria um olhar já maculado para o passado (poderíamos pensar, por exemplo, nas razões do atual poderio norte-americano tendo por base o pacto estabelecido no *Mayflower*, ou ainda, a corrupção da corte portuguesa em sua fuga para o Brasil e as raízes de nossa corrupção institucional atual).

o domínio dos personagens sobre os acontecimentos, como também, não há possíveis saídas ou soluções para os conflitos, como ocorria na cinematografia produzida até os anos 1980.

As hipóteses indicadas pelos críticos para explicar estas *representações em tempo do puro presente* apontam a crise provocada pela onda neo-liberal: a ausência de perspectiva de futuro, a ruptura e desfiliação em relação ao passado devido ao trauma pós-regime militar e a uma democracia frustrante. Estas hipóteses perpassavam tanto questões conjunturais e estruturais internas, próprias da sociedade argentina, quanto o chamado efeito da globalização a partir do Consenso de Washington. Entretanto, estas explicações sempre nos pareceram limitadas, tendo em vista a própria experiência de produção cinematográfica realizada no Brasil. Nossas representações deveriam ser, portanto, semelhantes às da Argentina se percebidas a partir desta perspectiva, mas não aparentam carregar estes mesmos signos.

Elaboramos então a questão; como será possível existir história se as *representações* estão atadas ao *tempo do puro presente*? A tese central que defendemos é que as *representações* são *concepções históricas*, e caso suas narrativas estejam atadas no *tempo do puro presente*, isto não significa que estas não contenham a percepção de *ser-no-tempo*. Ou seja, mesmo elaborando narrativas fílmicas cujas *representações* estejam cronologicamente ligadas às ações dos personagens em seu cotidiano imediato, isto não significa que não seja possível perceber nestas obras a relação que a própria obra estabelece com a nossa constituição como ser histórico. Portanto, para nós, as *representações* cinematográficas comportam percepções sobre as maneiras como a atual sociedade se vê e se faz entender no mundo.

Assim, do impacto da interpretação realizada na crítica argentina sobre suas representações cinematográficas, surgiu e se desenvolveu a proposta de comparação entre nossas produções culturais. Entretanto, era necessário recortar e focar melhor a análise intentada. Reconhecemos existirem em ambas as culturas grandes e distintas produções cinematográficas, sendo mesmo complicado indicar quais seriam as obras ou diretores mais representativos ou mesmo se há a possibilidade de se fazer a indicação do que seria a *representação* de uma (questionável) cultura nacional.

A partir do tema das *representações* atadas ao *tempo do puro presente*, partimos para a seleção de cineastas e obras que pudessem contemplar uma investigação deste campo. Foi nesse sentido que nos debruçamos sobre as análises da difusão cinematográfica (produção, distribuição, exibição e recepção) implementada pelas leis de incentivo estabelecidas em ambos os países

desde o início dos anos 1990. Assim, a escolha dos cineastas Lucrecia Martel e Beto Brant (e de seus filmes: *La mujer sin cabeza* (2008) e *O Amor segundo B. Schianberg* (2009)) foi realizada após este historiar das condições de difusão, tanto na Argentina quanto no Brasil.

Escolhidos os cineastas e suas obras, nossa ideia foi a de estabelecer, com base na análise destes documentos fílmicos, a investigação do conceito de *tempo* contido neles. Ao explicitarmos como este conceito está articulado na obra fílmica, acreditamos que podemos também estabelecer como a constituição de um discurso histórico está sendo elaborado e compreendido nestas sociedades. Para o campo da história, o conceito de *tempo*<sup>5</sup> e sua relação com as *representações* que uma sociedade elabora como discurso de compreensão de si mesma são de fundamental importância para a organização seu autorreconhecimento.

Sobre a escolha dos cineastas analisados, no caso argentino, há uma unanimidade quando a crítica se refere à sua atual cinematografia: Lucrecia Martel. Ela é a referência primeira como cineasta argentina, aquela em que as características de renovação de linguagem, temática singular, utilização de técnicas e limites narrativos mais têm chamado a atenção da crítica, sendo por nós considerada representativa diante desta efusiva acolhida de seus intérpretes. Em relação ao público, apesar da divulgação obtida em Cannes e da produção realizada pela produtora de Pedro Almodóvar, o número de espectadores a acompanhar seus filmes mantém-se reduzido, sendo que seu último longa-metragem, *La mujer sin cabeza* (2008), não foi bem recebido e nem ao menos lançado comercialmente no Brasil, apesar da produtora Pandora Filmes ter adquirido os direitos de sua distribuição no país.

Em relação a Beto Brant, o cineasta brasileiro é aquele que consegue manter uma estável aceitação entre os críticos, que designam sua produção como instigante diante do que tem sido realizado no cinema brasileiro. Assim, sua representatividade está nesta acolhida referenciada entre reservas e esperança. Para nós, sua escolha também recai no fato de ser um dos cineastas mais profícuos em produção de longas-metragens, além de nossa própria identidade com sua produção. Percebemos em sua obra que ele não se recusa a desafios: está em constante provocação de fronteiras artísticas, costuma buscar sempre o questionamento e o diálogo com diversos suportes, veículos e faces artísticas de produção, o que particularmente nos interessa ao propor a tese aqui defendida.

---

<sup>5</sup> POMIAN, K.. “Tempo/Temporalidade”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 29. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

Lucrecia Martel é reconhecida como uma cineasta que pressiona os limites da linguagem cinematográfica, inovando principalmente com a tensão que estabelece entre o áudio e o visual, ou seja, com o uso que faz do som<sup>6</sup>: não o submetendo às imagens, mas em composição com elas, de forma tão singular quanto importante para construir a trama de suas histórias. Tematicamente, seus filmes marcam um olhar sobre a calmaria de um cotidiano familiar em que nada parece ocorrer, mas em que é perceptível, subjacente a esta aparência, o soterramento de várias tensões não resolvidas – por todo momento se espera o rompante de violência a explodir na tela. Entretanto, o *tempo* parece não passar, preso em um morraço decadente de eterno presente, como se tudo fosse e tivesse sido sempre igual; portanto, sem qualquer perspectiva de compreensão de origens ou de resolução a ocorrer. Contrariando a expectativa construída na narrativa, em suas obras, nunca a crise, o momento do conflito, o lance que seria catártico é o explorado. Neste sentido, suas tramas se detêm em observar os momentos em que esta crise não ocorre mas é intuída, percebida e sentida. Não há por parte da diretora a exploração *voyeurista* da situação, em que se busca a aderência do espectador por uma catarse empática: a este é reservado o incômodo olhar distanciado em que não ocorre nem o mergulho nas situações, nem o afastamento indiferente em relação às mesmas.

Lucrecia Martel é reconhecida ao marcar uma trama específica e referenciada pelas características singulares na atual cinematografia internacional, mas, mesmo assim, a percepção inicial de *representações* relativas ao *tempo de puro presente*, *tempo do pensamento* e *tempo justaposto*, elaboradas sobre a cinematografia argentina, permanece ao assistirmos a obra desta cineasta.

Se na Argentina encontramos em Lucrecia Martel um certo conforto na indicação de unanimidade e na identificação entre críticos e cineasta elegido, a situação não é assim evidenciada no Brasil. Aqui, os primeiros balanços e ensaios críticos a respeito da produção realizada após as leis de incentivo estavam sendo divulgados simultaneamente aos ensaios acadêmicos argentinos e ao reconhecimento que sua cinematografia recebia internacionalmente. É neste momento que a comparação entre nossas produções instigaram diagnósticos, muitas vezes empreendidos de maneira polêmica, qualificando a produção argentina em detrimento à

---

<sup>6</sup> BARRENHA, Natalia Christofolletti e PASSOS, Antônio Fernando da Conceição. “À beira da piscina, à beira do quadro. A utilização do som *off* e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel”, in *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba, 2009.

produção brasileira<sup>7</sup>. Ensaaios, artigos em grandes periódicos, e mesmo a suposta atenção que recebiam os filmes argentinos traziam um desconforto frente às produções realizadas em nossas terras.

Entretanto, durante algum tempo, o debruçar sobre a cinematografia brasileira havia assumido o cuidado comemorativo da retomada da produção<sup>8</sup>. Somente aos poucos ressurgiu a busca de uma análise das produções realizadas, temáticas abordadas, cineastas participantes destes “novos tempos”, condições de produção, exibição e divulgação dos produtos. Entre os cineastas, houve um movimento de retomada dos espaços dos congressos (em um grande espírito de corpo), a fim de discutirem o destino das verbas e financiamentos obtidos nas leis de incentivo que haviam proporcionado a viabilização da produção, para então começarem a se organizar em torno de regras para regulamentar o mercado. Entre distorções e queixas, a organização da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), em setembro de 2001, ocorreria para estabelecer uma melhor distribuição dos recursos destinados à produção nacional, seguida pelo projeto da ANCINAV (Agência Nacional do Audiovisual), em 2004, e pela criação da SAV (Secretaria do Audiovisual), em 2009. Neste sentido, instaura-se a sobreposição de funções e atividades destas agências e secretaria, e, conseqüentemente, a permanência da dependência relativa às leis de incentivo para a manutenção da produção, além de um exíguo e hiper-concentrado mercado de exibição e distribuição de filmes no país.

Acreditamos que se possa reconhecer uma primeira fase na produção brasileira pós leis de incentivo até o lançamento da obra de Lúcia Nagib<sup>9</sup>, em 2002, com a qual coincide a consolidação de mudanças na própria organização da difusão interna brasileira<sup>10</sup>. Tal modificação pode ser notada e demonstrada através das opções dos novos rumos que assumiu o cineasta Beto Brant na obra que passou a realizar após *O invasor* (2001).

---

<sup>7</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “Os argentinos dão um banho nos brasileiros”, in *Revista de Cinema*. São Paulo: Editora Krahô, Ano III, nº 34, fevereiro de 2003, p. 37.

<sup>8</sup> MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP UNICAMP - IFCH, (s.n.), 2006.

<sup>9</sup> NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

<sup>10</sup> M. I. MARSON (2009) divide este primeiro período da relação entre produção cinematográfica e Estado em três etapas: 1) de 1990 até 1995, com estética internacional, financiamentos e co-produções; 2) de 1995 a 1998, sob o discurso da diversidade, globalizado e internacional; 3) de 1998 a 2002, com a entrada da Globofilmes, Congressos de Cinema e criação da ANCINE. A partir deste momento, ela considera que se fecha a etapa do Cinema da Retomada e se estabelecem as bases de produção, distribuição e veiculação em que atualmente se encontra a cinematografia brasileira.

Das temáticas que têm sido destacadas na obra de Beto Brant, a violência é a mais veementemente ressaltada (daí o cinema de gênero policial que é percebido em seus três primeiros filmes), sendo relacionada à sociedade, ou ainda, restringida ao espaço mais íntimo, privado: o campo doméstico. Tanto em Beto Brant quanto em Lucrecia Martel, a violência é a temática permanente a *representar* o cotidiano de nossas atuais sociedades. Neste sentido, estabelecem uma relação entre violência, sociedade e a maneira como seus discursos de observação interagem no *tempo presente*<sup>11</sup>.

*O Invasor* (2001) foi o filme com que Brant obteve a maior repercussão de recepção, com muitos elogios e atenção ao diretor<sup>12</sup>. A boa recepção de seus filmes está construída a partir da percepção de sua competência narrativa para a realização de obras de grande tensão questionadora. Favorecido, a partir deste filme, por uma grande divulgação, Brant, no entanto, seguiu outros rumos como diretor, nos projetos seguintes. A opção que fez foi por filmes mais experimentais, com diálogos cada vez mais incisivos com outras artes (literatura, teatro, artes plásticas, música, videoarte).

Desde então, tem realizado filmes com tramas mais intimistas, voltados para um circuito mais restrito (com divulgação em universidades, festivais e salas de cinema “alternativos”). Os filmes *Crime Delicado* (2005), *Cão sem dono* (2007) e *O amor Segundo B. Schianberg* (2009) seguem este caminho mais experimental em suas estilísticas ao optarem pelo enfrentamento das fronteiras entre as artes e seu efeito na construção da obra cinematográfica. Beto Brant assume uma perspectiva de cinema que parece ser mais independente e oblíqua em relação ao que tem sido a tônica dos últimos anos<sup>13</sup>.

Quando ressaltamos esta opção por filmes mais intimistas, isso não significa que Beto Brant obtenha em suas investidas menor repercussão. Seu último trabalho veiculado, *O Amor Segundo B. Schianberg*, foi uma produção conjunta entre sua produtora, a Drama Filmes, a TV Cultura de São Paulo e o SESC TV. Ele realizou uma série, exibida em televisão, na qual filmou uma espécie de *reality show* que foi apresentado nos dois canais de TV e ficou no ar por quatro

---

<sup>11</sup> CHAUVEAU, A. e TÉTART, P.. *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1999.

<sup>12</sup> NAGIB, Lúcia. “A distopia urbana”, in *A Utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 159-70.

<sup>13</sup> Entretanto, no momento da escrita desta tese, o cineasta está realizando uma grande produção cinematográfica com atores “globais”, voltada para o grande circuito; portanto, Brant parece aberto às diversas possibilidades que o meio proporciona para elaborar suas produções.

semanas. Este seriado manteve a média de 400.000 espectadores<sup>14</sup> em rede aberta (pelo canal educativo) e, editado para a duração de um filme de longa-metragem no início de 2009, após ter estreado no Festival do Rio de Janeiro e na Mostra Internacional de São Paulo, entrou em circuito comercial e permaneceu em cartaz em São Paulo por cerca de três meses.

### **Metodologia: História e Cinema**

Justificada a questão motivadora desta pesquisa e dos objetos centrais de análise sobre os quais nos debruçamos, cabe agora indicar a reflexão que sustenta a metodologia com a qual desenvolvemos o trabalho agora apresentado.

Na área de pesquisa entre História e Cinema, resumidamente, percebemos a atuação de três principais linhas historiográficas. A primeira trata da **história do cinema**, em que estaria a proposta de interpretar e estudar os avanços desse meio ao longo de sua existência desde o final do século XIX. A segunda seria a possibilidade aberta pela Nova História, com a proposta de pensar **o filme como novo objeto a ser elencado para a análise da História**. Neste sentido, o filme passaria a ser observado como um documento histórico (o sentido de documento aqui foi ampliado), a complementar e produzir análises históricas. Há ainda uma terceira linha, definida principalmente por uma historiografia americana. Nessa vertente, **o filme é percebido em si mesmo e pode ser elencado como um veículo para pensar o passado** – assim, não se trata de um documento a ser decifrado para descobrir (ou confirmar) a História, ele, em si é História, uma vez que é um produto cultural que veicula uma visão da sociedade sobre si mesma<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> GUERRA, Flavia. “**Beto Brant e o amor nos tempos do reality show**: seu novo filme retrata o dia a dia de um casal em um jogo de ficção e realidade”, jornal *O Estado de São Paulo*, 12/02/2010.

<sup>15</sup> Marcos NAPOLITANO (2006, pp. 240-241) propõe as seguintes possibilidades: “O cinema *na* História; a história *no* cinema e a História *do* Cinema. Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: o cinema *na* História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história *no* cinema é o cinema abordado como produtor de ‘discurso histórico’ e como ‘intérprete do passado’; e, finalmente, a História *do* cinema enfatiza o estudo dos ‘avanços técnicos’, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes.”

Em nosso caso, a proposta que fazemos acaba por pensar em uma relação de *História com Cinema*, ou seja, acreditamos que as obras fílmicas devem ser compreendidas em seus espaços sociais de produção, de exibição e circulação; e sendo as obras fílmicas *representações* que as sociedades realizam de si mesmas, indagamos como podemos pensá-las a partir do ponto de vista do historiador. Em suma, queremos questioná-las a partir da percepção de que estes artefatos fílmicos são partes integrantes de nossa percepção enquanto ser-no-mundo.

Marc Ferro<sup>16</sup> é o primeiro historiador reconhecido a sugerir uma problemática sobre o trabalho a ser desenvolvido a partir do suporte fílmico como documento histórico. Sua preocupação está em descortinar uma base metodológica de atuação frente a estes documentos que, simultaneamente, são nossos objetos de análise. Ele nos alerta que devemos nos preocupar em analisar o fora-do-filme, assim como o próprio filme. Em artigo cuja ideia central está em demonstrar o pioneirismo de Ferro em relação ao trabalho do historiador com o cinema, Marcius Freire traça uma historiografia do desenvolvimento do tema e afirma que Ferro já indicava em seus escritos os caminhos para uma metodologia de análise para os historiadores:

*É imperativo aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens mudas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme tanto a narração, o cenário, a escrita, as relações do filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se esperar assim compreender não somente a obra, mas também a realidade que ela representa*<sup>17</sup>.

A possibilidade aberta de se trabalhar filmes de ficção, e não somente documentários, para se elaborar a análise histórica também é encontrada nos escritos de Marc Ferro<sup>18</sup>. Neste sentido do cinema como fonte a ser explorada pelo historiador, Pierre Sorlin e Frederic Jameson<sup>19</sup> já alertavam que qualquer que seja a obra fílmica realizada, seja ela documentário ou ficção, referente ao passado ou projetada sobre um futuro, o filme é sempre ligado ao momento de sua produção, pois são as questões desse momento que norteiam a leitura do filme no mundo. Estas

<sup>16</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

<sup>17</sup> FREIRE, Marcius. “Sombras esculpindo o passado; Métodos...e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história.”, in *Fragmentos de Cultura*. Goiânia, vol. 16, nº 9/10, set/out, 2006, p. 705-19.

<sup>18</sup> Ver livro de Mônica KORNIS, *Cinema, Televisão e História*, que efetua uma excelente abordagem historiográfica de alguns dos principais autores que trabalham com a relação História e Cinema e de suas propostas.

<sup>19</sup> SORLIN, Pierre. *The Film in History. Restaging the past*. Ottawa: N. J. Barnes and Nobles, 1980. JAMESON, F.. “The nostalgia made and nostalgia for the present”, in BROOKER, P; BROOKER, W. *Postmodern after-images: a reader in film, television and video*. New York: Arnold, 1997, apud FREIRE, Marcius, 2006.

*representações* estão emaranhadas e intimamente atadas ao seu *Tempo Presente*<sup>20</sup> e o filme seria, portanto, fonte histórica do momento de sua produção.

Os filmes são *artefatos significantes* (como já percebia também Robert Rosenstone<sup>21</sup>, em referência a Marc Ferro) que têm norteado a percepção do homem no mundo a pouco mais de um século. Desde então, eles participam ativamente de nossos cotidianos. Portanto, estes artefatos fílmicos devem ser percebidos como fontes históricas do *tempo presente*, a provocar reavaliações e indagações sobre nosso passado, estimulando e instaurando novos questionamentos na sociedade.

Entretanto, a preocupação de Rosenstone em sua obra, assim como a dos historiadores acima citados, está em analisar como a história passada tem sido produzida nestes artefatos, ou seja, observam o discurso histórico já elaborado em confronto com sua representação nos artefatos fílmicos. Os filmes são pensados como documentos e fonte históricos, mas, mesmo presos ao presente da produção, são referentes ao discurso já elaborado e delimitado como tema referente ao passado histórico.

Eduardo Morettin<sup>22</sup>, em análise da obra de Marc Ferro, explicita que para se fazer história com o cinema é necessário enfrentar a questão da análise fílmica. Acredita que o historiador deve buscar no filme o “sentido que emerge de sua estrutura”. Citando Jean-Louis Leutrat:

*É notório que o sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar a sua obra não é forçosamente nela encontrável, que há um modo de funcionamento independente das obras que requer que nos esforcemos em compreender. (...) Não se trata de fazer a obra confessar um sentido ‘inconsciente’ que ela esconderia, não se trata de absorver o social e o histórico pelo cinematográfico, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria importado de um ‘exterior’ num recipiente, que deveria ser extraído como um ‘corpo estrangeiro’. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido – mas este simplesmente exige atenção, saber, precaução... (...) É preciso paciência, tempo e muita prudência. Parta-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como história das formas cinematográficas.<sup>23</sup>*

<sup>20</sup> CHAUVEAU, A. TETARD, Ph (org). *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

<sup>21</sup> ROSENSTONE, Robert. *History on Film/Film on History (History; Concepts, Theories and Practice)*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2006.

<sup>22</sup> MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, in CAPELATO, Maria Helena *et alli*. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2002.

<sup>23</sup> “Uma relação de diversos andares: Cinema & História”, in *Imagens. Cinema 10 anos*, (5): 31, ago./dez.1995, apud MORETTIN, 2002 (grifos deste autor).

Neste sentido, Morettin conjuga com a proposta de Leutrat de que é necessário esquadrihar o filme, analisá-lo, porque assim, afirmam eles, as questões a serem exploradas devem emergir a partir dos encaminhamentos dados internamente à própria obra. O destaque está em não submeter o filme aos sentidos elaborados a priori, não cair no engodo da pesquisa que privilegia o conhecimento do contexto em torno do filme e que o envolve e o significa a partir deste *fora-do-filme*. Assim, afirma Morettin:

*Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançada depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que a priori podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com esse movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo. (...)*

Deve-se destacar que o *fora-do-filme* (como já dizia Marc Ferro) deve ser levado em consideração, entretanto, esta pesquisa documental não deve anteceder ao filme, pois ele é que está como objeto central e dialoga necessariamente com este seu entorno. Aqui, o destaque recai novamente na análise fílmica, percebendo que esta “mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema” (Morettin, 2002), e nesse sentido, os estudos de Ismail Xavier e a questão destas práticas discursivas são elencados para reafirmar tal precaução. Concluindo sua ideia com referência a Roger Chartier, Morettin afirma:

*Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.<sup>24</sup>*

De acordo com esta afirmação de Morettin, optamos em realizar uma análise de *La mujer sin cabeza* (2008) e *O Amor Segundo B. Schianberg* (2009) pela perspectiva da *história do tempo presente* em duas produções ficcionais não elaboradas para serem reflexões sobre fatos ou temas

---

<sup>24</sup> MORETTIN, op cit. P. 64.

históricos. Elas são percebidas como fontes históricas no sentido de que são pensadas como *representações* que a sociedade atual realiza sobre si mesma. O tema central deste trabalho não teve inspiração nas obras em si, mas em seu *fora-do-filme*: na crítica que projetou sobre as mesmas um entendimento diagnóstico, e este entendimento diagnóstico, confrontado por nós a partir da perspectiva do historiador, é que motivou a tese aqui defendida. Uma aparente contradição se instala ao percebermos que a questão central nasceu antes do nosso debruçar sobre as obras, entretanto, não pretendemos projetar sobre as mesmas o sentido antes indicado, mas questionamos se a tese projetada estava correta em sua análise ou não. Assim, a análise interna das obras e as questões que dela emergiram são o cerne do desenvolvimento deste trabalho porque a partir desta é que o conceito de *tempo* e a maneira como este foi articulado na trama das mesmas, é que foi estabelecida nossa percepção de ser histórico. A tese somente foi desenvolvida a partir do momento que dos filmes trouxemos a tona seus temas.

Daí a proposta de analisar o conceito de *tempo* elaborado nestas obras (portanto, com o princípio da análise fílmica) para então, a partir das questões indicadas nestas, partir para a investigação das *representações* constituídas no discurso histórico do *tempo presente*.

Acreditamos que as obras cinematográficas estão imbricadas nas sociedades que as produziram, que fazem parte e são participantes delas. Sendo assim, o filme passa a ser ele mesmo uma inteligência histórica, uma *representação* que a sociedade produz e na qual se faz compreender. Portanto, a análise dessas obras necessita de atenções específicas que levem em consideração sua construção narrativa e utilizem as proposições de análise já elaboradas no campo de teorias cinematográficas, mas sem desconsiderar que estas também são pertinentes à reflexão por pretendermos atuar no campo da história. Elencamos como principais referências teóricas no campo da história as obras de Michel de Certeau e Roger Chartier, portanto, nos filiamos à História Cultural.

Acreditamos, enquanto hipóteses norteadoras deste estudo, que os filmes produzidos a partir das leis de fomento cultural, no Brasil e na Argentina, proporcionam um olhar específico e diferenciado sobre seus próprios países e o tempo presente em suas realizações, além de se colocarem aptos a estabelecer narrativas referentes às especificidades de seu momento, portanto, constituídas de percepções históricas. Cremos que os filmes realizados norteiam interpretações da História, como também são norteados por elas, sendo necessário estabelecer análises críticas para

se compreender o olhar que constitui o atual discurso *da e sobre a* História nestas representações fílmicas.

Por meio de estudo comparativo das obras de dois cineastas – a argentina Lucrecia Martel e o brasileiro Beto Brant – estruturamos esta tese com as seguintes preocupações: identificar na narrativa destes produtos fílmicos, a partir do questionamento de sua conceituação de *Tempo*, os discursos produzidos *sobre a e da* História; discutir o meio cinematográfico enquanto produtor, receptor e divulgador de interpretações, discursos e leituras *sobre a e da* História, participante, portanto, das chamadas identidades culturais de nossas sociedades.

A tese foi pensada na estrutura de três capítulos. No primeiro, ressaltamos o histórico em que foi gestado o encontro entre nossas cinematografias: a divulgação, em terras brasileiras, da *Nova Onda* argentina e o balanço crítico em torno do *Cinema da Retomada*, cujo ponto de confluência teria ocorrido por volta do início do século XXI, entre 2002-03. Este balanço foi fundamental não apenas para compreendermos as diferenças e semelhanças percebidas entre nossas organizações de difusão dos produtos cinematográficos e as organizações argentinas, para conhecermos as obras fílmicas e os seus cineastas, mas também para aprofundarmos como o conceito de *tempo* foi pensado em diferentes matrizes de nossas críticas acadêmicas. Deste início, conseguimos selecionar os cineastas e, entre suas produções, os filmes escolhidos para seguirem a investigação da tese.

No segundo capítulo, fazemos a análise dos dois cineastas representativos destas novas cinematografias: Lucrecia Martel e Beto Brant. Nesta parte, buscamos centrar a atenção em três pontos principais: as preocupações temáticas dos diretores e de suas características estilísticas, além da recepção que obtiveram em suas sociedades; os aspectos fílmicos de suas obras, *La mujer sin cabeza* e *O Amor segundo B. Schianberg*, na relação que estabelecem entre o conceito de *tempo* e o forjar de um discurso de história; e, por último, a análise das estratégias retóricas nas quais se estruturam as obras.

No terceiro capítulo, retomamos os principais pontos de análise dos “conteúdos históricos” percebidos na análise fílmica. Discutimos o conceito de *tempo* com base nas teorias da história e explicitamos a relação entre a construção do discurso *da/sobre a* história com o cinema, mesclando tanto a análise dos filmes com as teorias sobre cinema e sobre a história, percebidas como discurso de elaboração que sustentam a percepção do ser-no-mundo.

Nesta tese, não houve a preocupação em colher depoimentos dos cineastas ou em trabalhar a partir de seus relatos e intenções, mas sim analisar as obras por eles efetivadas e colocadas à disposição, inserindo-as no contexto de sua veiculação e percurso de divulgação, e, ao mesmo tempo, explicitando o contraste entre elas e esse contexto.

Neste sentido, constrói-se a produção da história, questionando-se o seu fazer, o lugar social de sua elaboração, sua prática e sua escrita, enfim, as *representações* que a constituem nas tramas narrativas em que ela se assenta.

**CAPÍTULO 1**  
**A ESTRUTURAÇÃO DA DIFUSÃO DO CINEMA ARGENTINO E BRASILEIRO**  
**DESDE OS ANOS 1990: DAS LEIS DE INCENTIVO ÀS DISCUSSÕES DE**  
**INTERPRETAÇÃO TEMÁTICA – O TEMPO E A HISTÓRIA.**

Já há alguns anos, desde o início deste milênio, os filmes argentinos têm frequentemente encontrado no Brasil espaço de circulação e positiva repercussão. Nomes como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Daniel Burman e Juan José Campanella (premiado em 2010 com o Oscar de filme estrangeiro), entre outros, frequentam nossos noticiários culturais, e, algumas vezes, são referências para acirrar mais uma possível disputa entre nossas nações. Neste sentido, muitas vezes, as obras argentinas são elencadas por articulistas para questionar comparativamente nossa capacidade narrativa, ou ainda, eficiência e competência nas representações que temos realizado e elaborado na cinematografia brasileira.

Pensar estas produções cinematográficas argentinas e brasileiras (seu alcance em território nacional, bem como a chamada universalidade de sua produção) permite refletir sobre os pontos de contato cultural entre nossas nações (contraditoriamente tão próximas e tão distantes). Deve-se lembrar que a Argentina desenvolveu, ao longo do século XX, vastas e importantes produções cinematográficas que não estavam excluídas do território brasileiro mas, pelo contrário, foram comuns e mesmo freqüentes em nossas telas, com suas divas e cineastas a alimentarem diálogos entre as nações. O atual *boom* do cinema argentino pode ser pensado como incremento às trocas entre as nações e estímulo à reflexão sobre os pontos de conexão (ou não) de nossas histórias, com suas especificidades enquanto estados latino-americanos, além de proporcionar o resgate de diálogos que já existiram, mas que foram esquecidos.

Neste capítulo, pretendemos historiar estas duas últimas décadas, em que o estabelecimento de novas regras de produção cinematográfica foram organizadas tanto na Argentina, quanto no Brasil; percorrer o percurso das leis de incentivo, dos institutos, da crise das produções e de sua retomada, com as implicações na distribuição e circuito de exibição concentrados e controlados, como também, as discussões temáticas que surgiram em torno destas novas políticas culturais que envolveram muitos e proporcionam os produtos a que temos acesso hoje. Argentina e Brasil passaram por questões semelhantes, mas em meio à reorganização de

nossas produções e das políticas que foram implementadas para que estas se estruturassem, foram marcantes as questões específicas de cada cultura.

### **1.1. Percurso das leis de incentivo: o NCA e o Cinema da Retomada**

Na Argentina, em 1995, foi criado o INCAA<sup>25</sup> (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) e, pode-se dizer, iniciou-se uma nova fase na direção da política audiovisual do país. Desde então, colhem-se os frutos de tal investimento e se amplia o leque de divulgação do audiovisual. O efeito da grande crise (econômica, social e política) que abalou a Argentina no início deste século acabou se revertendo em termos de ampliação à divulgação de suas obras, sendo seus filmes e cineastas promovidos e acolhidos em festivais internacionais, além de atendidos em suas demandas de investimento nos produtos que realizavam. Entretanto, mesmo com este palpável reconhecimento, a permanência da produção, os limites da distribuição e as restrições do mercado de exibição são questionados; há críticas severas à manutenção de uma política clientelista por parte do órgão público que distribui os benefícios do financiamento. Sendo assim, cineastas, produtores e demais envolvidos mantêm o olhar atento e apontam limites às políticas até agora implementadas.

No Brasil, o *Cinema da Retomada* desenvolveu-se neste mesmo período, em meados dos anos 1990. Divulgado como espaço de *marketing* central durante os anos do governo de Fernando Henrique Cardoso (1994-2001), foi utilizado como marca distintiva para se afirmar e diferenciar positivamente em relação ao governo Fernando Collor de Mello (1990-1992). As novas leis de incentivo ao audiovisual, como a Lei nº. 8.685, promulgada em 1993 (NAGIB, 2002), restabeleceram de fato os canais de produção da cinematografia brasileira. Polêmicas e críticas à parte, esta lei – a partir da isenção fiscal às empresas privadas que financiassem projetos na área do cinema, além de prêmios oferecidos em várias esferas do aparelho executivo do Estado – proporcionou e restabeleceu o contato do público brasileiro com seu cinema.

Em ambos os casos, argentino e brasileiro, ressaltamos que as balizas históricas que destacam as leis de incentivo referem-se à retomada da como marco diferencial a ser percebido, separando o que vinha sendo produzido até os anos 1980 daquilo que passou a ser realizado a

---

<sup>25</sup> SILVA, Denise Mota da. *Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2007, p.75.

partir dos anos 1990. Tendo por base estes marcos, ressaltamos as retomadas da produção em ambos os países, pois, a partir deles é que têm sido percebidas mudanças temáticas, de estilo e de linguagem nas obras realizadas.

Neste sentido, a primeira pesquisa de fôlego no Brasil, provida de objetividade acadêmica, foi dirigida por Lúcia Nagib<sup>26</sup>, no Centro de Estudos em Cinema da PUC - São Paulo, em que se realizou a coleta de depoimentos de cineastas dos anos 1990. O compêndio entrevistou 90 cineastas do período entre 1994 e 1998, cujas entrevistas foram acrescidas de atualização para a publicação em 2002. Trabalho de envergadura, com ampla participação de equipe de pesquisadores, *O Cinema da Retomada* utilizou o critério da menção por ordem alfabética, disponibilizando igual espaço e critério para aqueles que ali se apresentaram e permitiram a publicação (o que não ocorreu com todos os cineastas entrevistados e ocasionou a exclusão de alguns depoimentos do compêndio).

Entre os cineastas entrevistados na pesquisa de Nagib, encontramos veteranos que atuavam há décadas e jovens que realizaram seus primeiros filmes nos anos 1990; as produções realizadas desde então são diversas em conteúdos e formas e não apresentam nenhuma reivindicação, por parte dos cineastas, de lideranças, com a defesa de manifestos, ou ainda, paternidades, como ocorreu em tempos passados.

Na Argentina, o livro *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*, organizado por Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf<sup>27</sup>, também lançado em 2002, faz as vezes deste primeiro balanço da produção realizada após as leis de incentivo e criação do INCAA. No diferencial entre estes dois balanços está o fato de, ao invés do tratamento igualitário dado aos cineastas brasileiros, os críticos argentinos selecionaram alguns cineastas, que denominaram como sendo pertencentes ao *nuevo cine argentino*, e que passaram a ser reconhecidos, a partir deste momento, através da sigla *NCA*, atribuindo a eles a ideia de grupo.

Na abordagem destes primeiros diagnósticos, percebemos que há a clara disposição em mapear as novas cinematografias, elaboradas desde o estabelecimento das leis de incentivo

<sup>26</sup> NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: ed. 34, 2002.

<sup>27</sup> BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (editores). *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002. Esta obra, que foi organizada pelos três autores citados, mas agrega vários autores e críticos, passou a ser a referência primeira a partir da qual se remete a todo o debate que tem por tema o NCA. As obras publicadas após este livro sempre o levam em consideração, seja para concordar com seus pressupostos e tese defendida, seja para discordar deles. Assim, desde este livro, variada bibliografia foi elaborada e difundida, sendo tema de acalorado debate no meio crítico com pretensões de discutir a existência e especificidade do NCA.

nos anos 1990, tanto na Argentina quanto no Brasil. Para compreendermos o que está sendo denominado pelos críticos argentinos como sendo o NCA e quais seriam seus principais cineastas e respectivas obras, assim como os embates que estas classificações constroem, tivemos que seguir um pequeno apanhado de discussões travadas entre os críticos argentinos, com os argumentos que utilizaram para justificar suas predileções e juízos. Este mergulho nas questões da crítica argentina nos revelou um debate não percebido no Brasil quando nossos articulistas ressaltavam a produção do país vizinho: entre destaques e seleções, forjou-se a nomenclatura, mas também, uma disputa em torno das diretrizes de produção e encaminhamentos que o INCAA deveria seguir. Este embate será, a seguir, sumariamente mapeado para percebermos os territórios de argumentos sobre os quais se assentaram as diversas posturas em relação às políticas culturais.

Em resenha publicada na revista KILOMETRO 111, realizada por Leonel Leivchits<sup>28</sup> sobre o já citado livro *Nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*, lemos:

*Su espina dorsal está compuesta por el análisis de las obras individuales de nuevos directores a los que se considera clave – Martín Rejtman, Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel – en textos que combinan, en variada proporción, información sobre los rodajes, declaraciones de los directores y breves comentarios críticos. A este primer grupo, adalid del ‘cine independiente argentino’, se le opone el de aquellos cineastas a los que se denomina ‘autores industriales’- entre otros, Fábian Bielinsky, Juan José Campanella, Marcelo Piñeyro y Eduardo Milewicz-, en los que la expresión de un universo personal confluiría con fines comerciales, patentes en la adscripción a un código narrativo clásico. El tercer vértice topográfico, que corre con la desventaja de un sistema ineficiente de distribución y exhibición, incluye las producciones del ‘nuevo documental argentino’(...).*

A nós, salta à vista nesta resenha a maneira como a obra aplica uma divisão e hierarquia ainda não percebidas quando da divulgação e circulação dos filmes argentinos em terras brasileiras. No início desta circulação, os grandes sucessos a que se referiam com presteza os críticos brasileiros<sup>29</sup>, que tinham por certa a qualidade dos filmes, indiferentemente de cineastas

<sup>28</sup> LIVCHITS, Leonel. “*Nuevo cine argentino*. In: Revista KILOMETRO 111. *La escena contemporánea*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor, octubre 2003, numero 4.

<sup>29</sup> Podemos recordar entrevistas e artigos de Jean-Claude Bernardet, Luiz Zanin Oricchio e João Moreira Salles, entre outros, que foram publicados na grande imprensa (jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo* e revistas especializadas). Recentemente, com a premiação de Juan José Campanella ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 2010, novos artigos retomaram as comparações entre nossas produções.

ou correntes, eram de Lucrecia Martel e Pablo Trapero a Juan José Campanella, Fabián Bielinsky e Marcelo Piñeyro. Não havia para a crítica brasileira esta distinção percebida na resenha, indicada como fundamental e estrutural no livro organizado por Bernardes, Lerer e Wolf e, portanto, não existia aqui a percepção das controvérsias que cercavam as classificações e hierarquias que se construíam em torno do NCA: a nós, esta produção cinematográfica argentina era denominada de *Nova Onda*, ou ainda, *Buena Onda*, e congregava indiferentemente todos estes cineastas.

A resenha segue abordando as discrepâncias entre os artigos pertencentes ao livro, com articulistas de maior e menor talento (afinal, são 13 críticos), além de destacar que muitos deles já possuíam renome na própria academia e que seus trabalhos eram reconhecidamente realizados com responsabilidade. O livro resenhado tem a abertura de Sérgio Wolf, um de seus organizadores, e este já elabora uma questão retórica desde o início: “¿Como unir lo que parece destinado a desatarse?” – que coloca a ideia de heterogeneidade da produção argentina. Há também a percepção de que não se trata de uma geração programática, com projeto político e estético para projeção em futuro, como aquelas que se fizeram conhecer nas décadas anteriores. Entretanto, ainda assim, houve por parte da crítica a tentativa de enlaçar grupos, diferenciar linhas e marcar autores, o que sustentou boa parte da produção e divulgação acadêmica na Argentina desde meados dos 1990.

Em artigo publicado na coletânea brasileira sobre cinema contemporâneo mundial, Andréa Molfeta<sup>30</sup> apresenta a seguinte diferenciação e classificação:

*Retomando, podemos falar, então, de um campo marcado nos últimos dez anos por um cinema produzido em quatro linhas estéticas: a neo-realista (entre as quais incluo as comédias de grande público, co-produzidas com a TV); em cinema que força formalmente esse realismo num sentido mais experimental, que tende ao surrealismo ou à paródia; a produção documentária de grande formato, profissional, para cinema e TV, marcada pelas narrativas em primeira pessoa; e um último setor, de documentário militante, fora de todo o circuito cinematográfico profissional, a serviço de redes sociais, sem apoio financeiro, que aproveita as facilidades da tecnologia digital que perpassam os meios, e que, sem dúvida, também integra o horizonte ou a paisagem audiovisual do período.*

*No primeiro grupo, podemos incluir filmes como O pântano (La ciénaga, Lucrecia Martel, 2002), O outro lado da lei (El bonaerense, Pablo Trapero, 2002) e O filho da*

---

<sup>30</sup> MOLFETTA, Andréa. “Cinema Argentino: a representação reativada (1990-2007)”, in BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo* (Coleção Campo Imagético). Campinas: Papirus, 2008, p. 185-6.

noiva (El hijo de la novia, *Juan José Campanella, 2001*). No segundo grupo, filmes como Nove rainhas (Nueve reinas, *Fábian Bielinsky, 2001*), La libertad (*Lisandro Alonso, 2001*), e Animalada (*Sergio Bizzio, 2000*). No terceiro e quarto grupos, de documentários, podemos considerar filmes como Los rubios (*Albertina Carri, 2003*) e La televisión y yo (*Andrés Di Tella, 2002*).

Aqui a classificação assume algumas pequenas diferenças em relação à praticada na obra anterior, compreendendo os grandes sucessos de público nacional (argentino) e internacional (incluindo o Brasil, neste circuito), como o filme de Campanella e o de Bielinsky.

No texto de Tâmara L. Falicov, “A circulação global e local do novo cinema argentino”<sup>31</sup>, fica mais clara a polêmica que gira em torno desta divisão na “classificação” estabelecida para os cineastas e suas obras. A obra de Wolf, Bernardes e Lerer permanece como base, mas o motivo da classificação se torna mais evidente:

*Em uma conversa entre os críticos argentinos Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf, sobre a definição do que chamam de ‘autores industriales’, eles concluem que a maioria desses diretores foi aprendiz em um estúdio de cinema ou em um contexto publicitário, é em geral mais velha que os ‘jovens cineastas independentes’ e é admiradora da estrutura narrativa clássica utilizada por diretores como Wilder, Lubitsch e Hitchcock (...). Em contraste, o grupo mais novo de diretores, que possui uma estética mais ‘crua’ e é considerado menos comercial que o outro, foi treinado em um contexto de escolas de cinema, em oposição ao mundo dos estúdios comerciais (...).*

Assim, as divisões entre cineastas associados ao cinema industrial e aqueles que são considerados ligados ao cinema independente (ou outra denominação, sempre polêmica, que possa se referir a ele) acabam por estabelecer classificações, hierarquias e tentativas de compreensão da produção cinematográfica argentina que se desenvolveu desde os anos 1990 e terminam por conjugar, em alguns casos, o que havia sido separado em outros. Desta forma, a crítica, as revistas especializadas, os festivais e todos os eventos que giram em torno da produção cinematográfica possuem papel fundamental na divulgação e circulação dos filmes e na aceitação ou não dos cineastas e das obras.

Os filmes passaram a ser olhados, na Argentina, como *representações* especialmente eficazes e congregadoras de vitalidade. Assim, foram identificados, pelo olhar desta crítica, e de

---

<sup>31</sup> FALICOV, Tâmara L. “A circulação global e o local no novo cinema argentino”, in MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado*. Coleção Cinema no mundo, v. 2. São Paulo: Escritura Editora, 2007, p.148-9.

muitos que passaram a consumir essas produções, como signos de resistência ou de denúncia da crise pela qual a Argentina passou no início do século XXI. A máxima apontada por Andréa Molfetta, que cita um amigo a lhe explicar porque estava se dedicando ao cinema: *Estamos jugados: ya que tengo que encarar el riesgo social, entonces prefiero hacer lo que me gusta, que es el cine.*<sup>32</sup>, pode esclarecer o papel que a produção cinematográfica desempenhou na sociedade argentina, e a maneira como muitos, de produtores a críticos, se envolveram nas questões deste meio, com a mobilização da sociedade civil, que nos anos 1990 foi às ruas demandar que leis de incentivo fossem realizadas para a manutenção da produção cinematográfica na Argentina<sup>33</sup>. Entretanto, esse olhar diferenciador enlaça e acolhe em grupo o que os próprios cineastas participantes, em entrevistas, afirmam não perceberem, contestando a divisão em um suposto grupo de autores cinematográficos que seriam considerados como uma escola forjada nos anos 1990.

Contrariando a noção de uma *escuela*, Lucrecia Martel (que alcançou realce na cena internacional com participação em Cannes e obteve o financiamento e apoio da produtora de Pedro Almodóvar) sempre afirma a particularidade de sua produção, portanto, a um olhar individual/próprio. Esta também é a constatação dos demais cineastas: Pablo Trapero, por exemplo, afirma que é muito difícil pensar uma obra como sendo representativa de toda uma cultura, e mesmo em relação a seus próprios filmes, que estes representariam a sociedade argentina. Frequentemente, estes cineastas afirmam, em entrevistas, a sua não pretensão em elaborar obras que conteriam uma significação maior para a própria sociedade e a história de seu país.

Portanto, o que se apresenta na crítica argentina que demarca esta produção a partir da idéia de grupo, ou ainda, escola, é um recorte promovido por ela mesma e que produz juízos distintos daqueles que os próprios cineastas propõem sobre a reflexão da atual cinematografia argentina.

Neste sentido, tal hierarquia, percepção de afinidades e eleição de cineastas e obras, parece ser distante, comparativamente, da atitude da crítica brasileira frente à produção realizada desde as leis de incentivo promulgadas nos anos de 1990. Para nossos críticos, está claro que as

---

<sup>32</sup> MOLFETTA, Andréa. Op. cit., p. 178.

<sup>33</sup> JUZ, Breno de S.. “A noção de representação da crise no nuevo cine argentino (1999 – 2004)”, in *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Vitória, 2008.

obras aqui realizadas não possuem um projeto comum e nem podem pretender serem pensadas como representações ou diagnósticos de nossa cultura e sociedade.

Já se percebe essa diferença entre a postura de nossas críticas e a dos vizinhos a partir da obra organizada por Lúcia Nagib, *O Cinema da Retomada*<sup>34</sup>, referência elencada como sendo introdutória, além de documento para pensar os filmes e cineastas brasileiros.

Se a obra organizada por Nagib não estabelece imediata e estrutural hierarquia dos cineastas ali entrevistados, como fazem os críticos argentinos, não significa que o *Cinema da Retomada* seja ali acolhido sem que os critérios percebidos entre estes também não estivessem subjacentes no olhar que os críticos brasileiros depreendem sobre nossa produção. Na introdução à obra, é explicado pela organizadora o contexto das produções, a situação do Brasil ao longo dos anos 1990 e início do século XXI, assim como os embates entre as leis de incentivo, o usufruto do mercado e as obras que dali advieram. Neste texto, pode-se perceber que Nagib preocupa-se em diferenciar estas atuais produções daquelas que, nos anos 1960, se pautavam pelo programa defendido na “estética da fome”. Para a pesquisadora, a chancela de autoria é uma auto-atribuição que os cineastas brasileiros tentam se imputar, mas não condiz com a realidade de nossa produção. Os cineastas buscam assumir esta diferenciação como uma grife, ao afirmar uma excelência qualitativa para reconhecimento internacional, mas esvaziando o próprio sentido desta chancela nas décadas anteriores. Para os críticos brasileiros, não há possibilidade de estabelecer um grupo específico, ou ainda, destacar diferenciações entre cineastas para que estes possam ser reconhecidos por critérios ditos “autorais”.

Portanto, se na Argentina alguns críticos forçam o diagnóstico e estabelecem este diferencial entre industriais e independentes, no Brasil, a percepção da organização de uma produção em meio a um mercado estabelecido e controlado não aceita tal classificação. Se diferencial há nesta cinematografia brasileira, este parece ser quase que exclusivo ao campo restrito do documentário, que conquistou notoriedade nestes últimos anos, especialmente na pesquisa acadêmica. Em relação ao cinema ficcional, Beto Brant é um cineasta recorrentemente indicado por estes críticos, olhado como esperança de uma cinematografia com proposta estética e de linguagem independente. Porém, isso ocorre sem o mesmo entusiasmo com que assim se classificam os cineastas na Argentina, onde a afirmação do *NCA* como rótulo a diferenciar

---

<sup>34</sup> NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

produções é defendida por vários acadêmicos e encampada por uma mídia especializada, além de divulgada em meios de maior abrangência e circulação.

### ***1.1.2. Os balanços argentinos sobre o desenvolvimento do audiovisual***

Gonzalo Aguilar<sup>35</sup> foi quem mais incisivamente argumentou essa defesa através de um ensaio, publicado em forma de livro: *Otros mundos*. O autor constrói uma conceituação em que sustenta a existência de uma produção diferenciada, chegou a elaborar a ideia de *nuevo régimen creativo*, para referendar o NCA. Todavia, muitos negam essa existência, ou ainda, a possibilidade de sua defesa. Dentre estes críticos, a análise de maior consistência na argumentação é a que Jorge La Ferla<sup>36</sup> realiza. Ele se coloca de maneira antagônica aos princípios que regem a construção desta nomenclatura classificativa de diferenciação, nega a pretensa conceituação de um NCA e questiona tanto os interesses envolvidos quanto a base teórica daqueles que buscam esse campo reservado de produção cinematográfica.

Na situação brasileira, fica evidente a percepção de que uma delimitação é desconfortável. Se há a denominação de *Cinema da Retomada*, ou seja, a percepção de uma sistemática produção após as leis de incentivo dos anos 1990, ela estaria sendo utilizada para tentar compreender como esta “indústria” passou a organizar sua produção em campo de difusão tão desfavorável. A denominação *Cinema da Retomada* caiu em desuso após o final do governo Fernando Henrique Cardoso. Hoje, fala-se do *cinema contemporâneo brasileiro*. Os congressos de Cinema, a da categoria de produtores e cineastas e as promessas de equilíbrio na dotação de verbas em âmbito nacional passaram a ser reivindicações e reorganizaram a cena da produção (e neste sentido o campo permanece confuso com a co-existência de ANCINE, ANCINAV e SAV). Neste trabalho, procura-se compreender qual é a situação da cinematografia que realizamos hoje.

Jorge La Ferla afirma que, na Argentina, mantêm-se as mesmas condições conjunturais de momentos anteriores, e se escamoteia a permanência do concentrado mercado audiovisual. Além disso, aponta que, ao se apoiar o INCAA e sua utilização política por parte do Estado argentino,

<sup>35</sup> AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Buenos Aires: Antiago Arcos Editor, 2006.

<sup>36</sup> LA FERLA, Jorge. “El cine argentino. Un estado de situación.”, in RUSSO, Eduardo (comp.). *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008b.

\_\_\_\_\_. “Sobre a televisão. Aparelho de formas culturais. Por um repertório notável de programas para a televisão argentina”, in BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vitor (org). *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008a, pp. 46-77.

acriticamente e com interesses particulares, não se atua para uma modificação deste “estado de cosas”. A La Ferla, o que ocorre é que, com esta instituição e a manutenção de uma estrutura midiática concentrada nas mãos de conglomerados expandidos após as privatizações do menemismo, as condições de produção não foram modificadas: a herança do Partido Justicialista seria o tom que permanece na Argentina.

*El consenso político-mediático de un sistema, tanto como los logros de nuestro séptimo arte nos hablan, sin dudas, de un mundo mejor. No obstante, este estado de cosas se articula con la polarización de todo el negocio de los medio de comunicación en una concentración absoluta – en el ámbito de pocas corporaciones de capitales mixtos – de la producción y distribución del flujo audiovisual en la Argentina. La consiguiente estandarización de los mensajes, del consumo televisivo a través de los canales de aire y por cable y de la oferta on line del entretenimiento en red no llevan a considerar cuestiones alrededor de los medios masivos de comunicación y de autoría del trabajo artístico y de puesta en escena en el cine particularmente. (...)*

*Ilustrados expertos en estudios culturales, algunos con olvidados pasados revolucionarios y exilios dorados, sueñan con una industria cultural fuerte, nacional y popular, con un cine nacional que se imponga en los mercados locales y globales del espectáculo en este mundo regido por el libre intercambio y el mercado financiero. Algo discutible por cierto. Esta acción discursiva, que parte de un eufemismo como puede ser el concepto de ‘industria cultural’, es equivalente al discurso que una instancia de industrialización desarrollo que en los hechos es inexistente, en el sentido de producción de manufacturas elaboradas y bienes de capital con autonomía, continuidad y de manera sustentable, destinados al consumo masivo en el país y en el mundo. Aparentes contradicciones se consideramos el rol fundacional del Partido Justicialista, que nace a mitad del siglo XX y crea, en idea y acción, la industria nacional, a la cual aniquila completamente durante a década de los noventa (...)*

*(...) Luego de la terrible dictadura militar y el gobierno de los años 1990-2000, unos por las armas y el exterminio de personas, los otros a través de los medios de comunicación y la democracia, redujeron a un vano consenso incluso el pensamiento opositor, que acompañó la venta sistemática de la economía del país, de sus industrias y casi todas sus riquezas. Pero este Estado democrático del nuevo milenio mantiene un mismo sistema conducido por el mismo partido, siempre acompañado hasta el paroxismo por las urnas, que avalan los procesos de reacomodamiento tras la gran crisis del año 2001. Es decir, tras la privatización salvaje de todas las empresas del Estado, la destrucción del aparato productivo nacional, la forzada conversibilidad del peso son el dólar que se mantuvo durante una década y un endeudamiento externo injustificado e interminable de pagar.<sup>37</sup>*

La Ferla destaca que para se discutir a produção argentina atual deve se atentar para duas questões básicas iniciais: de um lado, a questão da difusão, percebendo a mudança substancial ocorrida no mercado de exibição com a concentração de salas em complexos multiplex

---

<sup>37</sup> LA FERLA, apud RUSSO, op. cit, pp. 215-217.

associados aos conglomerados internacionais; e, de outro lado, a atenção às novas tecnologias disponíveis no mercado cinematográfico.

A crítica principal, neste primeiro ponto, é semelhante à que encontramos quando analisamos o mercado brasileiro: a concentração em complexos de multi-salas de exibição a veicular massivamente os mesmos produtos em simultaneidade, com a conseqüência do encarecimento do próprio negócio cinematográfico. Daí a não ilusão frente ao papel desempenhado pelo INCAA na cinematografia argentina: La Ferla percebe que esta autarquia estatal é a grande financiadora dos produtos nacionais elaborados atualmente. Entretanto, a circulação destas produções é restrita, seu alcance em representatividade de público receptor é pífia, e, tendo em vista os resultados alcançados, o retorno deste alto custo de investimento não é compatível com o esforço empreendido.

A partir da percepção desta permanência conjuntural da dependência de financiamentos (seja do Estado, seja de verbas internacionais), e de que, portanto, esta produção não constitui uma indústria cinematográfica (considerando ainda a situação a concentração do mercado de exibição e o controle dos meios nas mãos de conglomerados), La Ferla volta-se para o segundo tópico: discute a mudança de suporte com o advento da tecnologia digital e defende que este novo suporte, ignorado por seus pares acadêmicos, deveria ser considerado.

A crítica de La Ferla tem por premissa a necessidade de mudança nos parâmetros de análise e consideração das novas tecnologias e suas utilizações, com seus potenciais de produção e exibição, ou seja, de veiculação diversificada. A leitura realizada por La Ferla é especialmente preocupada com as conseqüências políticas da manutenção do controle centralizado em burocracia estatal. Neste sentido, a crítica ácida que desfere a seus pares acadêmicos não se restringe às questões de âmbito dito teórico, a defesa ou não de teorias do cinema ou do audiovisual; mas inclui a percepção de como estas opções e escolhas, além das atuações consequentes de seus restritos interesses imediatos, resultam na manutenção de uma conjuntura desprovida de desenvolvimento da cidadania, pois não condizente com o que significaria a expansão responsável da atuação pública.

O NCA é então percebido como não somente um anacronismo teórico (pois ainda se prenderia à idéia de autoria) sem suporte conceitual consistente, mas também como uma chancela de excelência a motivar a permanente atividade de palestrantes visitantes e os benefícios advindos que tal grife agrega às suas possibilidades pessoais de usufruto (inter)nacional. Assim,

teorias e práticas políticas estariam associadas aos interesses imediatos, sem que a atuação consequente de uma política de estabelecimento da democracia tivesse verdadeiramente possibilidade de ser desenvolvida.

### ***1.1.3. Os balanços brasileiros sobre o desenvolvimento do audiovisual***

No Brasil, a revista *Contracampo*<sup>38</sup> publicou um número especial, em formato de livro, na qual faz um balanço do cinema brasileiro no período de 1995 a 2005<sup>39</sup>. Sua crítica à produção cinematográfica brasileira segue, de certa maneira, o olhar inquiridor de La Ferla aos problemas da inviabilidade industrial e dos limites da autoria no cinema argentino, mas sem incorporar a positividade que este articulista deposita no processo digital. Realizada em autoria coletiva, congregou diversos críticos (em sua maior parte acadêmicos), que desenvolvem trabalhos de pesquisa sobre o cinema brasileiro.

Esta publicação, longe de possuir olhar esperançoso, revela uma percepção muito desgostosa sobre a cinematografia brasileira elaborada na década analisada. O grande nó encontrado e exposto nesta cinematografia (denominada, a contragosto, como *Cinema da Retomada*, mas que os críticos acreditam que deveria ser conhecida como cinematografia das *Leis de Incentivo*) é o fato de o problema da difusão nunca ter sido enfrentado.

Nos artigos, explica-se que, quando da criação da Embrafilme nos anos 1970, esta empresa estatal concentrou a produção e a distribuição de filmes, ocasionando a falência dos pequenos distribuidores. Quando a empresa deixou de existir, no início dos anos 1990, somente as *majors* atuavam no mercado e se apossaram dele. Assim, não se podia pensar em distribuição de filmes no país sem que estas empresas multinacionais estivessem envolvidas. A GloboFilmes

---

<sup>38</sup> CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

<sup>39</sup> Esta revista ocupa a cena brasileira como uma das publicações especializadas em cinema que, em paralelo e sempre se comunicando com a academia, atua na divulgação de resenhas críticas e ensaios sobre a atual produção cinematográfica (nacional e internacional). Este tipo de publicação cresceu ao longo da última década, com o formato digital e a divulgação via internet, que é o novo meio atuante como veículo de discussão. Outras revistas, como a *Cinética*, também atuam neste mercado. Os participantes destas publicações, geralmente formados em jornalismo e cinema, interessados em discutir e pensar a produção cinematográfica, forjam novas abordagens e abrem caminhos ao divulgarem perspectivas e suscitarem discussões sobre os produtos fílmicos, sua difusão e divulgação internacional.

passou a atuar neste mercado recentemente, sendo que seu apoio à divulgação de um filme passou a ser essencial para sua carreira, mas nem por isso garantia de seu sucesso.

*Assim, através de leis elaboradas com as melhores intenções, organizou-se uma produção de cinema feita de esmola pública – produção mantida através de um percentual de impostos que o Estado brasileiro deixa de recolher e tendo como única obrigação manter a produção, ainda que limitada. A ausência da difusão fez com que, obrigatoriamente, todos os filmes brasileiros incentivados viessem a ser desobrigados de apresentar resultados financeiros. Esta situação, ideal para um cinema assumidamente não-comercial (e muito bem utilizada em alguns casos), foi usada, no entanto, para justificar um discurso populista e, a despeito de todas as evidências, pró-comércio – pretendeu-se que o grosso dos filmes, feitos sem perspectivas financeiras nem estrutura de exibição, dialogasse com o público e se sustentasse no mercado. Criou-se, assim, um cinema de indústria tupiniquim: um cinema cujos princípios não se baseavam em representatividade cultural, uma vez que a escolha dos projetos passou a ser feita pelo dito mercado (os responsáveis pelo marketing das empresas patrocinadoras, os distribuidores), mas preso a um circuito mirrado de exibição e destinado a um público inadequadamente seletivo.<sup>40</sup>*

Neste sentido o diagnóstico indicado nesta revista é semelhante àquele apontado por La Ferla para a Argentina; o que estaria diferenciando os campos seria a insistência, por parte de alguns críticos argentinos, em afirmar a existência de um cinema diferenciado, o NCA, em meio a uma produção percebida como *mainstream*.

Com a crescente reivindicação promovida pelos cineastas organizados em seus congressos e com o nascimento da ANCINE, foram estabelecidas no Brasil no início do século XXI leis de incentivo para serem financiadas as produções de filmes de Baixo-Orçamento, editais apelidados como *B.O.*. A utilização da tecnologia digital em vídeo possibilitou a entrada de cineastas autores de curtas-metragens que então conseguiam efetivar suas produções. O documentário, como alternativa à narrativa ficcional[??], apresentou especial crescimento neste momento, o que fez alguns críticos reconhecerem nisto um pequeno movimento estético/narrativo. Entretanto, deve-se ressaltar que os filmes de produção mediana sumiram do circuito, devido à impossibilidade de concorrer no restrito mercado de exibição e, ao mesmo tempo, de participar do incipiente mercado de cinefilia em que os *B.O.* circulam.

Na atuação da GloboFilmes, os autores da *Contracampo* percebem a produção de dois núcleos principais: o primeiro, feito com o que denominam como “prata-da-casa”, em que alguns

---

<sup>40</sup> CAETANO, Daniel. “Cinema Brasileiro 1995 – 2005: Ensaio sobre uma década”, in *Revista Contracampo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 16

nomes (parte deles, já conhecidos no meio cinematográfico, como Guel Arraes, Daniel Filho e Jorge Furtado, entre outros) se sobressaíram e outros não resultaram em estouro popular como se supunha; o segundo, de parceria com cineastas que não fazem parte de seu *staff*: a família Barreto e Cacá Diegues (grandes nomes consolidados desde o movimento do Cinema Novo), Hector Babenco, Conspiração Filmes e Fernando Meirelles (a partir do sucesso de *Cidade de Deus*<sup>41</sup> e da constituição da produtora O2, ao longo dos anos 1990) – todos já conhecidos, ou ainda, bem sucedidos no discurso cinematográfico e com uma proposta estética/narrativa compatível com as empresas Globo.

Ocorre também a participação de co-produções com financiamentos internacionais, que são obtidos a partir de grupos de patrocínio com verbas destinadas a produções de países subdesenvolvidos. A maior parte destas verbas vêm de canais de televisão europeus e de festivais estrangeiros, espaço de exibição conquistado pelos filmes nacionais que, portanto, passam a ser veiculados em circuito internacional, assim como o NCA.

André Gatti, em “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”<sup>42</sup>, síntese da tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o autor analisa a questão específica da relação do cinema brasileiro com o mercado. Neste texto, confirma a leitura apresentada no balanço da revista *Contracampo*: a *Retomada* deve ser pensada como o restabelecimento da produção cinematográfica, mas sem que os setores da distribuição e exibição constituíssem para este uma parceria adequada.

Trabalhando a partir de conceitos que falam da *histórica ciclotimia econômica brasileira*, do atual estágio do capitalismo internacional e da nova divisão internacional do trabalho, diz o autor:

*O papel da cinematografia hegemônica nunca foi tão decisivo no desenho do mercado cinematográfico brasileiro, porque foi neste momento que as distribuidoras majors e semelhantes foram incentivadas a participar diretamente da produção nacional. (...) Verifica-se, então, um claro processo de internacionalização da realização de conteúdos*

<sup>41</sup> Devemos lembrar também que, antes mesmo do filme de Meirelles, houve a produção de *Palace 2*, um episódio para série exibida em horário especial da Rede Globo, em núcleo de experimentação da grade de programação da emissora. Dirigido por Meirelles e Kátia Lund, o episódio deu origem aos personagens Laranjinha e Acerola, protagonistas da série *Cidade dos Homens*, que teve a duração de quatro anos e foi finalizada com um longa-metragem dirigido por Paulo Morelli, sócio de Meirelles na O2.

<sup>42</sup> GATTI, André. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”, in MELEIRO, Alessandra (org.). *CINEMA NO MUNDO: indústria, política e mercado. Volume II: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99 – 142.

*locais para as salas de exibição, tanto em território nacional quanto internacional, ainda que esta situação não possa ser estendida para todo o campo audiovisual. Isso porque, historicamente, na trajetória da produção, o cinema não encontra no seu próprio campo uma sinergia que lhe permita fugir do estado de subdesenvolvimento, apesar da atual expansão na produção audiovisual independente.(...)*<sup>43</sup>

O texto segue a análise do que ele percebe como a parceria estabelecida entre distribuidores e exibidores. Na nova organização da produção internacional, há a diminuição do número de salas de exibição, como ainda, do período de permanência de um filme em tela. O mercado internacional passou a se organizar de maneira a lançar poucos filmes, mas em mega produções/eventos, com ocupação do maior número possível de salas. Sendo assim, a nova estrutura de exibição em multiplex congrega, geralmente em *shopping centers*, cerca de dez salas de exibição que exibem simultaneamente poucos, e muitas vezes, repetidos filmes. Nesta lógica, os filmes devem se pagar e estabelecer o retorno aos investidores em escalonamento: primeiro recebem os exibidores, que repassam aos distribuidores e, por último, aos produtores.

No caso do cinema brasileiro a situação torna-se mais complicada, pois o grande custo da produção de um filme acaba por recair principalmente sobre o produtor, também responsável por viabilizar sua propaganda e lançamento. A colocação de um filme no mercado demanda amplo investimento em marketing para que se alcance o público esperado. Assim, no estabelecimento das leis de incentivo no Brasil, o que se realizou foi repassar este custo gigantesco ao Estado, ao fazer com que este abrisse mão da arrecadação em nome do restabelecimento da produção, mas sem que medidas para que o setor de distribuição e exibição fossem também reestruturadas. Segundo o especialista em políticas culturais Leonardo Brant:

*Ao considerar auto-suficiente o mercado brasileiro, o governo tem atendido à produção do setor apenas com a ferramenta das leis de incentivo, com efeitos colaterais danosos: 70% do dinheiro federal empregado em 1999, em projetos culturais, veio dos incentivos à cultura. Em 1998, esse índice chegou a 77%. Ou seja, a produção cultural no Brasil vive hoje em grande parte do dinheiro do contribuinte, mas não beneficia a sociedade na mesma proporção, tornando as leis de incentivo, muitas vezes um instrumento de privilégios.*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> GATTI, André. Op. cit, p. 102.

<sup>44</sup> BRANT, Leonardo, apud SILVA, Denise M da. *Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p. 75.

Denise M da Silva<sup>45</sup> explica os princípios diferenciados das leis estabelecidas no Brasil e na Argentina: aqui, o Estado abre mão da arrecadação, aqueles que conseguem realizar a produção (muitas vezes financiada por empresas estatais) não possuem comprometimento de retorno à sociedade, que, em última instância, é quem de fato arca com a produção; lá, as leis estabelecidas e que organizam esta mesma produção foram sistematizadas com outros pressupostos:

*No Brasil o Estado, ou melhor, o contribuinte paga.*

*Se é o marketing que provêm (sic) alguns dos dissabores da produção brasileira fora do eixo ou independente ou simplesmente desconhecida, na Argentina a publicidade se viu incluída na seção de contas a pagar com o cinema nacional. O Fondo de Fomento Cinematográfico controlado pelo Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), estabelecido pela lei 24.377 de setembro de 1994, é formado por 10% do preço do ingresso de cinema no país, 10% de fitas cassete ou DVD e 40% do que é recebido pelo Comitê Federal de Radiodifusão sobre a publicidade veiculada em emissoras de TV.*

*Desse fundo, partem os pagamentos de pessoal do Incaa, a manutenção da Cinemateca Nacional, a cessão de subsídios para produção e exibição dos filmes.*<sup>46</sup>

Na organização destas leis, em ambos os países, é na produção que recai maior atenção. Como observa Carlos Augusto Callil, também citado no livro de Silva, no Brasil, o filme é realizado sem que o compromisso com o retorno do mercado seja estabelecido, pois já está pago quando finalmente chega às telas; já na Argentina, este filme obtém, na verdade, um empréstimo do INCAA, o que faz com que o compromisso de retorno seja maior<sup>47</sup>. Entretanto, como lembra Jorge La Ferla, este empréstimo não tem sido efetivamente cobrado e, assim, o não retorno econômico das produções realizadas e ainda a presença crescente dos grandes conglomerados nestas fontes do usufruto fazem com que, das premissas escritas, a prática da gestão do patrimônio público na Argentina não se diferencie em demasia do que tem sido a prática da privatização dos bônus públicos no Brasil.

O limite nesta discussão talvez seja percebermos as distorções desta circulação das produções e das opções que se fizeram ao serem aprovados seus projetos nos específicos institutos nacionais, pois, no caso brasileiro, se os filmes não necessitam se pagar no mercado (e

---

<sup>45</sup> SILVA, op. cit..

<sup>46</sup> Idem, p. 75.

<sup>47</sup> Talvez seja necessário recordar que Carlos Augusto Callil foi presidente da antiga estatal Embrafilme, muito próximo das mudanças efetivadas desde o fechamento sumário dessa estatal e o estabelecimento de novas políticas públicas para o setor ao longo dos anos 1990, o que o coloca como um crítico com conhecimento de causa.

muitas vezes nem são apresentados em circuito de exibição, cada vez mais sistematicamente reduzido), também não apresentam singularidades autorais que os classificassem como “não comerciais”: as opções estéticas têm recaído em filmes narrativos e sem arroubos em relação à linguagem, sendo o convencionalismo estético, assim como a não identificação de programas ou tentativas de projetos a se experimentar, uma das principais características desta nossa atual produção. Já no caso argentino, mesmo com a necessidade de se sustentar pelo mercado de exibição, produções em que se estabelece um enfrentamento com os limites da linguagem e dos ditames estéticos narrativos são realizadas, ou seja, aquilo que tem sido reconhecido como características de um cinema independente e/ou autoral encontra um minúsculo, mas existente, mercado de produção com amplo apoio dos críticos que o defendem. Já no Brasil, os produtos audiovisuais mantêm narrativas mais convencionais.

#### ***1.1.4. Balanço dos diagnósticos de Argentina e Brasil***

A obra de Gonzalo Aguilar e as de Sergio Wolf estão realizadas justamente para apoiar a manutenção não de produções extensivamente populares, mas de um nicho em que percebem a necessária alimentação da própria diversidade da cinematografia elaborada na Argentina. A crítica cinematográfica veio a campo fortalecer a manutenção deste produto diferenciado, como ainda, a possibilidade de financiamento a projetos e cineastas novos e não populares. Entretanto, a leitura atenta de Jorge La Ferla demonstra o quanto esta postura defensiva de uma lógica chamada *autoral-cinematográfica* acaba também por corresponder a uma manutenção de um “estado de cosas”, pois o limite teórico também impõe a manutenção da ordem conjuntural estabelecida, dependente do Estado. Percebemos, na Argentina, uma disputa interna sobre as diretrizes que a sociedade e seus diversos grupos representantes, com maior ou menor participação, possuem ao se organizar pelo controle das políticas culturais.

No caso brasileiro, a entrada em cena da GloboFilmes acabou por estabelecer um novo sentido nesta equação. A divulgação que as empresas Globo proporcionam aos produtos ali elaborados, como ainda a somatória da estrutura de produção e do respaldo de seu *staff* de estrelas, compuseram uma parceria ainda não ocorrida até então no Brasil entre mercado produtor, distribuidores/produtores das *majores* e exibidores. A organização em produtoras “independentes”/privadas que concentram este mercado e o estabelecimento de parcerias com a

GloboFilmes acabou por trazer um quadro extremamente concentrado em certos estilos de produtos e produções. O sentido numérico pode indicar o significado deste casamento:

*A média de público dos filmes globais é da ordem de 2 milhões de espectadores, no período, enquanto as produções independentes apresentam uma média de 90 mil aproximadamente. (...) Em 2005, a empresa co-produziu com a Conspiração Filmes o filme 2 Filhos de Francisco (Breno Silveira), que, com seus mais de 5 milhões de ingressos vendidos e mais de 500 mil DVDs, é o maior fenômeno de vendas do Brasil, nos últimos 25 anos. (...)*

*(...)*

*A presença da Globo Filmes como agente histórico do cinema brasileiro tem a capacidade de dividir a opinião dos mais importantes representantes no campo da atividade audiovisual. Cineastas e produtores como Walter Sales e Nelson Pereira dos Santos em alguns momentos se posicionaram contra; por sua vez, Luis Carlos Barreto e Cacá Diegues<sup>48</sup> sempre foram francamente a favor. Entende-se. É notório o poder que a Globo pode vir a exercer no setor, o que mexe com alguns alicerces da indústria como um todo. À medida que a participação da Globo Filmes no processo de produção e no mercado cinematográfico brasileiro aumentou, houve um reposicionamento no campo do cinema nacional.<sup>49</sup>*

A Rede ainda conseguiu, com subterfúgios e brechas encontradas nas leis de incentivo, vir a participar desta linha de recursos, o que possibilita sua inclusão em políticas públicas que, em princípio, seriam destinadas aos pequenos grupos ou àqueles sem o apoio de amplas linhas de auto-sustentação. O predomínio, desde então, do cinema industrial tem sido arrasador em termos de extensão e circulação dos produtos elaborados e realizados no Brasil. Assim, o filme ligado à estética mais convencional passou a ser, se não o único, o mais intenso produto do mercado audiovisual brasileiro, deixando de lado a diversidade de possibilidades de exploração estética e lingüística, que encontra em festivais um nicho de mercado, principalmente quando associado a grandes eventos (mostras) ou ao espaço universitário.

A polêmica existente em torno da cinematografia argentina é estabelecida na defesa às diretrizes de financiamento promovidas pelo INCAA, na queda de braço para que estas sejam mantidas e atendam às variadas produções, mesmo àquelas que não obtém retorno comercial no

---

<sup>48</sup> Em 2010, ocorreu a parceria entre a produtora de Cacá Diegues e a GloboFilmes em torno do projeto cinematográfico *5 vezes favela – agora por nós mesmos*. O projeto retomou a primeira incursão do Centro Popular de Cultura na produção cinematográfica e primeiro filme de Diegues. Não iremos explorar nesta tese a afinação de proposta estilística que o CPC possuía com aquela hoje desenvolvida em muitas das produções bem sucedidas em circuito comercial, mas é interessante lembrarmos das polêmicas que envolveram o CPC e o nascimento do movimento cinemanovista no início dos anos 1960 e de como tais questões permearam as tensas relações em torno da constituição de nossa cinematografia desde então.

<sup>49</sup> GATTI, André. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”, in MELEIRO, Alessandra (org.). *CINEMA NO MUNDO: indústria, política e mercado. Volume II: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 136-7.

mercado, caso de Lucrecia Martel e demais cineastas que podemos denominar como independentes. Bernardes, Lerer e Wolf (inserir data), no já referido trabalho que matizou o início desta territorialização, defende a sigla NCA como uma marca dessa autoria e independência: seria como um selo de qualidade ao produto, a ser apresentado em mercado internacional como diferencial de excelência.

Entretanto, o alerta das implicações políticas desta defesa da intervenção estatal na produção audiovisual argentina, indicado por Jorge La Ferla ao perceber a permanência conjuntural da dependência como controle político sobre a diversidade de produção, pode sinalizar os limites perceptíveis da produção argentina. A dependência do Estado (no agenciamento do INCAA) e de seus beneplácitos políticos, a concentração dos meios midiáticos nas mãos de conglomerados e a limitação teórica preconceituosa (com parâmetros datados) restringem as políticas culturais (ao invés de proporcionar à sociedade, em sua maioria, diversidade de acesso a opções variadas), como também as possibilidades de elaboração daqueles que se debruçam sobre a produção audiovisual.

A diferença existente entre o processo de concentração midiática do Brasil e o da Argentina está na trajetória de predomínio massivo da Globo, fato não existente na televisão deste país que, nas últimas décadas, também assiste a uma crescente concentração conglomerada deste meio. A necessidade de sempre se negociar com as premissas desta concentração midiática e de seu poderio tem sido uma constante na história brasileira desde o regime militar. Neste sentido, o alerta de La Ferla sobre as questões referentes aos suportes também deve ser percebido, porque os suportes digitais possibilitariam um desprender deste meio concentrado e controlado.

A partir da leitura de Ismail Xavier, encontramos a indicação de um processo de mudanças de paradigmas que ocorreu entre os cineastas brasileiros no final dos anos 1960. Xavier acredita que, partindo de um processo definido no percurso da atuação dos cineastas, e da maneira como eles se colocavam diante da sociedade brasileira desde esse período, é possível perceber uma reformulação: o foco das desconfianças, que até então projetavam sobre Hollywood, , passou a ser a televisão e os meios de comunicação em geral, já a partir de 1968-9.

50

---

<sup>50</sup> À guisa de exemplificação, recordamos o filme *O Bandido da Luz Vermelha* e o papel de espetacularização desempenhado pelos meios de comunicação em sua narrativa.

Ocorreu que, a partir daí, há um divórcio<sup>51</sup> que tem permanecido como um dos problemas de nossa conjuntura de produção cinematográfica em relação à produção televisiva. A ausência de contatos, e talvez, principalmente, os atendimentos distintos e funções diferenciadas em relação à sociedade que estes meios obtiveram, resultaram em um público muito mais receptivo ao meio televisivo. Este divórcio entre produção de TV e Cinema e ainda poderíamos lembrar, entre ambos e o mercado publicitário, encontrou a partir dos anos 1990 novos dilemas e situações.

Toda uma geração que pretendia seguir o caminho da produção cinematográfica nos anos 1980, e que em meio à crise dos anos 1990 buscou permanecer em produção, atuou e seguiu por outras vias do audiovisual, como a TV e a Publicidade. Questões conjunturais de espaço de atuação dos cineastas de novas gerações a partir dos anos 1980, assim como os embates envolvidos em torno da questão de produção, distribuição, exibição e acesso a um público espectador, envolveram buscas de novos espaços e parâmetros de comportamento desta geração desde então.

O histórico distanciamento existente no Brasil entre os meios (cinematográfico, televisivo e publicitário) têm sido debatido e apesar das tentativas de aproximação, questões variadas, desde interesses, uso e leituras políticas, como também preconceitos mútuos foram alimentados e permaneceram em cizânia ao longo das décadas.

Melina Marson indica que, desde os anos 1990, ocorreu uma “integração das mídias através da linguagem, da técnica e da estética, mas não da integração comercial e da formação do mercado audiovisual” (MARSON, 2006, p. 88). No histórico da consolidação nacional da TV e da publicidade no Brasil, ao longo dos anos, não havia ocorrido integração entre estes mercados de produção e a cinematografia (parceria comum aos mercados europeus, por exemplo). O que aconteceu a partir do *Cinema da Retomada* é que passaram a ser desenvolvidas alianças entre estes campos, e depois, com a entrada da GloboFilmes em cena, uma política multimídia; entretanto, esta integração sempre foi vista com receio, o que gerou a retomada de discussões e intensos debates em congressos cinematográficos.

---

<sup>51</sup> Devemos ter cuidado na interpretação deste divórcio. Ele não significou que os cineastas simplesmente se mantiveram afastados da televisão, mas que também este meio sempre manteve uma postura de não atendimento das demandas e reivindicações de cineastas. Assim, trata-se de uma relação de mútua desconfiança; entretanto, em partes de poderio desigual, tendo em vista, na sociedade brasileira, a atuação da televisão como mídia de poder e dos cineastas enquanto simples categoria de produtores de obras cinematográficas.

Deparamo-nos em Marson com a maneira como os diagnósticos interpretativos destas produções realizadas a partir dos anos 1990 têm sido entendidos:

*(...) linguagem e a estética se aproximaram das telenovelas, graças à larga utilização de planos fechados, fotografia e interpretações naturalistas pelo apego à fórmula, já consagrada nas novelas, de humor e de romance; através da utilização de um maior número de cortes e cenas, lembrando a rapidez e agilidade da televisão; e por meio da construção de personagens baseados em estereótipos de teledramaturgia.*<sup>52</sup>

A generalização do diagnóstico de Marson, em que os preconceitos afloram, participa do senso-comum com que muitos têm se debruçado sobre estas produções. Entretanto, paralelamente e buscando insistentemente diálogos, novas correntes de análise que se voltam aos estudos tanto de cinema como televisão, hoje questionam tais certezas e simplistas percepções. Há produtos cinematográficos em que existem os estereótipos acima descritos, mas isso não significa estarem restritos a esta estilização e somente a este tipo de produção, sendo mais complexas as questões que emergem no atual campo de elaboração audiovisual. Há também hoje amplos estudos que revêem a produção televisiva e esta interpretação superficial de suas obras<sup>53</sup>. Percebido como um campo ainda em exploração, a história da televisão e dos produtos ali veiculados ao longo de décadas necessitam maior acuidade de análise, uma revisão da simplificação antes realizada, já que, aspectos dos produtos televisivos, como os temas abordados, são passíveis de serem investigados.

Entretanto, em relação a esta tese, cabe marcar que percebemos nestas produções televisivas, consumidas ao longo de gerações, um espaço a ser entendido como formador de uma educação audiovisual que constitui significativamente nossa história cultural em sociedade. Esta formação faz com que as *representações* agora elaboradas tenham que ser percebidas tendo por pressuposto a existência deste estilo em diálogo constante com as demandas da sociedade que ali se percebe representada e o acolhe. Em capítulo adiante, iremos explorar mais detalhadamente este processo de constituição de formação cultural da sociedade e do papel deste meio audiovisual nesta atual situação. Há a preocupação em se historiar a análise formal de obras televisivas em relação ao momento histórico em que estas se fazem entender e atuam em

---

<sup>52</sup> MARSON, Melina, *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil – da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Campinas, 2006, p 153.

<sup>53</sup> Pode-se indicar os estudos desenvolvidos por Arlindo Machado e Esther Hamburger, entre vários outros, que agora se debruçam sobre estes produtos e sua história, abrindo novos territórios de pesquisa.

representação. Tivemos a necessidade de se constituir uma história dessas formas, para melhor compreender a maneira na qual se organizou uma das obras analisada nesta tese, *O amor segundo B. Schianberg*. Tal estudo restitui por nós um espaço percebido de participação ativa de nossa sociedade e de sua constituição cultural específica.

Na Argentina, o processo de formação e consolidação da televisão foi um tanto quanto diferente daquele pelo qual passamos aqui no Brasil. Ela foi realizada por empresários amantes do veículo, e não foi concentrado o poder em uma emissora (como o caso da Rede Globo desde os anos 1970). Cremos que a diversificação das emissoras argentinas, que se equilibravam de maneira eqüitativa no *share* de audiência, possibilitou a diversidade e a competitividade, além da pluralidade de propostas com as quais seu público pôde se relacionar a partir dos produtos ali desenvolvidos. Entretanto, com a ascensão do regime militar, o controle sobre as emissoras passou a ser efetivado e os proprietários das emissoras foram sendo substituídos por simpatizantes do regime. Nos anos 1990, a onda neo-liberal que varreu o mercado argentino durante o governo de Carlos Menem. O processo de privatização nos moldes *a la “Berlusconi”*, com a participação de grandes conglomerados, marcou um novo momento, como costuma dizer La Ferla<sup>54</sup>:

*Durante a era menemista, em finais do século XX, o governo desfalcou sistematicamente todos os bens do Estado, e foi assim que a televisão argentina se viu condenada, como todas as empresas públicas. À inevitável calamidade de ser dirigida por obscuras sociedades empresariais (como o caso de todas as empresas públicas privadas). Aquela ineficiente burocracia corporativa ligada ao Estado e aos sindicatos foi substituída por empresas privadas que passaram a comprar quase toda a produção de programas diferidos, mantendo a produção unicamente dos programas informativos. Finalmente, depois do retorno da democracia em 1983, verificou-se uma confusa reprivatização dos canais, seguindo o modelo dos bens patrimoniais do Estado. Além disso, houve a eliminação sistemática das frequências das emissoras oficiais de rádio e televisão, que foram na sua maioria oferecidas a estes grupos financeiros e com poder de origem duvidosa. O caso argentino, tal como o modelo italiano, é bastante notório pela falta de leis, políticas coerentes e programas de regulamentação para a administração dos meios de comunicação.*

O processo duvidoso e de questionável idoneidade (para dizer o mínimo) pela qual passaram os meios de comunicação ao serem privatizados, assim como as dependências em

---

<sup>54</sup> LA FERLA, Jorge. “Sobre a televisão. Aparelho de formas culturais. Por um repertório notável de programas para a televisão argentina”. In BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p.56.

relação ao estado e os embates em torno do estabelecimento de leis claras em relação aos meios de comunicação permanecem como questões na política argentina, o que explica muito das polêmicas em torno do casal Kirchner atualmente.

## **1.2. O papel da crítica nas reflexões teóricas a partir da produção audiovisual desenvolvida.**

### ***1.2.1. Os críticos/teóricos argentinos.***

Tendo em vista as polêmicas em torno dos diagnósticos do restabelecimento das produções cinematográficas de Argentina e Brasil desde os anos 1990 e das controvérsias em torno das análises do NCA e do *Cinema da Retomada* (termo que caiu em desuso), as semelhanças e diferenças nos problemas referentes à difusão destas produções em ambos os países (no contexto da globalização do sistema de divulgação, com os meios de exibição concentrados), passamos agora a discutir as interpretações que críticos realizaram a partir de análises de estilo destas produções. Desta análise interna que críticos realizaram sobre as obras produzidas desde os anos 1990, pretendemos comparar temas que podem ser percebidos como semelhantes entre as produções dos dois países, mas que carregam um diferencial histórico e cultural específico no que estas obras apresentam entre si.

Em setembro de 2003, a Universidade de Buenos Aires (UBA), através do Centro Cultural Rojas e da parceria com a Aliança Francesa, promoveu uma série de atividades marcadas pela projeção de filmes em um ciclo denominado *Cine y Filosofía* e um seminário, *Pensar el Cine*<sup>55</sup>. Destas atividades, a partir das palestras proferidas nos encontros, foram produzidas duas publicações, cujos objetivos são esclarecidos no prólogo escrito pelo organizador do evento, Gerardo Yoel:

---

<sup>55</sup> “*Pensar el cine 1. Imágenes, ética y filosofía* es una publicación que pertenece a una serie de três (junto con *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías e Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* de Alain Badiou). Parte de este proyecto, cuyo producto editorial son los libros de la serie *Pensar el cine 1* y *Pensar el cine 2*, supera se objetivo primero, que es difundir y dar testimonio de una serie de actividades (el ciclo de proyecciones de cine y vídeo *Cine y filosofía* y el seminário *Pensar el Cine*) organizadas por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Actividades que tuve la oportunidad de coordinar durante el mês de septiembre de 2003 y que se desarrollaron en el Centro Cultural Rojas y en la Alianza Francesa de Buenos Aires. En efecto, se trata de una publicación significativa que difunde la obra de pensadores de una dilatada trayectoria internacional y la relaciona con la producción de autores locales que trabajan dentro del mismo tipo de reflexión.”. In YOEL, Gerardo. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

*(...) Sus ensayos, inéditos en castellano, y en el caso de los textos de Alain Badiou, también en francés, plantean una reflexión sobre las relaciones entre el cine y la filosofía, sobre la naturaleza de la imagen y sobre los problemas éticos que involucran la imagen cinematográfica, que en un mismo acto puede representar, interrogar y producir la historia.*

*La problemática abordada en este libro excede el fenómeno particular del cine y se involucra en una reflexión más general relacionada con el lugar que ocupan las imágenes dentro de nuestra cultura.<sup>56</sup>*

No prólogo escrito por Gerardo Yoel para o primeiro volume está expresso com clareza que cinema é campo de disputa, já que apresenta como epígrafe a citação que Jean-Louis Comoli faz do filme de Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*: “*El cine es un campo de batalla*”. No prólogo do segundo volume está a proposição que norteou a segunda etapa do seminário e a proposta por eles enfrentada:

*El núcleo de Pensar el cine 2 está compuesto por una serie de reflexiones y preguntas sobre la percepción de la temporalidad, que en el caso del cine quiebra el modelo narrativo clásico de representación, sobre las relaciones entre imágenes de cine, vídeo y digital; sobre como las nuevas tecnologías producen un cambio en la percepción y transforman el concepto de cuerpo, y a su vez hacen necesario actualizar la siempre vigente relación entre arte, matemática y filosofía.<sup>57</sup>*

As conferências organizadas em forma de seminário por Gerardo Yoel se sustentaram por encontrar em Sergio Wolf (então coordenador da área de cinema do Centro Ricardo Rojas, sediado na UBA) um de seus principais articuladores. Wolf percorre a história do cinema argentino mas, principalmente, busca compreender a produção realizada desde os anos 1990.

Assim, das palestras proferidas e publicadas, a realizada por Sérgio Wolf<sup>58</sup> procurou apresentar um panorama do cinema argentino, dispensando maior atenção à atual produção, com o intuito de relacionar os conceitos de *tempo* e *realidade*, pensados e percebidos como

<sup>56</sup> YOEL, Gerardo YOEL. “Prólogo”. Op. cit., p 17.

<sup>57</sup> Idem, p. 24.

<sup>58</sup> WOLF, Sergio. “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”. In *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 171-85.

essenciais para se compreender a especificidade das representações<sup>59</sup> cinematográficas realizadas na Argentina.

O conceito de *tempo*<sup>60</sup> e sua relação com a *realidade*<sup>61</sup> é um dos temas caros da teoria cinematográfica e recorrente nas reflexões desenvolvidas por todo o século XX – vários foram os teóricos a discutirem e pensarem o cinema tendo em vista estes conceitos<sup>62</sup>. A atual cinematografia argentina é o foco da atenção de Wolf, cuja meta é demonstrar o que considera ser específico e pode ser reconhecido como NCA, construindo e localizando a partir deste objetivo a justificativa de uma história do cinema argentino. Para isso, lançou mão dos já referidos conceitos caros ao estudo teórico em cinema (*tempo e realidade*), sem, no entanto, explicitar as bases teóricas a que se refere, de onde parte sua conceituação, de quais teóricos ou ainda qual teoria utiliza como parâmetro para efetuar sua reflexão, embora busque esclarecer como estes conceitos se dão ao longo da história da produção argentina.

A questão primeira que elaborou diz respeito ao que ele considera como sendo uma constante no cinema argentino: o envelhecimento de suas obras. Para responder a esta percepção, trouxe à tona a seguinte hipótese: o cinema argentino envelhece mal porque as decisões de representação escolhidas estão marcadas pelos signos temporais de suas épocas, assim, seriam os filmes reféns de seu contexto de produção. Para demonstrar esta assertiva, Wolf crê ser necessário estudar o vínculo que estas produções estabeleceram com o realismo ao longo do tempo, apresentando-as cronologicamente ao longo da história da produção cinematográfica argentina. Ele procura demonstrar, exemplificando com citação de obras e cineastas, como historicamente se tem feito uma apropriação particular da realidade, mas

---

<sup>59</sup> AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p 255-7. O dicionário teórico organizado pelos pesquisadores franceses será indicado como principal referência para discutir os conceitos recorrentes nas discussões sobre teoria cinematográfica e seus principais temas e abordagens. O dicionário está estruturado de maneira a indicar as principais correntes interpretativas e teóricas, sendo o princípio de um fio a descortinar a grande trama em que estão envolvida as discussões e polêmicas enfrentadas quando se trabalha com estes objetos de análise.

<sup>60</sup> Idem, p 287-9.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>62</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. STAN, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003. AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2008 (13.edição). As indicações aqui se referem a obras em que o balanço historiográfico das principais linhas teóricas foi realizado, assim, nestas indicações, se encontram as produções, seus temas, principais pensadores, principais correntes, leituras críticas, embates e posicionamentos.

também pressupondo um posicionamento de seus realizadores frente ao real – para Wolf, o cinema argentino sofre em suas produções de um fracasso, um litígio com o realismo.

O autor classifica, de maneira generalizada, noções de *tempo* estabelecidas a partir da relação com a *realidade* ao longo da história da cinematografia argentina, conforme destacamos:

- período de 1930 a 1960: *tempo congelado* ou *mítico*, em que não há preocupação com a realidade ou a história, mas se forja um discurso cinematográfico mítico sobre a Argentina, que busca afirmar sua invenção como nação, e que, portanto, estaria distante de qualquer preocupação com a realidade;
- início dos anos 1960: *tempo sincrônico*, em que nota-se a preocupação com a contemporaneidade em sua realidade social;
- anos 1960 e 1970 (durante as ditaduras): *tempo da clausura*, em que se apela ao passado para denunciar os limites do presente; assim, o passado histórico é utilizado para se diagnosticar e denunciar a realidade do presente;
- últimos 30 anos: percebe duas possibilidades de representação da temporalidade – uma primeira que se refere ao passado através de um *tempo de nostalgia*, ou ainda, do *tempo congelado*; e outra, em que percebe o *tempo do puro presente*, entendido em diferentes classificações, como de *duração*, *justaposto* e de *pensamento*. Sobre estes, Wolf (2004, p. 175-7) afirma:

*Frente a la idea del tiempo como tiempo congelado y la apelación al pasado lejano, aparece otra idea posible para abordar estos últimos treinta años del cine, la idea del tiempo como puro presente.*

*(...) El pasado no es más una zona a mitificar, como sucedía con el cine en la dictadura, ni una zona que explica el presente o una coartada que permite establecer una dimensión más completa de las cosas, como ocurría con el cine de los años ochenta, de lo que podríamos llamar el cine de fines de la dictadura o de la posdictadura. (...)*

*Pero también ese puro presente del último cine argentino aparece en ciertos filmes a través del puro pensamiento. (...) hay una continuidad total entre el plano de las acciones y el plano del pensamiento en tanto asociación. Se trata de otro real, de otro realismo. (...) O bien, también, como la idea del puro presente, la noción de tiempo yustapuesto (...) No hay flashbacks, sino coexistencia temporal en puro presente.*

Estas classificações, tentativas de conceituações sobre as temporalidades nas representações da cinematografia argentina, têm por meta esclarecer o que seria uma possibilidade comparativa entre a atual cinematografia desenvolvida na Argentina, aqui divulgada como sendo o NCA, e aquela realizada nos anos 1960. Diz Wolf, concluindo sua apresentação:

*No creo que sean casuales los nexos que se puedan establecer entre el cine de los años sesenta y el de los noventa. Ambos están muy ligados a la idea del tiempo como puro presente, pero con una diferencia sustancial: mientras el cine de los años sesenta mantenía un diálogo con el pasado – recuerdo a Luis Medina Castro, en Dar la cara, diciendo: “Antes de Perón, no, con Perón, no, después de Perón, no”, o la crítica que en esa película se hacía del viejo cine de estudios -, el así llamado ‘nuevo cine’ produce sentido al ignorar el cine anterior. No hay padres, no hay pasado. Es un cine que no cree que se puede tener nostalgia de lo que nunca se tuvo.*<sup>63</sup>

A tese de que a atual cinematografia é formadora de um discurso em que somente o presente importa (se é que este mesmo tem importância), que não há passado ou futuro pois o presente é comandante (onipotente e eterno), acima de tudo, implica em que não haja possibilidade de comando e direcionamento próprios porque segue à deriva, no qual o plano das ações coexiste ao do pensamento. Esta interpretação, forjada por Wolf, marca o diferencial de ruptura imenso que a atual relação de *representação* entre *tempo* e *realidade* foi capaz de constituir nestas narrativas do NCA.

Cada etapa de produção da cinematografia argentina corresponderia a uma atitude de *representação* de *tempo* distinta, tendo em vista a percepção de *realidade* condizente a uma dada época, cuja *narrativa* fabricada suscita uma inflexão diferenciada para a construção de um discurso histórico. Assim: *tempo*, *realidade*, *narrativa* e construção da *representação histórica* estariam todos correlacionados para se fazer compreender a “cultura Argentina” através destes produtos cinematográficos; no caso específico das preocupações de Wolf, para estabelecer a ligação entre dois destes ciclos, o do início dos anos 1960 e a atual produção, percebida como NCA, mas com destaque para este último.

Ao lermos os conceitos de *tempo*, *realidade*, *narrativa* e *representação*, encontramos um terreno próximo aos conceitos que utilizamos para pensar e discutir história; entretanto, seriam as referências de Wolf semelhantes, idênticas ou completamente distintas das que carregamos? Se a

---

<sup>63</sup> WOLF, Sérgio. Op. cit, p. 178.

tese apresentada sobre as interpretações que faz sobre a nova cinematografia estão corretas, a história que estas obras proporcionam não possuiria historicidade, pois estão presas ao presente – o que nos leva a perguntar o que se conceberia, então, por história. Estaria esta, em tais produções, rendida a uma concepção de crônica do cotidiano mais banal, de caráter subjetivo (daí sua referência ao tempo do pensamento), mas sem nenhum processo a lhes dar sustentação de reflexão? Ao debruçarmo-nos sobre sua palestra, ao esmiuçarmos sua escrita e argumentos, nasceu a questão inicial da pesquisa deste doutorado: estaríamos hoje elaborando nestas obras audiovisuais discursos em que a história, como processo estabelecido em tempos distintos (longo, médio, curto, subjetivo, memória, lembrança, esquecimento, poder, crise, ruptura, passado e futuro), está soterrada em uma avalanche cronística do dia-a-dia, incapacitada de provocar ou de suscitar reflexão, discussão, ação – impotentes que estamos no eterno presente que nos carrega?

Através da investigação do conceito de *tempo*, Wolf busca construir uma história geral que justificaria a seleção das atuais representações desta cinematografia, contrastando-as. Já Gonzalo Aguilar, que hoje é a principal referência a todos os que estudam o NCA, efetua a análise em obras específicas. Ele as divide em questões temáticas e as denomina de “narração de um mundo”, mas mantém como premissa o diagnóstico defendido desde Wolf: as análises reconhecem estas obras como carregadas das idéias de um *tempo presente*, do *pensamento*. Assim, o discurso histórico elaborado continua atado ao eterno e ensimesmado presente<sup>64</sup>.

### ***1.2.2. Os críticos/teóricos brasileiros***

No Brasil, a obra de Ismail Xavier é onde encontramos referência ao conceito de *tempo* como sendo uma preocupação especial. Na década de 1990, ele voltou seus estudos para a compreensão da produção cinematográfica que entendeu seguir caminhos distintos daquela realizada nas décadas anteriores. As produções dos anos 1960-70 são percebidas por ele como o ponto alto do cinema moderno brasileiro.

---

<sup>64</sup> Contrariando esta análise que fala de *nuevo cine* em momentos distintos (anos 1960 e atual), Clara Kriger refuta este estabelecimento de classificações seletivas. Para a pesquisadora, esta história aqui construída acaba por exaltar alguns em detrimento a outros e, mais que isso, joga ao limbo aqueles que não puderam ser aí enquadrados, menosprezando produções e cineastas, não percebendo que estas outras produções carregam sentidos pertinentes a se pensar a história em dados momentos. O trabalho de Kriger versa sobre a cinematografia dos anos 1950-60, o que a faz uma crítica “distante” desta preocupação presente nos trabalhos de Wolf e Aguilar, mas que tem relação direta na construção das histórias que ambos pretendem divulgar. Consultar: KRIGER, Clara. *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Xavier tomou por base as propostas que identificou dentro das perspectivas buscadas na linguagem e na estética que estas produções passaram a carregar nos anos 1990 e, como problema central, questionou os estilos ostentados nestas produções. Sua interpretação tem por método a análise do *foco narrativo*<sup>65</sup> das obras e do *ponto de vista*<sup>66</sup> em que se estruturam, portanto, parte da *análise textual*. O crítico procura descortinar sentidos para as abordagens que a atual cinematografia vem desenvolvendo desde as leis de incentivo instituídas.

Para compreender a transição que reconheceu das cinematografias modernas para as narrativas clássicas predominantes nas atuais produções, observou também a relação que as obras realizadas estabeleceram com o *Tempo* e a *História*. Xavier interpreta que, se no cinema moderno brasileiro a *alegoria*, com base em uma leitura benjaminiana, foi pertinente como figura expressiva, atualmente, a matriz de reflexão teórica deve ser outra. O cinema estaria hoje voltado para uma narratividade que se convencionou denominar como “clássica”. Assim, o crítico deixou de lado a perspectiva que refletia essa base teórica e buscou novos parâmetros que pudessem esclarecer a atual produção brasileira.

O livro de ensaios de Xavier, *O Olhar e a Cena*<sup>67</sup>, teve por base as teorias da narratividade, com especial atenção ao *melodrama* como estilo narrativo que estaria predominando na atual produção, nacional e internacional:

*No meu caso, o que interessa são incursões na história dos estilos, a discussão de como ocorre o diálogo dos filmes entre si, com sua época e com o legado recebido. Em cada situação busco categorias estéticas que possam oferecer um lastro para a construção de um processo de uma mudança ao longo de um intervalo de tempo. O problema central aqui é a escolha desta categoria sujeita a alterações históricas que a própria pesquisa vai caracterizar. É o que procurei fazer com a alegoria, com o melodrama, sempre tendo aquele cuidado de partir dos filmes e de uma radical absorção do maior número de aspectos formais que cada um exhibe a seu modo. Esta é a pedra fundamental, e a própria escolha da categoria, capaz de caracterizar as transformações no tempo, é determinada por esta postura de partida, pois não se deve impor um quadro teórico aos filmes.*<sup>68</sup>

A diferença desta nova abordagem teórica está em perceber como a relação entre *tempo e história* passa a ser desenvolvida na atual produção em contraste com o que haveria tido anteriormente. Neste sentido, se nas obras do cinema moderno o *tempo* significava um momento

<sup>65</sup> AUMONT e MARIE. Op. cit., p. 131-2.

<sup>66</sup> AUMONT e MARIE. Op. cit., p. 237.

<sup>67</sup> XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>68</sup> MENDES. *Encontros: Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 278.

de crise e ruptura possível para a construção de um novo momento (para isso, aquela estilística utilizava das alegorias totalizantes que seriam explicativas da crise), na atual produção este estilo deixa de ser possível.

*(...) O cerne da questão é a procura da boa articulação entre teoria, crítica e história.(...)*

*Para quem, como eu, supõe a presença dessas forças formadoras, cada filme se insere dentro de um jogo intertextual em que dialoga com um repertório disponível e se sabe inscrito numa história. Nesses casos, toda questão é de como se entende esta inserção e como se formula a própria noção de história. Algo que o crítico vai assumir para uso próprio, quase sempre, a partir de um diálogo com os historiadores ou com textos-síntese que se ocupam de uma filosofia da história. E o mais complicado aí é dar uma resposta à questão específica da historicidade da cultura e das artes em particular, e sua inserção nos processos mais amplos. Conforme a resposta que se dá, o problema da história rebate sobre a teoria e a crítica de forma distinta. Pois a própria concepção de trabalho nestes terrenos depende desta resposta, tal como, inversamente, a maneira como avança a prática do historiador – o que ele pesquisa, com que instrumentos e com que perguntas – depende de sua retaguarda teórica. Enfim, o movimento é circular, e os três termos, podemos dizer as três práticas – teoria, crítica e história – estão sempre em interação.<sup>69</sup>*

Xavier expõe em artigos esparsos (além de conceder várias entrevistas, em que, por meio delas, se afirma como uma referência sobre o tema) o que acredita ser a nova configuração das *representações* da cinematografia brasileira agora realizadas. Não mais encontraríamos a alegoria totalizante, não mais a crise deflagrada no *tempo*, que prenunciaria uma transformação, mas sim, um cinema percebido como referente a uma narrativa clássica e representativo do discurso conformado a este percurso. No cinema dos anos 1990, Xavier percebe que as figuras do ressentimento e da culpa<sup>70</sup> tomam as rédeas da *representação*. O primeiro viria no personagem de classe média, insatisfeito com seu espaço social, com as limitações econômicas pelas quais passa e, ainda, com a frustração de não conseguir ser o consumidor que almeja. A segunda estaria situada no olhar que os cineastas projetam sobre os outros, os desvalidos, aqueles que estão na base da pirâmide social. Estes permanecem párias, o que não contribui para que qualquer situação seja transformada. Os cineastas não reconhecem nenhum projeto de transformação social nessa atual cinematografia, tampouco possuem um programa, pois não pretendem nem crêem contribuir

<sup>69</sup> MENDES. *Encontros: Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 277.

<sup>70</sup> XAVIER, Ismail. “Ressentimento e realismo ameno” e “O cinema brasileiro dos anos 90”. In MENDES, op. cit., pp. 88 – 105 e pp. 106 – 173).

para a transformação de uma cultura já arraigada. O outro é observado temerosamente, porque, afinal, pode também se voltar contra todos, anarquicamente.

*(...) Tais diatribes têm uma carga de mal-estar que, em princípio, assinala a crise, nega o mar de rosas, mas seu movimento mais comum é o da despolitização, num efeito próximo ao conseguido pela mídia com seus clichês cotidianos em torno da sujeira dos políticos, como se esta lhes fosse exclusiva. Todos gostamos de flagrar as mazelas morais disseminadas pelo tecido social, mas isto pode nos tornar mais afinados aos 'textos conspiratórios', essas alegorias políticas do cinema industrial, sempre dispostas a lamentar a força maior das engrenagens do poder que se oculta e a miséria moral da modernidade. Há aqui a atenção ao caráter e ao que está afeito à personalidade, pois o terreno das disposições psicológicas e morais é entendido como a fonte maior dos problemas. O social é natureza, quadro indiscutível, sem história, que oferece apenas a moldura, não havendo nos dramas uma inquietação dirigida aos problemas de estrutura, ao que condiciona ou impulsiona a ação, empurra os indivíduos para o salve-se quem puder. Descartado para o espaço off como o não-representável, o poder se manifesta nos filmes em suas versões menores, que tanto têm chamado a atenção de certa ciência social, interessada exatamente nessas versões micro, curiosamente num mundo que concentra o poder como nunca na história.<sup>71</sup>*

Para o autor, nesta atual cinematografia, o *tempo* representado é narcísico, sem passado, vazio no seu não propósito de transformação ou na sua desesperança para o futuro, pois acredita-se apolítico. No máximo, o *tempo* carrega uma percepção nostálgica e sem conteúdo.

### **1.3. Síntese das diferentes relações que argentinos e brasileiros estabelecem entre o conceito de *tempo* e nas produções audiovisuais**

Ressaltamos que aparentemente as análises de Wolf e Xavier se encontram. Em ambos se percebe o vazio nas representações dos tempos atuais nos filmes de Argentina e Brasil: em Wolf, a ideia de *tempo do puro presente, tempo do pensamento (subjetivo)*; já em Xavier, o *tempo vazio*, sem o vislumbre da crise que possibilitaria a transformação. Entretanto, e esta diferença foi o que nos chamou a atenção ao elaborar a questão desta tese, percebemos que em Wolf o vazio inaugura uma nova etapa POSITIVA da produção argentina, o NCA. Os filmes do NCA seriam elaborados como ações de correlação entre ação e pensamento, mas sem comprometimentos causais com o passado ou ainda de preocupação com o futuro, no máximo seriam encontradas uma distante filiação ao NCA dos anos 1960. Já em Xavier, o vazio seria a apatia conformista a-histórica, portanto, NEGATIVA porque não transformadora da *realidade*: o estilo agora estaria

<sup>71</sup> XAVIER, Ismail. In *Revista Praga*, n.9, 2000, p. 136-7.

distante da proposta alegórica do Cinema Novo dos anos 1960 que se pensava em vivência da crise prenunciada de uma ação transformadora da história. Assim, o vazio como representação na cinematografia atual é percebido de maneira distinta na Argentina e no Brasil. Na Argentina ele é positivo, enquanto no Brasil este vazio é a negatividade. Neste sentido, onde poderíamos encontrar o nó que marcariam as diferenças destes diagnósticos em nossas produções? Por que seria possível entrever (com polêmicas, lembrando La Ferla), uma cinematografia autoral na Argentina e não haveria esta mesma possibilidade no Brasil?

Creemos que tais diferenciações dos diagnósticos podem ser identificadas pela maneira como nossa produção audiovisual e os meios que as articularam ao longo de décadas acabaram por efetivar toda uma cultura a nortear nossas obras, a maneira como estas se fazem entender e constituem espaço na recepção espectral. Podemos indicar aqui a ideia das *práticas de recepção* pelas quais elas hoje são percebidas e elaboradas como *representações* de nossa sociedade. Acreditamos que estas práticas estão intimamente ligadas a este percurso histórico de processo de constituição de nossas produções. Diferenças na estruturação de toda indústria de produção audiovisual e de como esta estabeleceu sua relação com nossas sociedades estão no bojo desta cultura que agora nos faz *representar*.

O que se reconhece como sendo NCA está na delimitação de um possível cinema autoral/independente, em contraste ao que se reconhece na produção desenvolvida no Brasil desde as leis de incentivo dos anos 1990. No Brasil, se compreende a impossibilidade teórica de se aplicar as teorias cinematográficas caras a anos anteriores (de autoria e independência); percebe-se uma cultura midiática consolidada sob o controle concentrado do sistema de difusão. Sobre tal percepção, na Argentina encontramos somente a análise de Jorge La Ferla que recusa a afirmação do autoral, acusa a crescente concentração midiática com as privatizações do meio nos anos 1990 e indica os riscos da manutenção do sistema de produção dependente do estado, promovido pelo INCAA. Neste sentido, a projeção de um cinema autoral na Argentina seria um canto de cisne em meio ao processo de midiaticização em crescente avanço. No caso do Brasil, este já teria sido consolidado ao longo de toda a trajetória da construção de nossa cinematografia e da produção do audiovisual. Em congressos cinematográficos, a reivindicação principal como resistência a esta concentração permanece a mesma proposta de décadas anteriores: a participação maior do Estado e de editais de financiamento para salvaguardar uma produção independente. Se há aqui espaço para outras produções, ele se restringe a nichos de mercado

determinados, como mostras, festivais, espaços universitários de discussão e um circuito de exibição restrito a poucas e selecionadas salas. Mesmo assim, não se pode ignorar que há este nicho e que este demanda produtos e eventos específicos a satisfazerem a um público ávido por produtos diferenciais, portanto, também correspondendo a uma demanda de mercado.

A *representação do tempo* e a maneira como estes críticos, argentinos e brasileiros, o percebem nas obras analisadas foi nossa questão ao longo deste capítulo. Ela foi percebida em meio à consolidação do processo histórico de estabelecimento de nossas atuais produções. A ausência de passado e de preocupação com o futuro parecem a Wolf uma possibilidade de existência formadora e inovadora na cultura atual argentina. Em Xavier, este vazio significa a própria ausência de transformação da história, resignada e submetida à sociedade de espetáculo que se faz afirmar em nossa cultura.

Entretanto, caberia agora perguntarmos enquanto historiadores se estariam mesmo estas obras desprovidas de representação de tempo histórico e marcadas pelo vazio. Caso seja afirmativa esta percepção, questionamos o que poderíamos entender desse vazio das representações elaboradas por argentinos e brasileiros do ponto de vista de constituição do discurso histórico de nossas nações. Neste sentido, após percebemos como foram constituídas as análises dos críticos de cinema, entramos em campo para, com o olhar de historiadores, debruçarmo-nos sobre as obras de dois cineastas indicados nestas mesmas críticas como modelos e esperanças de produções. Nos próximos capítulos nos propomos a analisar da obra de Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza*, e na de Beto Brant, *O amor segundo B. Schianberg*, questionando a relação de *tempo* e como este incide na percepção de construção de um discurso histórico. Acreditamos que estas obras podem ser elencadas como portadoras de percepções e de concepções compreensíveis como *representações* de história de nosso *tempo presente*.

**CAPÍTULO 2**  
***LA MUJER SIN CABEZA E O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG, DE LUCRECIA***  
**MARTEL E BETO BRANT: ANÁLISE FÍLMICA**

**2.1. Martel e Brant: trajetórias na cinematografia contemporânea**

O início do século XXI marca, em termos de crítica cinematográfica, balanços e olhares mais acurados sobre os frutos desenvolvidos desde o estabelecimento das leis de incentivo à cultura, tanto no Brasil quanto na Argentina. No caso argentino, o fato deste país ter passado por uma grande crise econômica, política e social, acabou também por provocar uma disposição distinta em relação aos produtos ali realizados. Eivado a ocupar espaço em festivais internacionais, disputando financiamentos com co-produções estrangeiras, tais filmes, no início do século XXI, obtiveram neste circuito especializado vitrine de amplo espectro e alcance, e conseqüentemente, o reconhecimento internacional de suas produções também esteve ligado a estes acontecimentos de seu país. No Brasil, também havia sinais de novos tempos.

A cinematografia brasileira passava por processo de questionamento profundo em suas diretrizes. Destes questionamentos, não somente o modelo de produção (com a isenção fiscal), como também, uma avaliação sobre os tipos de produção que haviam sido realizados em cerca de dez anos de leis de incentivo entraram nos congressos de Cinema para serem debatidos. Os primeiros trabalhos acadêmicos, o desenvolvimento e consolidação do SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) e a própria reorganização dos congressos cinematográficos em busca de novas diretrizes de controle em estruturas estatais marcam o direcionamento de muitos dos olhares sobre esta produção recente, para a qual a eleição de Luís Inácio Lula da Silva para a presidente, em 2002, sinalizava novas diretrizes na organização do sistema de produção<sup>72</sup>.

Entretanto, desde este início de milênio, o número de espectadores em salas de cinema a assistir filmes brasileiros acompanhou o modelo de concentração do mercado exibidor<sup>73</sup>. Em São

---

<sup>72</sup> Consultar a coleção organizada por Alessandra Medeiro, lançada pela editora Escrituras, em 2010, sobre a Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. Constituída em três volumes, estes livros trazem os trabalhos acadêmicos mais recentes e ainda por serem aprofundados sobre o desenvolvimento da atual produção brasileira.

<sup>73</sup> “ (...) A concentração das arrecadações é um aspecto que chama a atenção. Cinemark, UCI e Grupo Severiano Ribeiro detêm aproximadamente 37% das telas existentes no país. Controlam, porém, quase 60% das bilheterias e têm participações maiores, ainda, nas operações de vendas de comestíveis e da publicidade na tela.” LUCA, Luiz G.

Paulo, mantém-se um circuito que teve suas origens nos cineclubes existentes na cidade em décadas anteriores, um exíguo “circuito de rua” onde se apresentam os filmes cujas produções escapam ligeiramente daqueles *blockbusters* que predominam no grande circuito de múltiplas salas em *shopping centers*. Nestas salas são vistos os filmes que afluem de outras cinematografias, como a argentina, a francesa e a de outros países, além de algumas produções brasileiras que não se encaixam neste formato massivo do mercado. Os filmes de Lucrecia Martel e de Beto Brant têm ocupado este “circuito alternativo”.

*O espectador do cinema atual tem esse perfil: jovem, bem informado, consumidor contumaz. As pesquisas indicam que é uma pequena parcela da população (uns dizem que são dez milhões, outros elevam para quinze milhões) que vai diversas vezes ao cinema durante o ano. O aspecto fundamental na sobrevivência dos cinemas é a precedência da oferta do conteúdo aos outros veículos e meios de comunicação, o que pode ser atestado pelo vigor da pirataria que se fortaleceu, exatamente, na oferta antecipada de conteúdos que ainda estão em exibição nos cinemas ou que sequer chegaram às telas. Muitas dessas cópias não têm qualidade técnica: são feitas a partir de captações com pequenas câmeras com baixa resolução e sonorização precária. O que importa, contudo, é a precedência, é o estar em dia com o que está vindo ou virá.*

*O circuito cinematográfico brasileiro atual atende a este público e àquele público que cultua o cinema como arte. Neste último segmento mercadológico, há uma força no nosso mercado que não se encontra nos demais países, principalmente quando comparamos com a América do Norte ou Ásia. Um amplo circuito, disposto nas principais cidades, leva às telas os filmes mais elaborados em linguagem.<sup>74</sup>*

Tanto Lucrecia Martel quanto Beto Brant parecem ocupar este segmento mercadológico. Se Martel já conquistou, no circuito internacional, espaço que a faz diferenciada e no qual recebe o tratamento de cineasta com características autorais, Beto Brant, apesar de ter obtido certa notoriedade e distribuição, ficou mais restrito ao circuito nacional e a atender (em suas últimas obras) este segmento mais seletivo.

Traçando um paralelo entre suas trajetórias biográficas, podemos indicar semelhanças e diferenças que marcam suas histórias de vida e que incidem decisivamente sobre suas obras. Ambos os diretores nasceram na década de 1960. Brant no estado de São Paulo, na cidade de Jundiaí, em 1964. Martel nasceu na província de Salta, em 1966. Ele veio pequeno para a cidade de São Paulo, onde estudou e graduou-se em cinema na FAAP (Faculdade Armando Álvares

---

de. “Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio”. In *Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, v. III, p 68.

<sup>74</sup> LUCA, L. G. de. “Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio”. In: *Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, v.III, p 69.

Penteado), em 1987. Ela morou até os 19 anos na província de Salta, tendo, então, partido para Buenos Aires para fazer o ensino superior, onde formou-se em Ciências das Comunicações pela Universidade de Buenos Aires (UBA) além de fazer curso de Animação.

Martel, desde que chegou à região portenha, aproximou-se da produção cinematográfica, primeiro com os amigos com que estudava animação, realizando seus primeiros curtas-metragens já nos anos 1980: *El 56* (1988), *Piso 24* (1989) e *Besos rojos* (1991). Ela diz, em diversas entrevistas, que nunca havia pensado em ser cineasta (apesar de narrar que, quando pequena, ganhou de seu pai uma câmera que utilizava para filmar sua família, e esta experiência a marcou). Também avisa que nem mesmo pode se dizer cinéfila, pois diferentemente de outros cineastas, seu contato com o cinema foi restrito, porque em Salta o circuito de exibição sempre foi exíguo. Diferentemente, pode se afirmar, de Beto Brant, que sempre viveu em São Paulo e foi assíduo freqüentador de cineclubes.

O cineclubismo foi muito forte no Brasil do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, principalmente na cidade de São Paulo. Aqui, um circuito formado por várias pequenas salas de cinema, muitas vezes ligadas a faculdades (como a FGV ou a FAU), divulgava e alimentava a cinefilia entre jovens e os sempre amantes do cinema. Mostras especiais de cinema (e aí o nascimento da própria mostra de cinema organizada por Leon Cakoff desde 1977), foram fundamentais para a manutenção de um circuito de salas que segue em menor número, mas com importante e seleta freqüência, a alimentar um espaço de exibição mais amplo da cinematografia internacional e mesmo, nacional.

Entretanto, o cinema não foi o caminho que Brant seguiu inicialmente. Antes de iniciar sua carreira cinematográfica, ele pretendia seguir a carreira teatral<sup>75</sup>. As primeiras experiências em grupo o desmotivaram. Acreditou que, no teatro, é necessário o compromisso de pertencimento a um grupo, em que todas as decisões devem ser compartilhadas, o que acabava por restringir seu grau de independência e circulação. Assim, partiu para a sétima arte, onde ele acreditava que a possibilidade de domínio do diretor proporcionava uma desenvoltura e independência maiores.

Já nos anos 1980, realizou seus primeiras curtas-metragens: *Aurora* (1987), *Dov'e Meneghetti?* (1989) e *Jó* (1993). Naqueles anos, o curta-metragem era o início para aqueles que

---

<sup>75</sup> NAGIB, Lucia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: Ed. 34., 2002, p. 120-5.

queriam ingressar na carreira cinematográfica. Sendo assim, muitos se aventuraram por este caminho, mas foram interrompidos em sua trajetória com a grande crise da produção que se instalou no início dos anos 1990.

Somente em 1997 Brant lançou seu primeiro longa-metragem, *Os Matadores*, baseado em obra de Marçal Aquino. O jovem diretor surpreendeu pela eficiência narrativa e pelo domínio que demonstrou ao desenvolver um cinema de gênero. O enredo policial se passa na fronteira do Brasil com o Paraguai e foi realizado com atores conhecidos na grande mídia televisiva. No filme, o clima é da tensão que precede o desenlace: “Na minha cabeça sempre houve esse desejo de criar densidade psicológica para o personagem. O matador não deveria ser mau, ou um santo, tinha que ser ambíguo, ter uma perversidade misturada com generosidade.”<sup>76</sup>

A origem dos argumentos dos filmes de Brant tem sido estabelecida na parceria com escritores, como Marçal Aquino e Renato Ciasca. Estas parcerias são constantes em suas produções, sendo que sua atuação no meio acaba por prefigurar a relação forte que estabelece com um grupo que com ele desenvolve o trabalho. Portanto, a relação entre o diretor e o escritor no preparo do roteiro é o início de outras parcerias que constitui ao longo do desenvolvimento do filme, entre os demais membros da equipe, com o diretor de fotografia, os atores, etc. Ironias do destino, aquele que não se percebia em pertencimento a um grupo de teatro agora consegue estabelecer na produção fílmica um espaço em comunhão com diversas pessoas.

A parceria estabelecida com cumplicidade entre escritores e o cineasta, tanto quanto o diálogo com o circuito das artes em São Paulo (principalmente o teatro) também podem ser percebidas como características em suas produções. Além disso, a experiência com a direção de videoclipes<sup>77</sup>, portanto, a atuação próxima ao ambiente musical e televisivo, soma à sua carreira as articulações que estabelece entre estas diversas áreas culturais e midiáticas. Esta atuação com distintas linguagens e bases artísticas contribuiu para o seu domínio característico de um formato fluente e veloz, cujos efeitos podem ser percebidos nas obras de longa-metragem que produziu em seguida.

Portanto, como Martel, Beto Brant iniciou sua carreira nos anos 1980 com a produção de seus primeiros trabalhos de curta-metragem. Porém, no início dos anos 1990, e com a crise do

---

<sup>76</sup> NAGIB. Op cit., p 122.

<sup>77</sup> Os videoclipes tornaram-se importantes nos anos 1990 (a partir do lançamento da MTV brasileira). Este produto tornou-se um dos principais meios de divulgação dos cineastas iniciantes e, mais do que isso, obra com formato e características próprias, além de parte constituinte e fundamental de CDs lançados por músicos e bandas.

meio cinematográfico, Brant passou a dirigir videoclipes (com premiação e reconhecimento e, somente no final dos anos 1990, iniciou sua carreira em longas-metragens.

Já o percurso de Lucrecia Martel foi um pouco distinto. Em 1994, ela realizou o curta-metragem, *Rey Muerto*, que foi selecionado para fazer parte do lançamento, promovido pelo INCAA, de jovens diretores argentinos. Entretanto, do curta ao longa Martel levou alguns anos. Nesse meio tempo, dirigiu programas de televisão, tendo participado da realização de um programa infantil de humor negro para a TV argentina, no canal Cablín, *Magazine For Fai* (1995-97). Interrompido por dois anos, o programa retornou em outro canal, T&C, em 1999. A experiência inusitada na televisão (e não foi somente este o programa em que participou), em um programa infantil que se tornou *cult* entre adultos, marcou os anos de formação de Lucrecia Martel. Nestes programas, pode-se perceber o início de suas características como diretora.

O programa, além de ter um argumento de base inusitada, o humor-negro para crianças, era marcado por sátira política e, sobretudo, era “feito a partir de uma sólida trama gravada em estúdio em que a *gag* é trabalhado como efeito audiovisual virtuoso e como parte da construção do cenário.”<sup>78</sup>. Foi o início das experiências de Lucrecia Martel na produção audiovisual e, como afirma La Ferla: “Fazer televisão, considerado um estigma para a maior parte dos diretores de cinema argentino, foi neste caso uma maneira lógica, e de alto nível, para dar início a um programa que marcou a história da televisão argentina.”<sup>79</sup>

O primeiro longa-metragem veio somente em 2001, *O Pântano (La ciénaga)*, com roteiro original apresentado, desenvolvido e premiado no Festival de Sundance. Martel, ao contrário de Brant, elabora seus roteiros a partir de argumentos originais próprios. Já nesta elaboração, uma especificidade desta cineasta: ela parte da oralidade. Sua inspiração é a conversação e a sonoridade, portanto, diz que a trilha sonora do filme é seu primeiro impulso, para depois preocupar-se em como constituir-lo em imagens: “O que me determinou foram as narrativas orais de Salta, principalmente as de minha avó, que contava histórias de Horacio Quiroga [escritor muito popular na Argentina] que me fascinavam”.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> LA FERLA. Op cit., 2008, p. 65.

<sup>79</sup> LA FERLA. Op cit., 2008, p. 66.

<sup>80</sup> Entrevista concedida pela diretora a Natália C. BARRENHA, que desenvolve Mestrado em Multimeios, na UNICAMP, sobre o som na cinematografia de Lucrecia Martel. Natália gentilmente cedeu este material de entrevista que faz parte de sua dissertação a ser defendida.

Destas narrativas orais, das conversas ouvidas e observadas em família desde menina, surge sua relação com a construção da história que pretende projetar em tela. Não há na diretora a primeira preocupação com as imagens, mas em conseguir estimular em seus espectadores outros sentido (a audição) e espaço (a subjetividade impressionista marcada pelas memórias), que sempre haviam sido deixados como complementares em narrativas convencionais.

Em Lucrecia Martel, a trilha sonora assume a diretriz de sua obra e não se submete à imagem. É esta experiência do *ouvir* que a diretora busca transportar para seus filmes, experiência com a oralidade, com o espaço fugidio que está ali representado e estabelece uma diferente relação com a realidade que o circunda.

*“No processo da conversação há uma diluição das pessoas que conversam e uma diluição do tempo, que pode também ser condensado: as pessoas vão para o passado, futuro, se perdem na infância... A mutação e metamorfose permanentes da realidade, a impossibilidade de chegar a um objeto e a sensação de estar perdendo tempo... É tudo isso que me determina na minha criação, a estrutura da fala, da linguagem e da forma de conversar”. Quando era pequena, Lucrecia costumava acompanhar a avó nas visitas às amigas doentes, e se surpreendia com a deriva dos temas, a manipulação do tempo e as más intenções expostas de maneira tão delicada durante os bate-papos.<sup>81</sup>*

Enquanto Martel dava início a seus primeiros passos neste meio em 2001, nesse mesmo ano Beto Brant estreou seu terceiro longa, *O invasor*, o de maior repercussão e sucesso do diretor até hoje. Diferentemente de Brant, que tem como preocupação primeira transformar a obra literária em imagens, pois busca transplantar o universo escrito de seus imediatos parceiros escritores para a visualidade do dispositivo fílmico, Martel, pelo contrário, entra em uma viagem intimista de rememoração deste clima vivenciado e observado. Desta memória afetiva, surge a relação com a oralidade e o tempo que ali se estendia. Em todas as obras em longa-metragem realizadas por Martel - *O Pântano* (2001), *A Menina Santa* (2005) e *La mujer sin cabeza* (2008) - este processo, que marca sua elaboração, está presente: os filmes fluem em indeterminações subjetivas de espaço e tempo.

Já em Brant, podemos indicar que a preocupação com a ação dramática predomina nos três primeiros longas: *Os Matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e *O invasor* (2001), que marcam um cinema de gênero policial com o movimento calcado em uma visualidade forte na tela. No caso de *O invasor*, o mais reconhecido por parte do público e da crítica, que o interpretou como uma representação condizente da sociedade urbana violenta e desigual, percebe-se, a partir

---

<sup>81</sup> Entrevista concedida pela diretora a Natalia C. BARRENHA.

dos debates de sua recepção (feito por uma crítica especializada e freqüente nos grandes periódicos), a existência de uma identificação da cidade de São Paulo como espaço retratado no filme<sup>82</sup>. Neste, é possível encontrar a representação dos medos urbanos, da violência e do pavor do caos. Tal representação angariou e até hoje gera frutos de reconhecimento. Entretanto, o diretor seguiu, depois destes primeiros trabalhos, em viagens que cada vez mais mergulharam em um mundo íntimo e subjetivo, daí uma aproximação com a abordagem temática de Martel.

Após esta bem sucedida experiência de *O Invasor*, Beto Brant desenvolveu três novas produções, sem que a preocupação de falar com muitos o impedisse de experimentar estilisticamente. *Crime Delicado* (2005) e *Cão sem Dono* (2007) foram filmes intimistas, com poucos personagens, e sem a preocupação com um cinema de gênero que aparecia nas narrativas anteriores. Nestes novos filmes, os personagens são figuras deslocadas, perdidas e solitárias, que procuram seguir suas vidas. Um ponto em comum que pode ser destacado entre estas duas fases de suas obras cinematográficas está na configuração de personagens masculinos em crise com sua própria potência, sendo que, em regra, eles acabam sendo frustrados em suas (in)capacidades e não conseguem vislumbrar saída ou resgate. Os filmes mantiveram a boa recepção pela crítica, e seguiram exibidos no circuito restrito do “cinema alternativo” que se consolidou ao longo desta década.

Sua última investida que chegou ao circuito comercial de exibição foi o filme *O Amor Segundo B Schianberg* (2009), que foi, originalmente, um programa de quatro episódios, no projeto televisivo Direções III, desenvolvido pela TV Cultura e TV SENAC em parceria com a produtora de Beto Brant, a Drama Filmes. Portanto, um fruto das leis de incentivo e das parcerias com emissoras de televisão, que agora são o espaço obtido para a produção e divulgação das obras cinematográficas. Na negociação, foi incluída a permissão para que, desta experiência televisiva, o diretor pudesse reeditar o material e lançá-lo em circuito como filme de longa-metragem. A produção deste foi toda encaminhada no sentido da experimentação. Embora esta tenha sido, na verdade, a primeira incursão de Beto Brant no meio televisivo e apesar do argumento original remeter a um programa popular de TV (um *reality show*), o seu

---

<sup>82</sup> Lucia NAGIB discorda destas interpretações recorrentes que realizaram a respeito da obra. Ela a interpreta como uma espécie de expressionismo, referente ao desenvolvimento de um cinema paulista (da geração da Vila Madalena, desde os anos 1980). Atado então a estas referências, o filme não seria a alegoria da violência urbana paulista, mas uma abordagem estética desta violência. NAGIB, Lucia. “A distopia urbana: O Invasor”, in *A Utopia no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 159-77.

desenvolvimento inclui superposição de diálogos com diversos e distintos meios artísticos, como a literatura, o teatro, a videoarte e a própria televisão. Captadas em câmeras digitais espalhadas por um apartamento e editadas em uma ilha de edição instalada em outro apartamento, a arquitetura das imagens teve por base primeira uma escolha de edição como a realizada em programas televisivos. A recepção do produto não acolheu as mesmas críticas positivas que o diretor vinha habituado a receber, mas mesmo nesta recepção não entusiasmada, e muitas vezes ácida, o caráter experimental foi louvado.

Já o último filme de Lucrecia Martel que chegou ao circuito de exibição internacional não entrou em cartaz no circuito brasileiro, tendo somente sido exibido por aqui no Festival do Rio de Janeiro e na FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty), onde a diretora também esteve. Também ocorreu com a diretora, neste último trabalho, o revês da crítica: a recepção com vaias em Cannes e a crise da distribuição do filme. Entretanto, Martel permanece sendo, das diretoras argentinas, a que mantém maior acolhida internacional e reconhecimento, em seu próprio país, de sua excepcionalidade como diretora. Ela costuma circular em mostras especiais, festivais e, de maneira recorrente, em palestras, a explicar sua cinematografia particular. Várias de suas palestras e entrevistas estão postadas no *site Youtube*<sup>83</sup>. Há também diversas referências à sua participação no circuito universitário internacional, com mostras especiais de seus filmes.

*La mujer sin cabeza* (2008), como os filmes anteriores, também se passa na região de Salta. No filme, a personagem protagonista perde a memória após um acidente. A ausência de memória a faz seguir em compromissos, levada por amigos e familiares, sem perceber e saber onde está e o que se passa, além de mal saber quem é. Sem história própria, cumpre as suas atividades cotidianas, sempre conduzida por outros, até que um impacto a faz recobrar a memória de que atropelou e matou um garoto. É esta ruptura de seu dia-a-dia que a faz observar seu entorno; e é este entorno se recobrando desta fissura da memória o tema central de que o filme trata.

---

<sup>83</sup> É interessante o acesso que temos às reflexões da cineasta através dessas palestras e debates. Martel demonstra percepção clara do lugar em que se situa ao pensar-se em sua geração. Ela se percebe parte de um processo e de como isto marcou sua própria elaboração cinematográfica de maneira específica. Fala sobre a questão do som, das escolhas que faz ao determinar os enquadramentos, dos temas abordados, da sociedade saltenha.

No filme de Beto Brant, *O Amor Segundo B. Schianberg*<sup>84</sup>, somos observadores do relacionamento que se estabelece entre dois personagens protagonistas: Gala, uma videoartista, e Felix, um ator. Ao longo da trama, ficamos sabendo que ela quer produzir uma videoarte e o quer como modelo. Deste motivo inicial, se estabelece uma relação entre os dois protagonistas centrais. No transcorrer do tempo, observamos o desenvolvimento desta relação, o cotidiano permeado de paixão, afetos, distanciamentos, indiferenças, carinhos, maldades: como em um *reality show*, *voyeuristicamente* somos seduzidos pela ficção de usufruir a intimidade de um casal em descobrimento mútuo.

A escolha destes dois filmes para análise recaiu na proximidade temporal da realização de suas produções e na especificidade de suas narrativas em relação à sociedade a que fazem referência. Entre os filmes de Martel, selecionamos o que compreendemos ser o mais “alegórico”: nesta obra, ela está preocupada com a sociedade saltenha e seu olhar observador perpassa todos os grupos sociais, sem que se coloque acima ou julgadora destes mesmos grupos. Já o filme de Brant despertou nosso interesse a partir do diálogo crítico que o diretor fez com a televisão. Ele propôs uma obra que percorreu os limites das experimentações, tanto em relação à linguagem quanto à correlação de diferentes artes (música, teatro, literatura, videoativismo), além da própria experiência cultural televisiva relacionada à representação naturalista da realidade: os *reality shows*, o tele-realismo e o melorealismo<sup>85</sup>. Em ambas as produções selecionadas encontramos tramas atadas ao tempo presente e a um imediatismo histórico.

Em Lucrecia Martel, percebemos articulados os temas da ausência/permanência de memória, da ausência/permanência de história e da história oficial com sua reorganização social arranjada. No filme de Beto Brant, desenvolvem-se a ficção da intimidade exposta, as máscaras da verdade e da não verdade. Encontramos neste filme a ficção do compartilhamento de um espaço privado, como ocorre nos *reality shows*. A história da vida privada, como imaginamos que ela seja através do conhecimento difundido pela narrativa novelística, é aqui instigada criticamente pelas etapas distintas de intervenção do produto fílmico.

---

<sup>84</sup> Coincidência ou não, neste ano de 2010, a premiação do Câmera d’Or em Cannes foi para o filme mexicano de Michael Rowe, *Año bisiesto*, em que a protagonista é observada dentro de seu apartamento, em seu cotidiano de solidão e encontros sexuais fortuitos.

<sup>85</sup> As definições de realismo a que fazemos referência estão abordadas em Fernando ANDACHT. “A paisagem dos índices dúbios: *Cidades dos Homens* e o Tele-realismo brasileiro no começo do século XXI”. In BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 239-56.

*La mujer sin cabeza* foi co-patrocinado por várias produtoras: Aquafilmes, El Deseo SA, R&C Produzioni, Slot Machine e Teodora Film, portanto, em uma parceria internacional característica desde as leis de incentivo na Argentina<sup>86</sup>. De seus filmes, foi o de menor repercussão e de menor acolhida, tendo sido vaiado em Cannes e nem mesmo chegou a estrear em circuito em São Paulo, apesar de terem sido adquiridos os direitos de sua distribuição pela Pandora filmes, em território nacional.

O filme de Beto Brant já é um tanto mais complexo, pois não nasceu originalmente como longa-metragem, mas como uma minissérie apresentada na TV. Depois, editada com o formato de um longa-metragem, passou ainda por outras intervenções no circuito de festivais antes de ser lançado em circuito comercial. Em São Paulo, permaneceu em cartaz por cerca de três meses. Diferentemente de seus outros trabalhos, a aceitação deste filme pela crítica não repercutiu da mesma maneira. Entretanto, apresentado no Festival do Rio de Janeiro e na Mostra de São Paulo, ambos em 2009, Beto Brant obteve entre os espectadores destes eventos a mesma boa acolhida que tem recebido em seus trabalhos.

## **2.2. Pressupostos da análise fílmica**

A partir da análise destas obras<sup>87</sup>, investigamos o tema originalmente proposto nesta tese e que foi eleito a partir da leitura de Sergio Wolf ao discutir as produções atuais argentinas. Questionamos o conceito de *tempo* que se constitui internamente nos filmes e como este agregaria significado para pensarmos estas *representações* como sendo formadoras de um discurso histórico. Agora, nesta análise, buscamos compreender a estrutura de relações internas, independentes das propostas pensadas e elaboradas por seus diretores. Não buscamos suas intenções originais, nem temos a ilusão de descortinar a realidade verdadeira e escondida que existiria em nossas sociedades. O que queremos compreender é quais *representações* estariam sendo elaboradas nestes dispositivos fílmicos, tendo em vista sua relação com a noção de *tempo*, percebido a partir da preocupação com este conceito no campo da história. Assim, procuramos, nestas obras, a partir de suas relações com as questões constituídas no tempo presente, maneiras de pensar nas *representações* que forjam nosso ser na história.

---

<sup>86</sup> AGUILAR, op. cit., 2006.

<sup>87</sup> MORETTIN, op. cit.

Ao propormos a análise das obras fílmicas, lembramos os alertas indicados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

*Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um 'contramundo' etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (...)<sup>88</sup>.*

Neste sentido, e a partir das indicações propostas por Pierre Sorlin<sup>89</sup>, os autores ainda indicam que o analista deve atentar às seguintes questões:

- os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os 'lugares' na sociedade;
- os tipos de lutas ou de desafios descritos nos roteiros e os papéis implicados nessas ações;
- a maneira como aparecem a organização social, as hierarquias, as relações sociais;
- a maneira mais ou menos seletiva de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais, relações;
- a maneira de conceber o tempo (individual, histórico, social);
- o que se solicita da parte do espectador: identificações, simpatia, emoção em relação a determinado papel, grupo social ou ação, e rejeição com relação a outros; reflexão, ação, etc.

Os autores nos lembram ainda que analisar profundamente um filme é “combinar o estudo dos fatos internos ao filme (...) com informações externas sobre as condições de produção, o projeto (...), o contexto sócio-histórico de divulgação”: “(...) o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas”.<sup>90</sup> Alertam-nos sobre possíveis armadilhas no trabalho com as obras fílmicas, a que devemos estar atentos ao nos debruçarmos sobre estes

<sup>88</sup> F. VANOYE e A. GOLIOT-LETE. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Parpirus, 1994, p 56.

<sup>89</sup> SORLIN, Pierre. *Analyses de films, analyse de sociétés*. Hachette, 1976, apud F. VANOYE e A. GOLIOT-LETE, op. cit., p. 56.

<sup>90</sup> F. VANOYE e A. GOLIOT-LETE. Op. cit., p 58.

documentos em busca de sua intelecção – por exemplo, o cuidado em não confundir suas formas cinematográficas e tomar o documentário como sendo o real, opondo-o ao cinema de ficção como sendo incapaz de portar informações ou relação com o real. Nos últimos anos, com o crescimento do cinema documentário brasileiro e ainda com a divulgação obtida através do festival *É tudo Verdade*, promovido em São Paulo e Rio de Janeiro, cresceu o debate (em que se ressalta a participação acadêmica) em torno destas produções percebidas como “o cinema do real” e, principalmente, das relações que se estabelecem no estudo deste campo.

Sugere-se também o cuidado com uma segunda armadilha que se interpõe diante daqueles que, ao se debruçarem sobre os artefatos fílmicos, costumam projetar sobre estes leituras anacrônicas em que diagnósticos teleológicos, ou ainda, a procura de provas causais, justificariam o olhar interpretativo sobre os mesmos. Exemplificam este cuidado ao lembrarem os estudos realizados sobre filmes do expressionismo alemão, que foram interpretados como sendo possivelmente uma prenúncia do advento do nazismo. Este tipo de leitura tem por pressuposto o próprio conhecimento *a posteriori*, realizando sobre as obras fílmicas uma “interpretação retroativa”, portanto, de lógica causal.

Cabe a nós destacarmos ainda, entre os cuidados sobre a análise fílmica a ser agora apresentada, que por se tratar de obras distintas em suas propostas, seguiremos por caminhos diferenciados na abordagem de cada uma, mas buscamos manter uma estrutura comum de preocupações analíticas. Sabemos que tais propostas não conjugam de questões temáticas comuns, que não há relação direta ou indireta estabelecida entre seus autores ou ainda entre as questões externas às obras (como produção, distribuição e exibição). Assim mesmo, acreditamos que uma análise conjunta seja possível, por sabermos exatamente que estamos tratando de sociedades e situação diferenciadas, e que a busca de semelhanças forçaria uma equivalência não existente. Na escolha por tais diretores e obras específicos, prevaleceu o olhar sobre a representatividade que cada um deles obtém frente à sua própria sociedade e as condições de produção que tais obras fílmicas conseguiram obter em suas situações particulares, num tempo muito próximo do nosso presente.

Os limites da análise interpretativa devem ser claros. Por isso, indicamos que não pretendemos projetar sentidos sobre as obras, mas nos preocupamos em percebê-las como fontes de análise de nossas sociedades e portadoras de valores, de *representações* que nos dizem

respeito. Portanto, devemos tomar os devidos cuidados para podermos lidar com informações contidas nas obras:

*De um modo geral, o analista pode emitir a hipótese de funcionamento duplo de todo roteiro de filme. Por outro, o roteiro estrutura uma narrativa (uma seqüência lógica de eventos, de relações entre personagens, de conflitos, um conjunto de informações a serem distribuídas pelo filme para garantir a compreensão e a verossimilhança) e uma progressão dramática (de acordo com as regras de alternância entre tempos fortes e tempos fracos e as da progressão contínua da tensão até o desenlace, passando pelo 'climax'). Por outro, e simultaneamente, propõe um ponto de vista (moral, estético, político, filosófico, poético) sobre a história e os personagens, assim como imagens do mundo possível representado, imagens mais ou menos carregadas de conotações afetivas, fantasísticas, simbólicas. Esses dois roteiros não são necessariamente convergentes.<sup>91</sup>*

Com base nestas indicações, nos debruçamos sobre os filmes de Lucrecia Martel e Beto Brant. Tanto *La mujer sin cabeza* quanto *O Amor segundo B. Schianberg* foram analisados a partir dos suportes digitais que obtivemos dos mesmos. Nenhum dos dois filmes tiveram distribuição no mercado nacional de DVDs: o filme de Martel foi obtido na Argentina, já o de Brant nos foi cedido pessoalmente pelo diretor, assim como a minissérie televisiva em quatro episódios (que também será referenciada), para que a análise fosse realizada. Entretanto, não foi sobre a minissérie que este trabalho deteve sua principal atenção, mas sobre o filme que chegou ao circuito final de exibição em salas de cinema comercial – portanto, ao último e definitivo produto deste experimento de várias etapas.

Assim, os documentos principais desta etapa são as reproduções digitais dos filmes aqui discutidos, a partir das quais questionamos o conceito de *tempo* representado nestas obras e a relação que desenvolvem, em suas tramas, com a formação da história como discurso.

### **2.3. Lucrecia Martel e a ilusão das narrativas do *tempo do puro presente***

Agora iremos problematizar a questão do *tempo do puro presente* e do *tempo do pensamento* a partir da análise do filme de Lucrecia Martel, que terá por base uma leitura textual preocupada em destacar o discurso cinematográfico. Deste modo, os enquadramentos e movimentos de câmera, os cenários, a iluminação, os personagens, o som (ruídos e músicas), os

---

<sup>91</sup> F. VANOYE e A. GOLIOT-LÉTÉ. Op. cit, p. 63.

diálogos e falas serão foco de nossa atenção. A preocupação aqui está em perceber como tal obra pode ser compreendida a partir de um questionamento de suas *representações*.

### **2.3.1. Análise da obra: *La mujer sin cabeza* (2008)**

De modo circunstanciado podemos descrever *La mujer sin cabeza* da seguinte maneira: Verô, a protagonista, sofreu um acidente de carro. Em seguida, encontra-se em um hospital e percebemos que algo está errado: ela perdeu a memória e de nada se recorda. Segue seu dia-a-dia, conduzida pelo fluxo de pessoas que atuam ao seu redor até que, aos poucos, em choque, recobra a memória perdida devido ao trauma do acidente: atropelou e matou um garoto na estrada do canal. Esta trama, que Verô não sabe se é ou não real porque desconfia de sua memória, será a motivadora de sua busca. Ela seguirá a trilha de indícios que, aos poucos, vão sendo apagados pelos homens que a cercam e a protegem, até que a história oficial seja por eles estabelecida visando a manutenção da ordem familiar e social em que Verô fica incomodamente enredada.

#### **2.3.1.1. A trama:**

O filme de Lucrecia Martel<sup>92</sup> se desenvolve em torno de uma protagonista não carismática. Esta personagem fala pouco ao longo do filme e, por isso, aqueles que a cercam acabam sempre por deduzir, pressupor o que ela deseja, antecipando situações em que ela é servida, socorrida, cuidada e mimada. Entretanto, ela nada expressa, poucas são suas manifestações, somente um permanente meio sorriso acrescido de respostas curtas e cordiais, mas ambivalentes em seu sentido: porque agradece sempre aos outros que a atendem com esta simpatia distante, provoca por efeito o desarme de qualquer questionamento ou dúvida por parte destes, pois o constrangimento de parecer inoportuno se instala na relação cordial vivenciada.

Esta mudez é observada de perto pela câmera, enquadrada em primeiríssimo plano, sempre recortando ou cortando as personagens, deixando de lado partes sem que se amplie o quadro, em closes incomodamente deslocados no seu eixo de angulação e na escolha do objeto ali

---

<sup>92</sup> Para a análise dos filmes, usaremos por base os seguintes textos: MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003; VANOYE, F. e GOLLOT-LETE, A.. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994; VERNET, Marc. "Cinema e Narração", in AUMONT, J.. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

observado; assim, quando ocorre do campo ser aprofundado, trabalhando composições dentro de planos, é porque algo está sendo destacado e observado, inclusive pela protagonista, que também parece ser observadora (para além de observada por nós, espectadores). Em predomínio, não se tem estas visões ampliadas que indicariam ou situariam os espectadores para além do que a própria protagonista domina. A proximidade recortada e a mudez permanente constroem como sentido de interpretação da narrativa a sensação de sufocamento da situação.

A protagonista, após o acidente de carro em uma estrada, fica com amnésia, e somente saberemos disso aos poucos. A nossa descoberta se dá quase que simultaneamente à descoberta que ela também faz de sua própria situação. Se somos um pouco mais informados de quem ela é, isso ocorre devido às poucas vezes em que a câmera não a acompanha e permanece no entorno, a captar (para ouvirmos e observarmos) os comentários de empregados, de serviçais. Assim foi no hospital onde foi socorrida, por exemplo, pois ao partir deixando a atendente sem referência (porque não preencheu a ficha de entrada), somos informados pela pergunta da atendente à outra enfermeira se seria a paciente a irmã do Dr. Bernardo – mas nem por isso há certeza nesta identificação.

Na narrativa fílmica realizada, ocorre a omissão de informações: não sabemos ao certo como a protagonista chegou ao hospital (quem dirigia o carro, se era o seu próprio carro, quem era a motociclista que o acompanhava sob a chuva), como foi para o hotel depois, qual o hotel em que se hospeda ou quanto tempo lá ficou. Somos obrigados a ir compondo as situações, tal qual a protagonista desmemoriada e os demais personagens que a cercam, que deduzem o que se passa.

Nem tudo se fala, nem tudo se explicita: afetos, permissividade nas relações, carinhos trocados com um pouco além de ternura, tanto entre os parentes quanto em relação aos empregados; estes, disponíveis para servir a todo momento, por vezes, recordam que prestam serviços, ou seja, que a troca deveria ser uma relação de trabalho, mas a permissividade cordial sempre se interpõe. Por exemplo: pergunta o adolescente se a protagonista quer que o carro seja lavado; ela responde que não, mas se ele puder retirar as plantas do bagageiro, ficaria satisfeita e grata. Ele as retira, coloca onde ela indica, muda-as de lugar quando solicitado, espera que ela as regue. Em meio a esta tarefa, pergunta novamente se ela não quer mesmo que o carro seja lavado, pois o bagageiro ficou com terra, ela reafirma que não. A todo o momento oferece a ele, em troca do serviço, comida, roupas, gratidão com o meio sorriso; entretanto, sempre indicando e comandando o que a satisfaz e o que deseja que ele execute. Ela não fala nunca sobre

remuneração, que é o que se espera em uma troca trabalhista, mas mantém uma atitude de aparente caridade pela qual espera ser retribuída com gratidão e reconhecimento.

Criados, empregados ou não, há por todas as partes, em todas as casas e estabelecimentos (hospital, consultório odontológico, hotel, loja de jardinagem). Feito formigas, eles atuam organizando, servindo, trabalhando; alguns prestando o serviço pelo qual muitas vezes foram contratados; outros, de cunho particular, pessoal, misturam funções (a atendente do consultório é quem compra para Verô o presente da tia desta). Essenciais na roda produtiva, reconhecem e conhecem o que devem fazer e como devem se portar. A câmera, por vezes, permite que os observemos na composição do campo da cena onde eles permanecem passando, cruzando o plano de fundo, sempre na ativa. Perpassam a tela e as vidas dos personagens que regem a história. Porque estão ali, por vezes, é necessário que se espere que saiam, pois a eles não é dada a permissão de saber e ouvir tudo. No mais, antecipam necessidades e vontades, como limpar a caça, chamar o táxi, colocar o avental na doutora, preencher a ficha médica, e tudo o que puder ser feito para melhor atendimento alheio – a eles são atribuídas atividades manuais e funções banais, as tarefas mecânicas e ordinárias do cotidiano, para que seus padrões permaneçam em suas situações confortáveis, sem ter que assumir estas atividades tão mecânicas e desprovidas de fleuma.

No filme, nenhum destes empregados se torna personagem a ser nomeado por aqueles que regem a história. Entretanto, no prólogo que antecede os créditos iniciais, aparecem meninos correndo pelo campo e depois entrando em um canal. É a única vez que ouvimos seus nomes, pois eles se chamam mutuamente; correm, brincando e se escondendo ou pedindo ajuda, acompanhados de um cachorro, e portam garrafas de plástico vazias.

Verô sai de um encontro com várias outras mulheres e crianças (que depois saberemos serem seus familiares) e corta caminho pela estrada de terra do canal. Distraída e de maneira displicente, ela está pegando o telefone celular que toca em sua bolsa, no chão do carro (a câmera acompanha este movimento em direção à bolsa) quando o choque é sentido. Imediatamente, ela para seu carro; a câmera permanece ao lado dela, volta toda atenção somente a ela, em nenhum momento dirige seu olhar para fora na tentativa de buscar explicar o que ocorreu. A justaposição destas situações, dos meninos correndo pelo canal enquanto Verô se despede do encontro entre amigas e crianças, é o único instante de simultaneidade, do tempo em paralelo e da história de grupos distintos construída em sincronia, para, em seguida (após o acidente), fixar-se somente em

Verô e seu grupo social, para nunca mais abandoná-los até o final da trama e da escrita destes destinos entrelaçados aleatoriamente.

Verô permanece sentada no carro após o acidente, recoloca os óculos, ameaça descer, mas se contém e não sai: segue viagem, não encontra a tragédia que acidentalmente provocou, não enfrenta este encontro histórico. O atropelamento é o acidente provocador da amnésia na protagonista.

Somente após sua partida, a câmera fixa apresenta a imagem recortada do vidro traseiro do carro: nela vemos um cachorro estendido na estrada. Verô segue viagem e, mais adiante, para novamente e sai de seu carro; neste momento, começa a chover. Em seguida a vemos em um carro como passageira, ladeada por uma motociclista; depois ela já se encontra no hospital onde recebe atendimento, atenção e curativo, além de tirar chapas do crânio. Os intervalos entre o momento em que sai do carro e aparece como passageira, acompanhada pela motociclista, como ainda a chegada ao hospital, são cortados da narrativa, não há explicação para eles: são os lapsos a serem reconstituídos ao longo do filme. Desta ruptura acidental apresentada no prólogo, instala-se uma mudança na situação da protagonista, que será desencadeada durante a trama desta narrativa que se estenderá da amnésia à recuperação da memória e “acerto” da história. A protagonista não socorre o garoto que atropelou, nem sequer desce do carro; entretanto, é socorrida e atendida por toda a trama que se desenrola após o acidente.

### **2.3.1.2. As instâncias narrativas de *La mujer sin cabeza***

O filme não está narrado por nenhum dos personagens apresentados em cena, não há narrador-personagem, mas uma câmera que os observa, bem próxima, em planos fechados e que assume esta posição de narradora. Dentre os personagens se destaca a protagonista, em torno da qual a trama será tecida. Neste caso, a câmera assume uma atitude ainda mais próxima, em closes, e nas poucas vezes em que expande o enquadramento e trabalha a profundidade do campo, mantém este olhar sobre a protagonista. Então percebemos que esta também está a observar seu entorno, mas, apesar de assumir esta posição de observadora, ela nunca é a narradora, pois a ela não é dada a oportunidade de uma câmera subjetiva – portanto, não assumimos nunca o seu olhar. Sempre a protagonista está em cena: se não está agindo, está ouvindo outros que estão em seu redor.

Não há cenas em *flash-back*, nem situações justapostas, com exceção da sequência dos meninos correndo próximo ao canal, logo no prólogo do filme, e de Verô se despedindo de um encontro entre mulheres e crianças. Depois iremos deduzir que o acidente seguido de morte foi provocado pelo encontro da protagonista com um destes garotos, entretanto, a câmera, que sempre a acompanha tão perto, não é capaz de mostrar este acidente, pois permanece fixada em seu ponto de vista fechado em close. O acidente em si não é apresentado, mas sentido no impacto do som de uma batida imediatamente seguido pelo solavanco de passar sobre algo ou alguém. Verô, que ia pegar o celular que soara em sua bolsa, retorna rapidamente ao controle do volante e o mantém seguro e tenso, para parar imediatamente. A câmera permanece no carro a observá-la, não a abandona para verificar o que ocorreu, não olha o entorno, mas se fixa nesta mulher que evidentemente não reage, pois busca acalmar-se. Ela está assustada, parece não saber como reagir, ameaça sair do carro, mas não o faz. A câmera ainda a observa e somente com sua partida vemos pela janela traseira um cachorro estendido, imóvel na estrada. Mais adiante, a mulher para o carro e o abandona, a câmera permanece nele, estática, fixa, não a acompanha e somente se desloca um pouco a observá-la caminhando, passando de um lado a outro, andando perdida em meio à chuva que começa a cair.

Deste momento em diante, somente a protagonista será observada, apenas a partir de sua presença haverá movimentação de câmera e observação do entorno. Podemos afirmar que a instância narrativa parte de uma perspectiva “divina”, onipresente e onisciente, a observar e permanecer, vagar e explorar, sempre em olhar testemunhal, mas sem expressão de julgamentos ou de simpatias em relação aos entes observados. Não há aderência, não ocorre assimilação, parece haver certa objetividade distanciada apesar da proximidade do enquadramento em close, sem que ocorra a expressão de subjetividades emocionais por parte da instância narradora. Esta não expressa em relação à protagonista a aderência que compactuaria com sua dor, nem a rejeita condenando suas ações ou inações – daí o protagonista não carismático e o distanciamento incomodado a que o espectador é submetido. Se juízo de valor é emitido, este ocorre pelo espectador, nunca pelo “narrador” onisciente que apresenta a trama.

Este distanciamento da instância narrativa, forjado principalmente pelos enquadramentos, posição da câmera, planos e ângulos escolhidos, proporciona uma sensação de sufocamento nos espectadores, pois não ocorrem manifestações de aproximação ou de total abandono da trama: há a permanência próxima, mas sem que ação alguma intervenha nos fatos e acontecimentos. Não há

aderência, não há explicação causal, mas se conduz a trama de maneira a supormos o que ocorreu, sem certezas ou indicações cabais, mas indícios que, articulados e somados, tecem uma explicação incerta mas possível. Assim, não possuímos nem a origem da voz e muito menos da imagem, estas são instâncias narradoras oniscientes que acompanharão a protagonista até o desfecho final, em uma festa em família, em um espaço neutro, fechado entre portas de vidro, com o progressivo afastamento deste “olhar observador” a cerrá-la em sua bolha de vidro.

Há poucos movimentos de câmera, em geral ela está em posição fixa; se desloca seu enquadramento minimamente durante uma cena, logo retorna a uma posição fixa. Não ocorrem *travellings* que talvez pudéssemos considerar mais tradicionais, pois a proximidade do enquadramento em *close* acaba por romper a idéia de “passeio” que ocorreria neste tipo de tomada. Quando há tomadas em *travellings*, estamos dentro do carro a observar alguém que está dentro do próprio carro, ou ainda, acompanhando o veículo, como a motociclista, amiga da sobrinha Candita. Não há panorâmicas, mas tomadas um pouco mais abertas que são fechadas progressivamente, e que, portanto, conduzem sempre a uma aproximação do *close* permanente. A trajetória desta câmera é sempre restrita no olhar que deposita no entorno (e, portanto, restritiva ao espectador), o eixo dos ângulos escolhidos permanecem em alturas incômodas: eixos deslocados, a provocarem propositalmente uma tensão na relação do espectador com as imagens a serem fruídas – incômodo este que instiga, propositalmente, seu afastamento permanente.

Da mesma forma, os cenários escolhidos correspondem a escolhas precisas para a produção deste discurso do afastamento: os espaços domésticos sempre são parcialmente mostrados, nós nunca temos acesso a uma tomada em que todo o ambiente seja explicado, em que consigamos compreender como se dividem os cômodos. A casa da protagonista, particularmente, em estilo moderno, é toda recortada em enquadramentos que ressaltam as paredes, janelas, escadaria, portas a formarem molduras de parcialidade em que se encerram seus ocupantes. O hotel, o hospital, o consultório, as estradas (a asfaltada e as vicinais de terra), a loja de jardinagem, a periferia onde mora a amiga de Candita e mesmo os carros em que sempre se espremem os personagens – todos os ambientes nunca são apresentados, sempre são parcialmente percebidos pelo olhar restritivo.

O som antecipa situações, informa e produz o efeito de tensão na narrativa, pressionando as imagens sem subordinar-se a elas. Este tem sido o principal fator destacado nas obras da cineasta: a utilização do som, dos ruídos, da música dentro do espaço diegético, a divergirem das

imagens. No acidente da protagonista, primeiro vem o som da batida, imediatamente seguido pelo solavanco do atropelamento (que também é acompanhado do som de batidas – de Verô dentro do carro e do “objeto” sob o veículo), o rádio permanece tocando uma canção americana dos anos 1970 sem nenhuma relação com o que acontece (é “som ambiente” comum às rádios).

O ruído do impacto é responsável pelo susto que traumatizará a protagonista, mas será a chave de seu recobrar da memória e da consciência. Se a partir deste momento do acidente ela fica sem memória, sem saber quem é, onde está e quem são as pessoas que a cercam, após outro ruído estridente, a memória é recobrada e os indícios passam a ser somados. A memória retornará em seqüências mais adiante, somando pistas que foram sendo aos poucos agregadas: vemos Verô em um campo de futebol, caminhando com outras mulheres, ela se assusta com o som de uma bolada na cerca (que não nos é mostrada, mas somente ouvida e deduzida, como já ocorrera no acidente, em que a causa do ruído é omitida) e, ao olhar, vê um garoto estendido no chão. Antes, a caminho deste campo, acompanhada da prima e garotos, ela desce do carro, na estrada vicinal em que havia ocorrido o acidente, para pegar o tênis arremessado pela janela do carro por um dos garotos. Ali, em pé na estrada, ficou parada e imóvel, olhando; retornou ao carro em silêncio. Somente o som estridente da bolada é que a desperta do lapso do ocorrido na estrada, do trauma que a fez perder a memória, pois a experiência do choque é revivenciada.

A primeira reação de Verô acontece no próprio clube: no banheiro chora, aparentemente sem motivo, e é consolada por um servente de obra, um funileiro que lá se encontrava e que a abraça. Ele fornece a ela a água de que necessitava para se recompor. Com cordialidade, ela agradece e parte.

Na seqüência seguinte, em um supermercado, Verô informa secamente ao marido que matou alguém na estrada, que aparentemente atropelou alguém. Ele, surpreso e sem reação imediata, apenas escuta. Já em casa, entra em contato com um primo, Juan Manuel (Juanma). A partir deste momento, Verô passa a ser atendida pelos personagens masculinos: o marido, o primo (que em seqüências anteriores, tem um encontro sexual com a protagonista no hotel em que esta se hospeda após o acidente) e o irmão, todos sempre a lhe dizer que não deveria se preocupar, que eles cuidariam de tudo, que nada deveria ter ocorrido, que o som da batida é que provocara o susto. Depois, quando é descoberto o corpo do menino, preso no canal que até então estava cheio com a chuva, todas as marcas, provas documentais do que teria ocorrido e, principalmente, do envolvimento de Verô no acidente, são extraviados, desaparecem – são

apagados seus vestígios da história. As chapas no hospital, a ficha de internação, o registro no hotel, nada sobrou, talvez somente na memória da amiga de Candita, que pergunta a Verô se ela já estava melhor após o acidente. Verô vai em busca destes rastros, ela mesma sem saber ao certo se algo aconteceu, pois passou a desconfiar de sua memória. A ela sempre é dada a recomendação de descansar e dormir. Apenas uma mulher no hospital lhe diz “não durma”, pois, afinal, as conseqüências de uma batida na cabeça podem ser graves e piorar se a pessoa dormir.

O recurso do ruído, seja do atropelamento do garoto ou da bolada na cerca, não é apresentado em imagens. Quando ocorre o uso de tal procedimento, são suprimidos do campo da imagem os motivos causadores destes sons. A restrição ao campo do som é responsável por construir de maneira contraditória e surpreendente a tensão do filme, pois se o cinema em sua narrativa clássica é reconhecido como o discurso da imagem, o som aqui é o espaço privilegiado da tensão narrativa e o responsável pelos momentos de mudança de seu discurso; portanto, é importantíssimo como recurso na diegese produzida pela diretora. O som é também narrativa: ele constitui parte integrante do discurso fílmico e nutre a inteligência do mesmo com informações que mais que complementam a narrativa ao serem submetidos às imagens, assumem espaço independente e compõem sentidos novos na trama.

Devemos lembrar e destacar que os enquadramentos, os ângulos escolhidos, as cenas recortadas são sempre parciais e a imagem é sempre menos informativa do que o habitual no cinema. A diretora faz a opção de deixar o espectador sem a informação completa, provocando a percepção de que a composição sempre é parcial; assim, o som assume um espaço importantíssimo da diegese, complementando as lacunas deixadas pelas imagens.

A música agrega, neste sentido, significados à narrativa, e é utilizada como pertencente ao espaço diegético e não como meio de provocar um clima de aderência do espectador ao filme, ou seja, permanece em tensão de informação. Antes e durante o acidente, Verô ouvia pelo rádio uma canção que continuou sendo executada por um tempo; somente após o acidente ela desliga o rádio e retira aquele som incômodo, desprovido de qualquer sentido em relação ao fato ocorrido. A canção é ambiente: sua escolha não faz comentário reiterativo da imagem ou constrói um clima simplista para a trama. Depois, na cena final, outra canção está no som ambiente, também sem sentido especial.

Entretanto, não somente destas canções americanas se valem os recursos sonoros da narrativa do filme: na estrada, a caminho do campo de futebol, ouvimos uma canção que viemos

a saber, por pesquisa, ser de Jorge Cafrune, músico muito famoso na região de Salta e Tucuman, nos anos 1970. Ele morreu em um acidente em uma das estradas vicinais de Salta, em 1978. Crítico ao regime militar na Argentina, suas manifestações e popularidade incomodavam a muitos, o que faz sua *causa mortis* ser questionada, fato reavivado em meio à obra de Lucrecia Martel. Sua morte, cujo impacto foi apagado nos rastros da história, ao ser retomada no filme, readquiriu sentido, sendo o artista e o acontecimento recuperados na memória. No filme, ele é ouvido nesta seqüência e quando Verô dá uma carona à amiga de sua sobrinha: a canção está sendo tocada na periferia em que a garota habita, espaço em que também mora a família do garoto atropelado.

Os personagens podem ser divididos em seus espaços sociais, com entrecruzamentos construídos a partir de suas classes, e neste sentido, este filme é o mais incisivo de Martel na abordagem desta tensão permanente entre os grupos sociais que nele estão representados. Entretanto, em nenhum momento, a diretora assume o ponto de vista dos personagens: o que ocorre é que, a ela, são claras a dependência e a tensão existente entre as partes, assim como a desigualdade da relação de poder entre as mesmas. Em nenhum momento, há o abandono do espaço da protagonista e de seus familiares Verô se reconhece como participante dele. Nesse espaço, seja o doméstico ou o público (e é representativo como, para circular, é necessário e imprescindível o automóvel, onde o espaço bolha pode ser mantido e o distanciamento dos demais preservado), há a clara separação social: aqueles que servem e aqueles que são servidos, aqueles que possuem e os outros que não possuem, mas também, aqueles que são passíveis de serem submetidos à punição (no hospital vemos uma prisioneira sendo acompanhada por um guarda enquanto faz exames) e os que a justiça não atinge, pois os rastros da história são apagados por aqueles que possuem os meios e o poder para o fazer.

Entretanto, se estes personagens divididos em grupos distintos de classe são evidentemente diferenciados, esta hierarquia não fica restrita às questões de origens sócio-econômicas e étnicas (no caso específico, entre descendentes de europeus e os de indígenas-americanos), mas há também a hierarquia de gênero, interna ao próprio grupo ao qual se pertence.

Não há a possibilidade de Verô possuir o controle sobre sua própria situação, impotente como se encontra e é cordialmente aconselhada a ficar. Após informar ao marido que aparentemente atropelou e matou alguém na estrada, este, imediatamente, passa a construir a

versão conveniente desta história e diz a Juanma: “Não. A Verô levou um susto. Atropelou um cachorro na estrada do canal e levou um susto. Foi no fim de semana da tormenta.”

A partir deste instante, os homens passam a construir e articular o que deve ser a história do acidente. Eles constroem uma versão conveniente e, a partir do momento que se faz necessário, apagam os vestígios da história que, com a ausência de indícios, deixará de ser contada. A versão do afogamento do garoto se consagra. Cercada por esses homens, seus parentes protetores, as palavras de Verô são esvaziadas, sua angústia é sufocada e enquadrada na bolha de vidro do salão do hotel em que foi encerrada, ao ser protetoramente controlada e submetida, quando passou a ser cercada por todos. O universo masculino é o do poder: eles têm os contatos, articulam alternativas e saídas, combinam o que deve ser feito; os homens caçam e pescam por *hobby*, as mulheres cuidam da jardinagem.

O contraste fica evidente quando se observam os universos em que as personagens femininas circulam, como elas agem e como suas ações não possuem poder – são somente a manutenção da engrenagem de uma harmonia do cotidiano: as roupas a arrumar, os cremes a usar, as plantas a ornamentar, as compras por fazer, a caridade a cumprir (com a doação da comida, do leite, da terra, ou mesmo, do “diagnóstico” odontológico e da carona), o corpo por manter (caminhadas, massagens, a tintura no cabelo que surge como uma máscara a, aparentemente, transformar a protagonista). A prima faz o contraponto de Verô, pois ela fala o tempo todo: resmunga, julga a todos, faz fofocas, impõe verdades; é uma personagem comentadora a complementar as frases que ficam no ar para, no final, encontrar-se calada ao lado de Verô, no banheiro do hotel, sem ter o que dizer diante dos fatos ocorridos mas não comentáveis, e sai em busca das filhas. A tia, senil, é a única que percebe, no tom de voz de Verô, que algo lhe aconteceu, que se transformou em uma outra pessoa (novamente o som, agora, na compreensão de alguém que mal enxerga, a percepção da mudança, percebida na voz), mas nem por isso se propõe a ajudá-la, não tem como fazer nada. A tia avisa Verô de que há fantasmas que circulam pela casa todo o tempo, que ela não deve olhar; a prima comenta que todas na família ficam insanas na velhice, questionando se era uma maldição familiar. Seriam estes fantasmas as culpas sufocadas do passado, enterradas nas memórias apagadas que não compõem a história escrita?

Outra questão entre as mulheres é o permanente fantasma de uma homossexualidade feminina: Candita (a sobrinha) está sempre em carícias com a amiga (a motociclista da periferia)

e com a tia, de quem cobra a resposta de uma carta de amor, entre afagos, toques e mordidas; a mãe desta, por sua vez, resmungua que uma conhecida deve ter vários problemas, até mesmo, com o fato da filha ser *machona*.

Candita está com hepatite e deveria se cuidar, entretanto, mantém-se displicente, o que faz com que seja sempre repreendida, como quando é alertada pelo pai de que deve se recolher porque, além do mal estar da doença, pode vir a contaminar alguém. E é o que muito provavelmente acontece, pois ela bebe água em um copo e displicentemente o deixa sobre a bancada, de onde um menininho (parente de algum serviçal a circular pela casa, o “fantasma” a que se referia a tia) o pega, bebe seu conteúdo, e se contamina.

Neste sentido, a água tornou-se um elemento importante na história contada. Signo que está o tempo todo presente (mesmo, e contraditoriamente, em sua ausência): no canal que está seco no momento do acidente, nas garrafas vazias que os garotos carregavam já no início do filme e que descobrimos posteriormente serem necessárias para ir buscar a água ausente na periferia. A água assume todo um caráter simbólico e metafórico que permeia a narrativa: na chuva que se iniciou após o acidente e que molhou os cabelos de Verô (estes tingidos de em loiro absurdo, completamente ressecados), acarinhados pela atendente do hospital que diz que a chuva seria uma bênção; no encher do canal, que esconde o corpo do garoto por ela atropelado (pois sua morte pôde ser justificada pelo afogamento); na chuva torrencial que inundou a cidade, os carros, lojas, ruas, impedindo o retorno do marido de Verô de uma caçada, no dia do atropelamento (daí o seu pernoitar fora); na água que faltava na torneira no momento em que a protagonista retomou a memória, lembrando o acidente, mas que estava contida na garrafa do funileiro que a acolheu, abraçou e “regou” (pois Verô ficou seca com a consciência recobrada).

Neste filme, assim como nos anteriores de Lucrecia Martel, a piscina surge como metáfora simbólica a congregar sentido na história. A piscina inaugurada atrás da clínica veterinária é aparentemente límpida, mas é nela em que talvez as tartarugas aquáticas sejam mergulhadas (estas mesmas que, nas inundações, aproveitam para fugir de suas casas/cativeiros, pois são os bichinhos de estimação “comuns” nesta região, mesmo com sua “ferocidade”) – por isso, ninguém entra nela e, quando alguém entra, é comandado pela ordem/conselho de não molhar o cabelo. É afirmado: “não molhem o cabelo, portanto, não mergulhem de cabeça”, o que talvez teria o sentido de “não se batizem neste caldo, não sejam redimidos pelas águas”? Verô foi

redimida, primeiro pela chuva após o acidente, depois ao ser regada pelo atendente no banheiro do clube, único para quem ela se deixou mostrar chorando, enfraquecida.

Na casa de Verô, a piscina está enterrada e, escondida sob a terra, atrapalha o plantio do jardim, por isso a necessidade de vasos. Daí o círculo de encontros que fecha a trama desta sociedade desigual: os vasos de que Verô necessita foram encomendados no viveiro da periferia de Salta, entretanto, ela não consegue levá-los para casa porque os vasos foram colocados fora do alcance, em altas prateleiras. No viveiro trabalhava o garoto que ela atropelou e matou na estrada vicinal do canal, que estava seco no momento do acidente. Assim, lá no canal não havia a água de que os garotos necessitavam para encherem as garrafas e manterem seus familiares e a todos, na periferia desprovida de saneamento básico. O dono do viveiro está à espera de que outro garoto substitua o que desapareceu (morreu), e que este possa carregar os vasos pesados, descê-los de onde se encontram, pois ele mesmo não tem mais condições físicas de o fazer. As plantas do jardim de Verô ressecam enquanto não são plantadas, assim, não frutificam, e o ciclo da vida se estagna.

Após a soma dos indícios, com os rastros apagados, o marido retorna à casa com o carro recauchutado; simultaneamente, os garotos entregam os vasos. Retoma-se a rotina, recupera-se o fio da história oficializada e é soterrado o fato ocorrido, que permanecerá somente na memória incerta, feito fantasma. Verô muda a cor do cabelo e nova máscara se impõe, pois tudo volta ao “normal” e todos permanecem a cumprir seus papéis em sociedade, com outro garoto assumindo o lugar do serviçal – afinal, todos podem ser substituídos. Entretanto, os fantasmas permanecerão sempre nas memórias, apesar de excluídos da história.

#### **2.4. O Amor segundo B Schianberg e a ilusão do tempo da intimidade devassada**

No filme agora analisado, encontramos a ilusão de compartilharmos a intimidade de um casal. Este *tempo da intimidade compartilhada* responde a uma educação narrativa comum em nossa sociedade: o do espaço da vida privada devassado para os olhares *voyeurísticos* e espetacularizados. A análise desta obra mantém a base da leitura textual preocupada em destacar o discurso cinematográfico. Entretanto, neste filme de Brant, não há enquadramentos e movimentos de câmera rebuscados como na produção anterior, já que a maior parte das tomadas ficaram restritas às câmeras fixas colocadas no apartamento. Destaca-se a edição com que estas

cenarões serão articuladas, entretanto, mesmo esta edição passa por pressupostos distintos dos filmes anteriores. Realizado, em princípio, como um programa de televisão, o primeiro corte foi já realizado, em simultaneidade às filmagens, a partir de uma mesa de edição disposta em outro apartamento. Após este primeiro corte, outros foram se sobrepondo com os desenvolvimentos das etapas pelas quais esta produção passou: minissérie em 4 episódios, apresentações nos Festivais, Live Cinema e finalmente, o circuito comercial. Os cenários, a iluminação, os personagens, o som (os ruídos e a música), os diálogos e falas serão o foco de nossa atenção. A preocupação está em perceber, a partir de um questionamento de suas *representações*, como tal obra pode ser compreendida, pensada como possibilidades de intervir na construção de discursos *da e sobre a* história.

#### **2.4.1. Análise da obra: O amor segundo B. Schianberg (2009)**

O filme apresenta a história de Gala e Felix. Ela é uma videoartista e ele é um ator de teatro. Iniciaram um relacionamento quando ela o convidou para atuar em uma de suas produções. Principalmente confinados no espaço do apartamento dela, assistimos tanto o desenvolvimento cotidiano da relação entre ambos quanto a produção da videoarte. Esta construção do dia-a-dia apresenta várias fases e faces do relacionamento e do que pode vir a ser o Amor.

##### **2.4.1.1..A trama**

B. Schianberg está no título do filme, mas desapareceu na obra que chegou às salas de cinema. Ele é um psicanalista, professor universitário e, na verdade, personagem secundário no romance de Marçal Aquino: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de onde foi inspirado o argumento da minissérie/filme. Na proposta da minissérie, Schianberg é o personagem observador e comentador das etapas vivenciadas pelo jovem casal. Na minissérie a voz *over*, sobreposta como um comentário passível de ser acompanhado pelos telespectadores, diagnostica o que sucede em cada um dos momentos da trama.

Este personagem sofreu um processo de desenvolvimento a partir das conversas tabuladas entre Marçal Aquino e Beto Brant para propor a minissérie. Eles imaginaram ser Schianberg o

pai de Gala e que entre ambos teria havido uma combinação: Schianberg observaria Gala enquanto esta estabelecesse com um jovem uma relação amorosa vivenciada em um apartamento, mas sem que este soubesse desta observação paterna. Ali ocorreria o experimento “psicanalítico comportamental”. Apesar desta composição mais complexa dos personagens ser parte da motivação do experimento cinematográfico desenvolvido para a obra, este processo elaborado, o personagem de Schianberg, a paternidade/filiação de Gala, a oficialização do experimento de observação não acordado, nada disso foi referenciado nas obras finalizadas. Eles ficaram somente entre Brant e Marçal para compor a minissérie e o filme.

Há diferenças entre o procedimento narrativo da minissérie e do filme. A voz *over* de Schianberg deixou de existir no filme. Assim, somente acompanhando atentamente é que seguimos o desenvolvimento do relacionamento do jovem casal que era narrado pelo psicoterapeuta de comportamentos: o encantamento apaixonado dos primeiros instantes, a demarcação territorial e de poderes, as pequenas maldades em competição de força, até mesmo os limites a que ambos são estimulados a estabelecer para o melhor convívio. A partir deste envolvimento amoroso já deflagrado na sexualidade imediata, feita pela atração física primeira, assistimos o questionamento promovido entre o casal sobre a permanência ou não da relação amorosa.

A nós espectadores cabe o olhar observador, curioso e invasivo que é obtido a partir das imagens captadas pela distribuição de câmeras (8 ao todo, segundo o diretor) pelo apartamento, e editadas já em meio à sua captação, como fariam se estivessem em um estúdio de televisão. Vemos nas cenas editadas tanto para o filme quanto para a minissérie o despudor dos corpos sempre expostos e continuamente à mostra, em provocação a moralismos e a generosamente alimentar a expectativa de *voyeurismo*. Neste sentido, encontramos a base da proposta feita pela Drama Filmes ao projeto para o qual foram convidados pela TV Cultura e TV Senac, o Direções III: a experiência levada em tela é a de uma ficção/documentário em formato de *reality show* televisivo, mas que provoca explicitamente este discurso de invasão de privacidade que hoje sustenta muita da rentabilidade da programação televisiva baseada no marketing imediato.

Marina Previato de fato é uma videoartista e Gustavo Machado de fato é um ator, conhecido principalmente na cena teatral paulistana. No filme eles se auto-denominaram como sendo Gala e Felix, portanto, apesar de terem seus corpos aparentemente em ostensiva relação amorosa, seus nomes fictícios expõem as máscaras da ficção realizada por personagens. A

proposta da minissérie/filme foi feita a ambos os artistas pelo diretor, Beto Brant, em parceria com o escritor Marçal Aquino. O diretor e o escritor também foram responsáveis por formularem as etapas principais em que se estruturam os blocos de quatro episódios da minissérie. Portanto, não havia texto memorizado, mas temas indicados por mensagens e que deveriam ser explorados livremente pelos dois protagonistas que improvisaram seus diálogos e conversas ao longo também de três a quatro semanas, que foi o tempo a durar esta filmagem. Assim, nesta estrutura híbrida de documentário, *reality show* e ficção, o diretor de cinema explorou o meio televisivo, questionando seu atual formato mais popularesco. Ao final, havia 150 horas de material filmado e a necessidade de edição para a minissérie, que consumiu mais de três meses para tentar dar sentido narrativo a esta experiência.

Desta baliza inicial, os dois artistas permaneceram quase todo o tempo no apartamento, mas não confinados, e esta é uma diferença substancial em relação ao modelo dos *reality shows*. Gala/Marina produzia a videoarte (meta final explicitada e não o prêmio em dinheiro que os *reality shows* prometem) enquanto o “romance” acontecia e a minissérie era realizada. Felix/Gustavo seguia atuando na peça *Navalha na carne*, que foi filmada e apareceu em todos os suportes explorados: minissérie, filme e videoarte. Além disso, há o fato de que, tanto na minissérie quanto no filme, os atores/personagens não estão dispostos a serem observados como nos programas de *reality show*. Não há a declarada participação ao programa, portanto, estamos diante da observação construída como se não houvesse a compactuação por parte dos personagens integrantes, o que produz a sensação de uma ostensiva invasão da privacidade.

Dos temas explorados e presentes no filme, podemos indicar: a verdade e a ficção, o envolvimento e o distanciamento, a atuação (técnicas de representação e encenação teatral) e as máscaras permanentes das pessoas em sociedade, o masculino e o feminino, o público e o privado, o trabalho e o lazer, a juventude e a velhice, a paixão e o amor, o questionamento em fronteiras tênues de serem percebidas e definidas.

Neste sentido, assistimos ao “cinema do real” levado ao extremo. Sabemos que estamos diante de um trabalho originalmente ficcional, cujo pressuposto está em questionar o formato dito real da televisão. Entretanto, neste programa desenvolvido por Brant, ocorre o imprevisto, o inusitado: o que surge do acaso acaba por ser manifestado, realizando a explicitação de um real que supera o controle que o formato televisivo costuma elaborar em sua história de edições levadas ao ar há quase dez anos. A intenção na minissérie (e levada adiante no filme) não é a

exploração que os programas televisivos fazem do espetáculo da intimidade, mas o próprio questionamento desta dita intimidade percebida em seu banal.

Podemos tentar dividir o filme em partes para melhor indicar como este se estrutura, divisão esta que combina critérios lógico-narrativos e dramáticos. A progressão narrativa não ocorre em blocos de tamanho e tempos iguais ou mesmo relativamente equivalentes. Na verdade eles se interpenetram em suas temáticas, que deflagradas em um momento voltam a ser exploradas em outros. Assim, há dificuldade de fechar uma narrativa que seja definitiva e progressiva. O filme possui cerca de 1h03m, sendo que, do total de 1h20m que constitui a obra, 14m são da videoarte apresentada no final, como ainda, devemos acrescentar o tempo despendido nos créditos iniciais e finais, cerca de três minutos.

O prólogo seria a apresentação dos personagens através da conversa que travam. Eles estão, de certa maneira, apresentando-se tanto a nós quanto a eles mesmos, pois, se somos levados a perceber que a relação sexual já aconteceu, também somos dados a compreender que os dois mal se conhecem. Neste primeiro momento falam de si, mostram-se, buscam chamar a atenção e a agradar ao outro, contam histórias curiosas vivenciadas por eles mesmos e que podem suscitar interesse no outro.

Daí uma segunda etapa, a demonstração de suas aptidões e capacidades próprias. Um dos temas a ser explorado e problematizado está na atuação profissional em contraste com as máscaras do cotidiano, além do envolvimento, da relação com o “público” espectador, e do tema caro ao projeto: a verdade e a ilusão de verdade, os limites da realidade.

Ocorre então o aprofundamento, ao longo do filme, dos temas das máscaras e da impressão de verdade, explorados a partir dos recursos de linguagem audiovisual disponíveis para a edição final. Explora-se a sensação de se estar diante da realidade (des)construindo sentidos e percepções. Foram editadas várias situações em que se interpretaria uma coisa, que, no resultado final, revela-se outra. O principal aqui está na utilização do suporte tecnológico e na educação de espectadores que pressupõem os desenvolvimentos narrativos, mas que são atraídos justamente por estes conhecimentos. A ausência de imagens, a superposição delas, o uso de *black* por alguns instantes; situações onde o som ambiente antecede a imagem acabam por compor sentidos ambivalentes, a provocar a malícia em muitas das situações corriqueiras que se desenrolam (desde o retirar de uma bota até uma competição infantil de não piscar diante do espelho).

Mais do que uma estrutura estanque de blocos que coerentemente abrem e fecham explorando temas, percebe-se uma progressão que busca aprofundar a exploração de temáticas que emergiram e que foram editadas para aparecerem em distintas nuances. O filme acaba funcionando como se estivéssemos diante de *sketches* teatrais a explorar situações não necessariamente coligadas e correlatas.

A primeira discussão entre ambos é proposta por ele. Em cenas anteriores, vemos Gala/Marina em casa trabalhando na videoarte, em filmagens de cenas que somente apresentarão sentido quando compuserem entre si ligações para a videoarte que ela constrói. Ela está só, preparando estas imagens. Nesta solidão, ela observa o entardecer e a lua minguante. Mesmo o relatar da solidão em que ela se encontrava, de fato, pode ser percebido como uma interpretação construída devido ao encadear das escolhas realizadas em edição, a produzir o sentido que constitui um clima para a discussão que aparentemente ocorre no dia seguinte, e que remete à forma narrativa do *melorealismo*.

Ele chega formal, pede permissão para entrar. Ela abre caminho e a seguir eles estão sobre um aparador que fica diante da janela da sala. Ali será composta a cena da discussão, em que se questionam os limites e a capacidade de envolvimento de ambos na relação amorosa (seqüência a ser melhor interpretada adiante).

É interessante notar que, em momento anterior, nas conversas de apresentação dos personagens, um dos temas que veio à tona foi a questão da demarcação do feminino e do masculino. Ela afirmou que achava que ele tinha um pensamento feminino muito presente, e que vários amigos heterossexuais dela também possuíam esta característica. Depois, questionada por ele, ela contou a experiência que teve ao se envolver por quatro meses com uma mulher, por quem se apaixonou profundamente. Ressaltou que este foi um momento e uma experiência que ela não descarta de sua história, pois foi importante e houve verdadeiro envolvimento. Neste momento, a conversa parece registrar uma real exposição de ambos, e não uma encenação, mas surpreendida no espaço de autenticidade destes personagens/atores.

Desta conversa tabulada, parece surgir um tema explorado na edição da obra: uma espécie de sentido invertido do lugar social dos gêneros que vai ocorrendo na trama. Felix é quem coloca a relação em questão enquanto Gala é quem se contrapõe e tenta indicar sua posição. Na cena da discussão em frente à janela da sala, eles terminam em um abraço e o *olhar dela* para a câmera.

Neste sentido, ela é quem mantém o poder consciente e racional, enquanto ele é mantido como o objeto controlado e desejado.

Este olhar dela para a câmera é de uso recorrente ao longo do filme. Indica a consciência de que se está sendo filmado, da cena realizada, e que não se deve mergulhar no discurso naturalista da encenação. O palco improvisado, o uso do dispositivo fílmico como uma linguagem a carregar sentidos, portanto, a utilização do suporte digital na exploração de suas características pictóricas que se formam no contraste de claro e escuro, na indefinição da imagem, no granulado que explode na tela do cinema (pois foi feito com câmeras de vigilância de baixa definição e para a televisão), nas antenas de TV que compõem o fundo da imagem e funcionam como cenografia, tudo parece ter sido dirigido como comentário que estaria a “novelizar” esta história de ambos, no *melorealismo*.

Gala é a personagem que olha, para nós e para Felix. Já a Felix não é permitido este olhar de quebra diegética. Ele não aparece, em nenhum momento da edição realizada (nem para a minissérie e nem para o filme), olhando para a câmera dirigida a nós, somente à câmera de vídeo utilizada por Gala/Marina para a videoarte. Daí a pergunta de Felix na videoarte final: Por que você me olha com esses olhos, de loucura?, marcando este aspecto do observador *voyeur* que aprecia ficar à espreita dos outros. Não são pontuados o olhar de Felix e sua intervenção consciente no *reality show*. Ele sempre é aquele que se coloca no centro e se expõe como objeto a ser observado. Um exemplo deste acordo implícito com o personagem está no início do filme, quando faz a cena da germinação, completo e despudoradamente nu.

Félix somente é o observador da situação no apartamento quando Thiago, um videoartista que veio ajudar Gala em sua produção, atua com ela. Neste único momento, Félix observa a situação interna da trama. Este olhar atento dele para a produção da videoarte é ressaltado na edição do filme, que o recorta a observar. Aqui, ele não é o centro observado por Gala, mas pelo filme. Também aqui, não é ele o centro da cena, não é ele a se exhibir, mas Gala/Marina é a comandante da ação, pois ela está trabalhando, ela é o mergulho no trabalho que está compondo. Mesmo assim, a câmera foca nele, a edição o observa e mal apresenta Gala/Marina preparando a videoarte. Portanto, Félix é observado sempre pelo narrador onisciente, e somente não está no foco de atenção dela neste espaço interno da narrativa.

Novamente, a edição escolhida conduz o filme para uma nova discussão da relação entre ambos. A discussão sempre é proposta por ele. Se ela fala que é necessário discutir a relação,

utiliza a expressão “fazer um *DR*”, em tom jocoso. Já ele sente esta necessidade em demarcar o que está ocorrendo, afirma que ele é quem está no território dela e, para ele, isto é novo e incômodo. Félix acredita no mergulho apaixonado e na necessidade da paixão pelo objeto para que a videoarte não se torne um “trabalho formal”. Ele tem que se sentir desejado e não somente olhado. Afinal, ele é o objeto e ela é a produtora do trabalho. Foi ela quem o chamou para participar da videoarte, foi dela que partiu o convite, foi ela quem primeiro o desejou, mas depois não parece manter o envolvimento e o mergulho necessários.

Gala sempre está filmando, fotografando, dirigindo Félix, e questionando as suas técnicas de atuação. Tenta aprender o que seria técnica e o que seria envolvimento de fato - aqui ela se coloca como aprendiz do ator/professor para conhecer o conteúdo. Quais seriam as diferenças entre a atuação e as máscaras da realidade cotidiana em sociedade? Como diferenciar a caracterização do personagem do ser real? Ela se expõe, e ele declara que esta diferenciação não é tão evidente ou clara assim. Talvez, mal existam fronteiras reconhecíveis. Os exercícios que fazem para comprovar estas fronteiras: a diferença entre o beijo técnico e o não técnico, a cena do choro, a cena da tristeza, da depressão, trazem a surpresa da verdade do sentimento. O envolvimento na cena é tão grande que de fato se fica triste. Há verdade na atuação, o que é reforçado pelo comentário de Felix/Gustavo de que ela sim é uma atriz: pois as atrizes de fato sentem todas as dores do mundo; por isso são tão animadas, porque sempre estão tristes. O olhar de Gala/Marina para a câmera ocorre nesta afirmativa sensibilidade exposta, ela não está atuando, mas ficou mesmo triste.

Há maldades trocadas entre ambos: ele afirma sua superioridade ao derrota-la nas cartas (afinal, estaria ela preparada para ser derrotada? Há estrutura emocional para segurar a derrota?); machuca, mas com jeitinho, fazendo de conta que não está em competição e afirmando uma fugaz e pequenina superioridade, ao menos em algo. Ela pratica a maldade na desqualificação dos desenhos dele (“essas merdas”), em que, em primeiro plano, um gato nos encara, enquanto que, por trás dele, olhos nos observam, ao gato e diretamente a nós. Pode se perceber, neste desenho, a exposição de uma representação da situação ali vivenciada.

Gala, de certa maneira, deixa clara a indiferença e saturação da presença de Félix durante a despedida dele para o teatro. Enquanto ele se prepara, o comentário que ela faz sobre a necessidade do banho, a maledicência de que ele não é muito chegado ao asseio. O final da

seqüência, a expressão da indiferença dela na careta de desdém parcialmente editada no corte realizado, e que mal é percebida por nós.

Na discussão subsequente, os comportamentos ofensivos dela são trazidos à tona por ele. A ofensa é nomeada, a tensão é evidente, o dissabor é sentido, mas a pacificação é ainda possível, e novamente a encenação da aproximação ocorre. Feitas as pazes, felizes novamente, a apresentação da videoarte: O AMOR SEGUNDO GALA: COMEÇO EM TI TERMINO.

A videoarte é realizada com parte das cenas e filmagens que vimos serem produzidas ao longo do filme. Metáfora de criação, nascimento, desenvolvimento, sacrifício: com animais, sangue e leite. De certa maneira, acaba por ser um filme que busca uma construção simbólica, mas com certa narratividade em sua articulação de temas. Isto porque é possível identificar o percurso promovido desde a criação original até o encontro de ambos os personagens.

#### **2.4.1.2.As instâncias narrativas em *O Amor segundo B. Schianberg***

O filme *O Amor segundo B. Schianberg* é uma experimentação feita para a televisão e em discussão com este meio. A proposta carrega esta tentativa de diálogo e de provocação, ao instigar as fronteiras de linguagem do diretor de cinema convidado a participar deste outro meio com o qual nunca havia diretamente lidado. Em coerência com as obras que realizou após *O invasor*, Brant mantém a característica de estabelecer contato entre artes. Assim, se o diálogo primeiro foi com a televisão, a videoarte ganhou seu espaço e se sobrepôs no produto fílmico final.

No filme não há um narrador-personagem a nos indicar os caminhos para observar o que ocorre. Há o olhar invasivo e superior das câmeras espalhadas pelo apartamento, portanto, trata-se de uma instância narrativa oculta e superior aos personagens. Ela os observa e conduz os espectadores nas tramas desta história. A edição é realizada por este narrador oculto, que recorta espaços e momentos que lhe interessam. Como não sabemos de onde vem a narração, cabe entrar no jogo da observação interessada no casual deste jovem casal.

O espaço diegético de naturalidade das ações somente fica quebrado pela insistência da manutenção do *olhar* de Gala para a câmera. Ao manter este olhar, revelado e pontuado ao longo da trama por várias vezes, quebra-se o jogo naturalista que esperaríamos de um filme tradicional. A cumplicidade de se estar diante de observadores, que se colocam disponíveis para serem

observados, de compactuar com o *voyeurismo*, suscita na participação do espectador uma outra atitude diante da obra ali apresentada. Não há inocência de quem se expõe e muito menos de quem observa e irá sorver o filme. Não há também neste olhar de Gala a direção a um outro, que não a nós, que somos os espectadores deste compartilhamento da intimidade do casal. Ela está olhando para o público espectador, que se percebe revelado.

Gala não narra, mas deixa consciente aos espectadores que se sabe observada. Já Felix também não narra, mas atua. Ele tem consciência de que sempre está preocupado em e preparado para ser observado. Informa-nos deste preparo através das técnicas especiais para o uso profissional, como ainda, na revelação de que se prepara para atrair a atenção de alguém que o observa ou por quem gostaria de ser observado. Entretanto, nenhum dos dois, apesar de atuarem um para o outro e para as câmeras instaladas, narram esta história. O narrador é onisciente no filme.

Gala e Félix, enquanto personagens, assumem suas máscaras como tais somente quando se nomeiam. Ele primeiro, como o gato personagem dos desenhos animados. A associação ao personagem dos desenhos animados também é imediata, mas a existência da presença de um gato de estimação no apartamento, assim como a maleabilidade física-corporal que o ator demonstra em vários momentos, talvez venham a indicar origem a esta auto-nomeação.

Talvez devamos lembrar que Félix foi o primeiro personagem de desenho animado a fazer sucesso na história do cinema. Também foi o primeiro a ser levado para a experiência do aparelho de televisão, em laboratório, na década de 1920. Seu criador recusou-se a entrar na onda da sonorização, o que fez o personagem perder a dianteira e ser ultrapassado por outros. Entretanto, mesmo nos anos 1930, e depois, na década de 1950, o personagem retornou reformulado, colorizado, sonorizado e com novos episódios, vindo a participar de variados programas televisivos.

Gala era a mulher, musa inspiradora de Salvador Dalí. Ele fez de sua casa em Figueres, na Catalunha, Espanha, um museu/monumento em sua homenagem. No filme, a personagem é observada, sabe-se observada, sustenta seu olhar em direção à câmera, não se intimida e se coloca disposta para ser exposta no jogo *voyeur*. Ela compactua com esta situação de monumentalização de seu corpo exposto às câmeras.

Assim, estes personagens/artistas se conduzem entre os cômodos do pequeno apartamento em que vive a personagem Gala. Na sala, no quarto, no banheiro, na cozinha, em parceria ou não.

No quarto, a cama: o primeiro ambiente explorado, com os atores enroscados. A sala é dividida em ambientes, mas todos utilizados para o trabalho que ela faz em casa. Na cozinha, básica e com móveis improvisados, assistimos ao cotidiano preparo dos alimentos. No banheiro, o chuveiro separado pela cortina translúcida e o grande espelho.

Na sala, o aparador diante da janela e o parapeito fora desta são espaços utilizados como palcos para serem encenadas as discussões e as pazes que advém destes momentos. Ali se constroem os clímax de encontros e das discussões: ao palco eles se dirigem quando a cena assume o caráter novelesco que espera-se nos produtos televisivos. Este clima é acentuado pela iluminação (ou ausência desta) que interfere na fotografia e definição da imagem, explorada em seus extremos de granulação.

A iluminação do apartamento é natural, convencional. Assim como as câmeras utilizadas não eram de alta-definição, a iluminação também não será especial para este experimento. Entretanto, mesmo com esta adversidade de tecnologia, Brant segue a ideia de provocar as fronteiras de sensibilidade entre as artes. Ele radicaliza o contraste que é formado entre a contraposição da claridade com a escuridão. O uso deste limite técnico será deflagrador de uma proposta que explora diegeticamente a tensão da linguagem. Se for dia claro, os atores ficarão feitos sombras projetadas dentro do apartamento, sobre a cenografia de antenas que compõe o fundo que se forma. Uma das discussões é feita com esta construção de contrastes incômodos, pois a definição da tela é péssima, o granuloso toma a imagem, e quando projetada em tela de cinema, o efeito explicita-se ao máximo e, desta forma acaba provocando o desconforto frente ao suporte (a televisão/ a câmera de baixa resolução).

Para se ter ideia do uso diegético do que é uma das adversidades tecnológicas, e de como o diretor busca se não superá-las, integrá-las ao produto que realiza, é interessante analisar outra seqüência, em que os atores ficaram no parapeito, portanto, do lado de fora da janela, conversando. Aí, a câmera que os filma não tem o incômodo contraste da iluminação fraca, que não é explorada ao extremo na granulação da tela. A escolha recai em outra câmera, com outra angulação. Nesta nova tomada escolhida, não se recebe em frontal a iluminação externa. O desconforto da imagem contrastada em péssima definição não ocorre, o que constrói nova concepção na proposta da cena realizada.

As situações opostas, na primeira cena - o teatro de sombras que ressalta a discussão no granuloso da imagem com as antenas de televisão que forjam uma cenografia constroem o

ambiente de interpretação de uma tensão narrativa como assistiríamos em uma novela. É ao universo ficcional televisivo que este remete. Já enquanto ambos estão na claridade do parapeito, fora da janela, não há estas sombras provocadoramente exploradas. Nesta situação, não é o conflito de tensão diegética da narrativa que se quer construir, mas o momento da distensão pacífica e do relaxamento do encontro amoroso já ocorrido.

O granulado, a indefinição das imagens, a parca e precária iluminação, acabaram por provocar em muitos espectadores/críticos a rejeição da obra. O produto ficou por demais provocador para a sensibilidade visual, principalmente quando exibido na sala de cinema.

Entretanto, de todos os problemas técnicos que advém da experiência, o mais incisivamente presente é o da precariedade do som. Porque não há roteiro prévio, não há diálogos ou falas pensadas e organizadas para serem memorizadas e interpretadas pelos atores. O filme se constrói a partir das conversas suscitadas por temas que eram previamente encaminhados pelo diretor. Nas primeiras cenas, o som é péssimo, não se compreende muitas vezes o que os personagens falam. No desenrolar da minissérie/filme, o som foi melhorado; talvez tenham instalado novos microfones, mas, diferentemente dos *realitys shows*, não há nos personagens microfones acoplados a seus corpos.

Por isso, o ruído ambiente invade o espaço diegético, toma e muitas vezes supera o diálogo que os atores travam. Daí também, em vários momentos, a música ser utilizada para compor cenas e seqüências, lembrando a experiência que Brant possui com os videoclipes. O uso das músicas tanto ocorre em espaço *in* quanto *over*, e muitas vezes, fica difícil diferenciar se é som ambiente que os personagens acompanham conosco, ou se foram somente sobrepostas para construir uma situação e trazer maior leveza à narrativa.

Um cinema-conversa em que ocorrem diálogos esdrúxulos e prosaicos, com comentários senso-comum e superficiais, sem que nada polêmico seja verbalizado e aprofundado – é o que assistimos. Ou seja, é o retrato de uma rotina diária existente entre quatro paredes, cotidiano que se quer surpreendido no projeto real da invasão das intimidades que os *reality shows* edulcoram e editam, montando jogos de competições para captar o interesse do público e construindo o espírito novelesco a que estamos habituados [ou somos educados] a acompanhar na televisão em horário nobre. O espaço íntimo é insosso, feito de tempos mortos e sem a tensão das narrativas ficcionais. Assim, maior ainda a complexidade do experimento, pois dramaturgicamente ele deve se tornar interessante como produto a ser consumido, tanto pelo cinema quanto pela televisão.

Portanto, as cenas de discussão com a cenografia em seus espaços/palcos improvisados, comentadas em imagens com definição intencionalmente distorcidas, responderam a esta necessidade dramática, mas também estava preocupada em provocar o espírito crítico pelo qual se move este produto.

Para suplantar as dificuldades com o suporte e ainda para provocar mais a tensão narrativa, o diretor agregou comentários por onde a obra circulou e a transformou. Nos dois eventos de estréia, no Festival do Rio de Janeiro e depois na Mostra de São Paulo, o diretor veio a público explicar o que era o produto a ser ali veiculado e prevenir todos os presentes<sup>93</sup> sobre a dificuldade de fruição do filme. Mencionou o caráter experimental da obra e que esperava um retorno para debater e comentar o trabalho realizado, porque estava preocupado em refletir e construir um balanço crítico sobre ele. Participou ainda de um evento no SESC Pompéia<sup>94</sup> que também foi incorporado ao filme final e no qual uma performance de cinema ao vivo (*Mostra Live Cinema*) foi realizada com a presença dos artistas do filme e do próprio diretor. Nesta performance, imagens foram sobrepostas para apresentação (um ovo, um coração, o quadro pintado por Felipe Ehrenberg para *Crime Delicado*), textos foram escritos sobre o filme (muitas das falas dos artistas aparecem escritas no filme), como comentários se incluem nos sentidos que foram sendo somados à obra. Depois, a partir desta performance, foram selecionadas as partes citadas anteriormente para que permanecessem no filme. Era a conclusão do percurso para finalmente completá-lo com a apresentação em circuito comercial, em poucas salas de cinema.

## 2.5. Análise das Estratégias Retóricas

Tendo em vista a descrição da trama e dos recursos específicos para a construção destas obras, cabe agora analisarmos as estratégias retóricas capazes de articular as compreensões percebidas e entendermos como, nas estruturas destes filmes, chegamos às possíveis intelecções realizadas a partir das obras, mas também do universo por onde circulam e do qual são parte constitutiva. Afinal, com a percepção das estratégias retóricas utilizadas nos filmes, podemos compreender como essas obras se constituem como representações de nossas sociedades no tempo presente. O receio aqui está em não “ignorar o processo pelo qual um texto, uma fórmula,

<sup>93</sup> Disponível no site [http://www.youtube.com/watch?v=j-qyks\\_RmhE](http://www.youtube.com/watch?v=j-qyks_RmhE)

<sup>94</sup> “Sesc promove performances de cinema ao vivo”. Guia do jornal *Folha de São Paulo*, 20/11/2009, p 30.

uma norma fazem sentido para os que deles se apoderam ou os recebem.”<sup>95</sup>. Portanto, estamos também preocupados com a circulação dos produtos elaborados, e identificamos sua recepção ao determinar como foi organizada sua estrutura retórica:

(...) *Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si, separado de toda materialidade, é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor. Daí a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência de oficina de impressão.*<sup>96</sup>

A preocupação central de Chartier nestas indicações estava em demarcar o trabalho com os livros e a questão de sua circulação, tendo em vista o conceito de *representação* por ele defendido. A preocupação está em perceber a necessidade de compreensão das obras em conjunto com suas *representações* e *práticas* constituídas nas divisões do mundo social em que foram elaboradas, divulgadas e recebidas. Os livros, co-existindo neste mundo e se referindo a ele, significam-no e o constroem. Assim, tendo por bases estas premissas teóricas, acreditamos que os filmes aqui mencionados, colocados como documentos básicos e objetos de análise para a verificação do conceito de *tempo*, devem ser percebidos como estruturas cujas narrativas comportam possibilidades variadas e diversificadas de apreensão, de acordo com as práticas de sua recepção e os lugares de sua circulação, que são referências para descortinar os percursos e alcance de suas *representações*.

Analisando a estrutura retórica dos roteiros segundo estes pressupostos, podemos afirmar que *La mujer sin cabeza* pode ser percebido como uma leitura alegórica do mundo, o que pode ser comprovado através dos sistemas de personagens e dos papéis sociais que os *representam* na trama.

No filme de Martel, não se constrói a empatia ou ainda a antipatia do espectador frente ao que está sendo exposto para observação. Não se pretende construir o distanciamento julgador de quem observa a sociedade, mas sim, pela sensação de proximidade sem envolvimento, um lugar de desconforto frente ao narrado, do qual não surge um indício de superação em relação à realidade vivenciada. O que se elabora é o relato de uma organização social e sua permanência

<sup>95</sup> Roger Chartier. “O Mundo Como Representação”. Rev. Estudos Avançados: 11 (5), 1991, p 181.

<sup>96</sup> Roger Chartier. “O Mundo Como Representação”. Rev. Estudos Avançados: 11 (5), 1991, p 182.

histórica em cultura de longa duração – seriam as relações de força a que se refere Carlo Ginzburg<sup>97</sup> ao discutir a história, a retórica e a prova. Neste sentido, as instâncias narrativas compõem a base onde se assenta a estrutura retórica com a qual Lucrecia Martel pretende organizar sua leitura do mundo a que pertence e que, em tela, se faz representar.

Esta estrutura retórica diferencia *La mujer sin cabeza* de outros momentos da produção cinematográfica argentina justamente porque percebe o pertencimento de grupos sociais diferenciados a conviverem em longa duração. A coexistência aqui não está articulada em leitura sociológica como as realizadas nas produções dos anos 1960, nem em atos de denúncia expositiva e purgativa, como as que foram elaboradas nos anos 1980, mas em pertencimento crítico, porque envolvida nestas relações de força em que historicamente se organiza a sociedade em Salta. Os lugares sociais a que pertencem estes personagens os fazem coexistirem em permanente tensão.

O tempo em que se passa a narrativa não é passível de ser datado, apesar de existir o celular ou modernos modelos de carros. Estas referências se perdem e não produzem consistência para determinar uma datação cronológica, mas indicam lugares em que os papéis sociais estão inscritos e as ações pertinentes a cada personagem, de acordo com as relações que estabelecem entre si em sociedade. São referências que não determinam uma datação, mas uma situação *alegórica* em dado histórico sócio-cultural. Os empregados, os patrões, as atividades profissionais e trabalhos ligados a própria sobrevivência (o subemprego), todo este emaranhado de relações está marcado pelo olhar da representação constituída em tela.

Já na construção narrativa de *O Amor segundo B Schianberg*, podemos encontrar uma *crônica do mundo íntimo*. A fala, a conversa, as situações corriqueiras estão todas fragilmente expostas, sem estruturas retóricas ou argumentativas previamente elaboradas para construir uma tensão de sentido a ser encaminhado para um desfecho catártico. O cotidiano banal, em sua pouca sedução, é o que presenciamos ao longo da obra. Assim, em *flashes* de situações, a partir de pequenas parábolas temáticas, superficialmente elaboradas, vamos adentrando nesta solidão do cotidiano ensimesmado do jovem casal. Os papéis sociais que os personagens representam não os avalizam como representações generalistas da sociedade; Gala (videoartista) e Félix (ator), não se colocam como metáforas, muito menos alegorias do mundo.

---

<sup>97</sup> GINZBURG, Carlo. *Relações de força*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Seus lugares na sociedade são por demais específicos. Entretanto, ao sujeitarem-se a se expor ao experimento aberto, mesmo que de base ficcional, carregam uma realidade e veracidade de comportamentos e questionamentos que constituem referências ao mundo midiático que tomam por base: o dos *realitys shows* e o das telenovelas.

Os personagens, o homem e a mulher, ao atuarem, constroem papéis onde o masculino e o feminino não são determinados em suas condições de gênero convencionais. A mulher assume o papel de poder, comum à representação do masculino. Já o homem coloca-se e mantém-se no lugar de objeto de desejo, portanto, assumindo uma face do feminino. Neste embaralhamento dos gêneros e lugares sociais em que historicamente as hierarquias constituídas em sociedade tradicionalmente se organizaram, os papéis representados acabam por não construir, no filme, uma leitura direta e de espelhamento da sociedade machista em que vivemos, mas justamente, de uma tensão que representa um questionamento destes diagnósticos convencionais. Poderíamos dizer que se trata de um espelho distorcido da realidade.

O *voyeurismo* sem julgamento é mantido à distância, apesar de terem sido filmados tão próximos. No espaço restrito do apartamento, deveria ser encontrado o espaço da vida privada; entretanto, por estarmos acostumados à narrativa novelesca, em nosso cotidiano televisivo, é esta que acaba sendo evocada na fruição do filme apresentado. Por conta disso, satisfazendo a esta demanda, mas não sem questioná-la, ele explora um exercício ambivalente de ficção e documentário; ou seja, elabora um jogo de cena que deliberadamente conjuga os diversos modelos narrativos que tiveram por referência: documentário (crônica do dia-a-dia do cinema direto/observacional), novela televisiva (com sua tensão e discussões encenadas para um pequeno melodrama) e cinematografia moderna (quebra da diegese com os olhares diretos para a câmera, ou ainda, a desdramatização das situações vivenciadas pelos personagens). Há ainda as inserções sobrepostas digitalmente ao filme: imagens, música, escrita e a videoarte final.

O filme de Brant também não é cronologicamente datável. O que se percebe é que se trata de um tempo de vivência imediata, talvez ao sabor dos *amores líquidos* a que Bauman<sup>98</sup> se refere, pois sem vínculos forjados a longo prazo nem compromissos que sustentem a permanência, mas caracterizado pela fugacidade do desejo a ser satisfeito e na insegurança de sempre e a todo

---

<sup>98</sup> BAUMAN, Z.. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

momento se estar refém da própria solidão. Um relacionamento que, apesar do discurso, não consegue e nem tem por intenção ser bem sucedido.

Neste sentido, o tempo está ali calcado neste imediato e individual de cada um dos personagens. Ele assume os ares de situação histórico-social com que tantos estudiosos (como o acima citado) têm se preocupado: a chamada existência de um *mundo líquido* em que os laços afetivos são frágeis e os valores e o caráter (SENNETT, 2007) estão corrompidos, o que faz com que nos sintamos sem parâmetros. A personalidade assume diretrizes apartadas em que os indivíduos permanecem ilusoriamente soltos no vazio do mundo social, portanto, alienados da sociedade (JAMESON, 2006) porque não comprometidos com um outro, mas preocupadas consigo mesmos. Estaria então esta obra afeita às preocupações indicadas pelos críticos da sociedade pós-moderna? As representações aqui trariam comportamentos que se sujeitam ao espetáculo? Ou poderia ser atribuída a esta obra uma disposição crítica que pretende justamente produzir tensão sobre este diagnóstico ao expor, em demasia, a intimidade e furtar-se a assumir o discurso narrativo da novela para sustentar a audiência, quando deliberadamente encena as discussões?

O diretor intervém no suporte e quebra a diegese ao compor, pela exploração de linguagem, a diferenciação de momentos de aproximação em relação a de afastamento do casal. Aqui, percebemos que a obra carrega ambivalência em sua estrutura retórica, porque nem foge criticamente de um campo teórico diagnóstico, o da pós-modernidade, nem assume a crítica cáustica e distanciada, mas se constitui como uma crônica de um mundo desprovido de teorias explicativas em definitivo. O *tempo* a que se refere carrega as experiências vivenciadas socialmente na mídia presente, em que o público e o privado foram embaralhados de tal maneira que, a partir disso, educaram-se sentidos e comportamentos, referentes a esta experiência sócio-cultural-midiática tão marcante na sociedade brasileira. O filme *O Amor segundo B. Schianberg* está realizado a partir de uma experiência de longa-duração, referenciada culturalmente em nossa sociedade: é a crônica de um cotidiano privado devassado, mas que se subverte ao questionar nossos próprios valores e lugares sociais ocupados.

### CAPÍTULO 3

#### TEMPO E HISTÓRIA

A análise da produção crítica argentina, em que encontramos as noções de *tempo do puro presente*, *tempo do pensamento* e *tempo justaposto*, motivou nosso interesse primeiro pelo tema pesquisado. Percebemos que, tomando estas definições a partir do olhar do historiador, as representações realizadas na cinematografia argentina poderiam ser interpretadas como sendo de um *tempo sem historicidade*.

Além disso, se tal percepção foi destacada nesta cinematografia, cabe ressaltar que não é somente em seus produtos audiovisuais e em sua atual produção cultural que tal temática tem sido percebida quando se discute a questão do ser diante da história. A sensação de estar diante de um eterno presente cotidiano, emaranhado na ausência de passado ou de perspectiva de futuro, tem sido diagnosticada por diversos e diferentes intelectuais, ressaltando que tal incidência tem sido especialmente sentida em uma sociedade em que a individualização<sup>99</sup> cresce, isolando e particularizando indivíduos em suas vidas ordinárias e massificadas.

O que nos parece extraordinário neste diagnóstico desferido pelos críticos argentinos está na positividade que eles atribuem a obras que, no nosso entender, se seu conceito de tempo for de fato somente referente ao imediato, representariam a ausência de historicidade. Se outros intelectuais afirmam estes diagnóstico, eles o fazem a partir de um olhar negativo para esta perspectiva de esvaziamento do ser diante da história<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> “Esse ideal de ego do indivíduo, esse desejo de se destacar dos outros, de se sustentar nos próprios pés e de buscar a realização de uma batalha pessoal em suas próprias qualidades, aptidões, propriedades ou realizações, por certo é um componente fundamental da pessoa individualmente considerada. Trata-se de algo sem o qual ela perderia, a seus próprios olhos, sua identidade de indivíduo. Mas não é, simplesmente, parte de sua natureza. É algo que se desenvolveu nela através da aprendizagem social. (...) só emergiu na história, (...) gradativamente. (...) juntamente com a formação de nações industrializadas e urbanizadas, a princípio em grupos e classes relativamente pequenos. (...) esse ideal faz parte de uma estrutura de personalidade que só se forma com situações humanas específicas, (...) É algo sumamente pessoal, mas, ao mesmo tempo, específico de cada sociedade. A pessoa não escolhe livremente esse ideal dentre diversos outros como o único que a atrai pessoalmente. Ele é ideal individual socialmente exigido e inculcado na grande maioria das sociedades altamente diferenciadas. Evidentemente, é possível fazer-lhe oposição, mesmo nessas sociedades. Existem recessos em que o indivíduo pode furtar-se à necessidade de decidir por si e de se realizar destacando-se dos outros. Mas, em geral, para as pessoas criadas nessas sociedades, essa forma de ideal de ego e o alto grau de individualização a ela correspondente são parte integrante de seu ser, uma parte de que não podem livrar-se, quer a aprovem ou não.” ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p 118.

<sup>100</sup> Podemos indicar aqui, a título de exemplificação, os trabalhos desenvolvidos por Fredric Jameson sobre a alienação, que estaria presidindo o viver em sociedade na pós-modernidade porque o indivíduo se apartaria de suas

Assim, perceber o que ocorre nestas produções argentinas, que possivelmente carregariam este sentido a-histórico, foi o motivo primeiro desta tese. A proposta de comparação com a produção brasileira se sustenta a partir da ideia de que este *outro sócio-cultural*, mais do que conhecido, será percebido a partir do momento em que se coloca diante e em comparação ao *nosso próprio ser sócio-cultural*. Perceber que falamos de um dado lugar e de uma cultura própria, tendo como referentes valores intrínsecos à nossa formação, mais nos situa do que revela esse outro. Ao nos debruçarmos sobre este tema, percebemos algumas articulações argumentativas que elaboraram esta relação entre produtos audiovisuais: o sentido do tempo e a construção do discurso histórico.

### 3.1. A presentificação do tempo: História e Crônica

Iara Lis Schiavinatto<sup>101</sup>, analisando a minissérie *A Invenção do Brasil*, produzida pela Rede Globo por conta da efeméride dos 500 anos do Descobrimento, diz:

*François Hartog e Koselleck indicaram a noção presentista do tempo contemporâneo. Ela se distancia das formas anteriores de percepção do passado. Quanto ao modo de diferenciá-lo, privilegiar a ruptura e a tentativa de ultrapassá-lo com vistas às apostas no futuro e as esperanças aí depositadas – tal qual nas vanguardas ou na Revolução Francesa. Agora o presente rege os valores da existência humana – com suas configurações próprias – que privilegia o imediato, o tempo real, o on-line, enquanto condição que apreende o tempo e o vivencia. Há uma expansão da categoria do presente, que angula o vivido. Nessa medida, emerge a distância face ao passado e os modos de apreendê-lo. Daí, a necessidade premente de recuperar este abismo entre tais temporalidades e uma consciência de que o passado não nos pertence e é externo a nós. O passado nos é estrangeiro, merecendo, por decorrência, um hiperinvestimento da memória, tornada um dever irrefutável. A partir dos anos 70, expande-se os lugares de memória, há uma renovação de centros históricos, uma proliferação de centros culturais. Todos sob o signo do patrimônio. Essas experiências imbricam-se reciprocamente, delineando nossa compreensão de tempo.<sup>102</sup>*

---

responsabilidades e compromissos em nome do hedonismo e da vivência prazerosa do desejo individual. Sem responsabilidades e sem compromissos, estaríamos seguindo o desenvolvimento máximo estimulado neste neo-liberalismo de dias atuais. Consultar:

F. JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2006.

<sup>101</sup> SCHIAVINATTO, Iara L.. “Entre a hostilidade e a convivência: em torno da invenção do Brasil – 2000”. In CAPELARI, Márcia R. (et alli). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

<sup>102</sup> SCHIAVINATTO. Op cit, 2009, p. 335-6.

François Hartog e Reinhart Koselleck<sup>103</sup> identificaram nas sociedades atuais esta propensão ao *tempo presentificado*. A análise de Schiavinatto tem por base a premissa de que, na produção midiática, principalmente, se constrói este *locus* de organização em que o presente se debruça sobre o passado. A produção midiática seguiria elaborando didaticamente a apropriação dos signos que elucidariam o presente, constituindo e possibilitando a apreensão do que ficou para trás, marcada sempre por esta noção clara de que o presente é quem o problematiza e predomina, sendo o passado o *lugar da memória* a ser resgatada. No caso do artigo analisado, a minissérie da Rede Globo participaria ativamente desta produção de sentidos que a obra midiática efetua na construção e problematização do discurso histórico. A obra se apoderaria do passado através desta presentificação: este é tratado como apartado de nós, daí o lugar de memória construído em resgate para referência do presente.

Pierre Sorlin<sup>104</sup> propõe uma interpretação sobre as narrativas televisivas e em como estas intervêm na idéia de história, dividindo-as em dois campos narrativos: a história e a crônica. A idéia de Sorlin é que a televisão, que passou a participar ativamente de nosso cotidiano (diferentemente do cinema), acabou por romper o discurso narrativo histórico forjado desde o século XIX ao impor a necessidade do imediato<sup>105</sup>, o que teria como consequência a ruptura que se estabeleceu na noção do processo que constrói todo o edifício de argumentos sobre os quais a narrativa histórica está assentada. Neste sentido, afirma Sorlin, o cinema não produziu o mesmo impacto, pois não interveio no espaço privado como a televisão o faz.

O fato, o acontecimento, na narrativa histórica, está articulado à idéia de processo, pois permanece a percepção do que estaria no antes e no depois: passado em relação ao presente, projetando perspectivas de futuro. As narrativas televisivas, imbuídas do imediato, do estarem diante do real, redefiniram as noções de produção da história, fazendo com que, hoje, a crônica supere o estilo da idéia de processo (constituente do discurso histórico), presentificando a

---

<sup>103</sup> HARTOG, François. “Tempo e história: Como escrever a história da França hoje?”. In *História Social*, Campinas, n.3, p. 127 – 154, 1996; KOSELLECK, Reinhart. *Le futur passe. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Editions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990. Apud SCHIAVINATTO, op. cit.

<sup>104</sup> SORLIN, Pierre. “Televisão: outra inteligência do passado”. In NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni B. e FEIGEILSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: UDFBA/ São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, pp. 41-60.

<sup>105</sup> Sorlin exemplifica esta afirmação com a cobertura jornalística realizada durante uma guerra: o fato ocorrendo diante do espectador e do próprio produtor da notícia sem que o mesmo se tenha finalizado, ou seja, durante sua execução não há o conhecimento sobre seu desfecho como também não há como realizar uma análise sobre o processo de desenvolvimento do mesmo. Ele ocorre diante de nossos olhos.

narrativa, retirando-a de sua relação de tema construído ao longo do tempo, já que, em relação a este, a crônica corresponde, sobretudo, o imediato.

A análise de Sorlin sobre o poder desta estrutura narrativa para compreender a percepção do que se considera ser história baseia-se na leitura que realizou de Hayden White. A partir deste autor, ele compreendeu que a narrativa histórica está embrenhada na articulação de estilo retórico, e que, portanto, a mesma deve ser considerada se pensarmos os sentidos de seus argumentos temáticos utilizados para se produzirem significados. A hipótese de Sorlin é que atualmente a *crônica*, com a avalanche do presente disponível na televisão, educou os sentidos e a percepção do conceber histórico. Não apenas isso, ela igualmente interveio com a crescente demanda por fatos/acontecimentos sem a necessidade do estabelecimento da noção de processo. A televisão produziu, em sua permanente presença no espaço privado ao longo de décadas, a crônica como sentido retórico predominante.

Para Sorlin, não está sendo marcada a superioridade de uma forma narrativa frente à outra, mas a possibilidade de perceber a coexistência e ainda a ascensão de novas demandas e comportamentos, percebidos aqui como processo histórico nesta sociedade. Neste sentido, alerta recordando de que forma as próprias estruturas retóricas que reconhecemos hoje como *História* foram forjadas no XIX. Elas atendiam a perspectivas e necessidades daquele mesmo momento, assim como as crônicas sempre ocuparam (com maior ou menor importância) espaço na produção em tempos anteriores:

*Não há nenhuma razão para fazer distinções entre história e crônica, a depender da maneira como são realizadas, as duas abordagens são igualmente interessantes ou enfadonhas. Elas dividem ainda o traço comum de serem utopias. A história se empenha em descobrir um ponto de vista que dá sentido aos acontecimentos, mas o ângulo de ataque não pára de mudar, o esclarecimento que damos às coisas hoje, em função das preocupações do momento, será dificilmente compreensível amanhã quando outros cuidados serão prioritários. A crônica se atém aos fatos, sem ver o meio de controlar o que deixa um vestígio nas memórias daquilo que, não menos essencial, desaparece assim que é vista. Estas inconseqüências quase não contam posto que a meta permanece idêntica: ajudar os humanos a não perder a noção do tempo que se esvai. Crônica e história co-existem desde muito tempo, mas as suas influências respectivas variam. A história foi uma das grandes aventuras da era industrial, ela acompanhou os progressos científicos e técnicos depois da época das 'luzes'. Se a crônica assume atualmente a frente é, em parte, por causa do declínio dos 'grandes relatos'. Mas é bem mais porque a televisão, se insinuando por toda a parte e a todo momento, faz da atualidade uma crônica permanente a qual ninguém escapa, nem*

*mesmo aqueles que não tem televisor. A crônica coloca os fatos no presente e apresentam-nos num enfoque idêntico: ela é perfeitamente televisual.*<sup>106</sup>

A hipótese de Sorlin sobre a atualidade do estilo narrativo da *crônica* e a reflexão realizada por Schiavinatto sobre o comando do presente para ativar o olhar interpretativo sobre o passado que “nos é estrangeiro” voltam-se para a maneira como o passado tem sido abordado nas produções realizadas para a televisão, e como é percebido na mídia televisiva. A televisão e seus produtos ocupariam, em nossos dias, o espaço de construção e divulgação de saberes instigadores de curiosidade sobre este outro lugar “estrangeiro”, e atenderia, ao mesmo tempo, à crescente demanda de curiosidade de seu público, criada e alimentada pelo próprio veículo comunicativo.

Entretanto, as produções fílmicas a que nos atemos não pretendem falar sobre o passado, mas permanecem neste *tempo presente*. São filmes em cuja ação o desenrolar sempre ocorre simultaneamente ao tempo da narração; não constroem, portanto, representações sobre o passado. Este não é o *lugar de memória*, como referido na pesquisa de Schiavinatto, nem é o espaço para o qual se volta o olhar curioso em descortinar o cotidiano existente antes, o da *crônica* do dia-a-dia a que se refere Sorlin<sup>107</sup>. As produções cinematográficas indicadas pelos críticos argentinos como sendo atadas ao *tempo do puro presente, tempo do pensamento e tempo justaposto* são aquelas que se voltam ao momento atual, sem buscar *lugares de memória*, sem projetarem futuro, restringem-se à crônica do atual cotidiano limitado, permeado e ensimesmado de tempos, tal qual o que encontramos nas obras de Lucrecia Martel e, aqui no Brasil, de Beto Brant.

Esta noção de tempo imediato a que os historiadores se referem é também percebida nas representações dos produtos televisivos, como diz Marcos Napolitano:

*Para o historiador que se preocupa com a representação do passado na televisão e com a produção da memória social a partir desse meio, é preciso pensar a televisão como uma nova experiência social do tempo histórico, na medida em que ‘a TV faz*

<sup>106</sup> SORLIN. Op. cit, p 58.

<sup>107</sup> Neste sentido, Sorlin se refere às produções que atualmente versam sobre a vida cotidiana em outros tempos. Produções televisivas, seriados, que hoje ocupam a grade de programação em emissores, e que tem por tema compreender qual era a rotina e quais os hábitos de outros tempos. O autor afirma que tais preocupações não se apresentavam aos historiadores preocupados com os grandes temas, mas que ao serem realizadas estas obras de caráter naturalista, acabaram por suscitar curiosidade e interesse para novas pesquisas e novos campos de exploração temática.

*coincidir o verdadeiro, o imaginário e o real no ponto indivisível do presente'. A TV favorece e amplifica a experiência do tempo, mas não a consciência do tempo. Nela, a 'atualidade', a exigência sensorial de uma co-ação (agir junto) ganha maior dimensão, mas essa mesma 'atualidade' é constantemente desvalorizada pelo ritmo alucinante da sucessão das transmissões televisuais, volatizando a experiência histórica.*

*Portanto, além de 'testemunho' de um determinado momento histórico, a televisão interfere na concepção de tempo histórico e nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e presentes. Esse aspecto de ordem teórica é fundamental para o historiador, pois, no limite, ele estará presente no próprio material audiovisual analisado.<sup>108</sup>*

Acreditamos que as atuais produções cinematográficas, tanto argentinas quanto brasileiras, estão carregadas desta *representação* do imediato que foi forjada na **“nova experiência social do tempo histórico”** a que se refere Napolitano. Se o cinema e os produtos televisivos são questionados e analisados nas intersecções e inter-relações estabelecidas em que sempre foram tratadas separadamente (cinema e televisão) pois pensadas e percebidas como suportes distintos, agora, como historiadores, e com questões específicas, propomos uma abordagem na linha dos estudos culturais (não sem ter ciência de que se trata de proposta polêmica) ao analisar indiferentemente os filmes como documentos a serem estudados para se compreender as nossas atuais *representações*, descortinando como o *tempo* está neles tematizado na elaboração de discursos *sobre* e *da* História, mas percebendo que tais documentos estão mergulhados nesta nova experiência forjada com a presença televisiva.

A escolha dos filmes de Lucrecia Martel e Beto Brant, percebidos como documentos e objetos de análise, mas também, como fontes de produção e intervenção na construção de saberes históricos, acabou por tornar ainda mais complexas as inter-relações estabelecidas. Quando as discussões sobre o *tempo* na nova cinematografia argentina chamaram nossa atenção, não imaginávamos enveredar por um debate teórico tão denso que pudesse fazer com que vários elementos de nossa formação tivessem que ser revisitados. Se a tal debate nos atemos, é com a preocupação de toda uma corrente historiográfica que forjou parte de nossa formação, aquela que teve por base a chamada *Nouvelle Histoire*. Assim, reconhecer a discussão em torno do conceito de *tempo* e das representações elaboradas nas produções cinematográficas, como também, colocar tais questões frente a ambas as cinematografias (a brasileira e a argentina) fez com que tivéssemos de nos voltar para a reflexão que a teoria da História tem realizado sobre esse mesmo

---

<sup>108</sup> NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”, in PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: ed. Contexto, 2006, p.252.

conceito (*tempo*) a partir de perspectivas distintas, para que, assim, pudéssemos nos apropriar dele.

Roger Chartier<sup>109</sup> publicou uma obra de reflexão sobre a produção historiográfica realizada no campo da História Cultural nos últimos trinta anos, na qual o *tempo* é uma das questões centrais. Esse pequeno livro de ensaio historiográfico tem como título: *A história ou a leitura do tempo*. No capítulo conclusivo, “*Os tempos da história*”, Chartier propõe que o primeiro substantivo seja pensado no plural, pois ele parte da noção de tempo tripartido proposto por Fernand Braudel, em que encontra a filiação de sua matriz teórica, que segue investigando a partir de três principais pensadores (incorporados às nossas reflexões sobre o *Tempo* e a *História*), três possibilidades construídas para compreender o que, na base, estava proposto em Braudel: Paul Ricouer, Michel Foucault e Pierre Bourdier.

De Paul Ricouer, há referência a *Tempo e Narrativa*<sup>110</sup>. O filósofo discute, a partir das noções de história e narrativa, o lugar do acontecimento e como este fica enredado em meio à sua escrita; destaca que o fato, tal qual elaborado nos conceitos de tempo propostos por Fernand Braudel (longo, médio e curto), estariam sempre ligados ao ato presente e subjetivo do historiador<sup>111</sup>, trabalhados na articulação de sua escrita – assim, este sempre deve levar em consideração a subjetividade de sua atuação nesta produção. De Michel Foucault<sup>112</sup>, Chartier lembra que os acontecimentos devem ser percebidos como relação de forças<sup>113</sup>: deste modo, a marca no *tempo* estaria firmada com a ruptura, a crise, o fato que leva à supressão de um estado e o estabelecimento de novas atitudes. A partir de tal percepção, Chartier tem como preocupação ressaltar que as forças em correlação não estão a cumprir papéis ou destinos pré-determinados (não se trata de uma leitura teleológica), mas ocorrendo como situações aleatórias e descontínuas, nas quais atuam em novas fundamentações. Já de Pierre Bourdier<sup>114</sup>, o autor ressalta como a percepção do *tempo* é “uma das propriedades sociais mais desigualmente distribuídas”, pois há o

<sup>109</sup> Roger CHARTIER. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

<sup>110</sup> RICOUER, Paul. *Temps et récits*. Paris: Editions du Seuil, 2000.

<sup>111</sup> Sobre a repercussão das propostas de Paul Ricouer e sua relação entre narrativa e tempo na produção do discurso histórico, além da leitura de obras do próprio, recomendo os livros de: REIS, José Carlos. *História e Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006; DOSSE, François. *A História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

<sup>112</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

<sup>113</sup> Aqui se destacam as marcas do pensamento de Nietzsche na análise feita por Foucault a partir da crítica que o primeiro desenvolveu à noção de *origem*, para edificar, deste processo, a idéia da “transformação das relações de dominação” (CHARTIER, 2009, p. 67).

<sup>114</sup> BOURDIER, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

poder dos dominantes que podem dispô-lo a seu bel-prazer e a “impotência dos desfavorecidos”, aqueles que se encontram submetidos: <sup>115</sup>

*De modo que as diversas temporalidades não devem ser consideradas como envoltórios objetivos dos fatos sociais; são o produto de construções sociais que asseguram o poder de uns (sobre o presente ou o futuro, sobre si próprios ou sobre os demais) e levam os outros à desesperança. Atualmente, a arquitetura braudeliana das durações embutidas (longa duração, conjuntura, acontecimento) sem dúvida merece ser repensada. O fato é que a leitura das diferentes temporalidades que fazem que o presente seja o que é, herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo, continua sendo a tarefa singular dos historiadores e sua responsabilidade principal para com seus contemporâneos.*

Evidentemente que, se nos referimos a *tempo presente*<sup>116</sup> ao longo de toda esta explanação, as reflexões que percorrem a academia em relação à atuação dos historiadores nesta área (que era considerada de ação principalmente do campo da sociologia e do jornalismo) também entram em discussão, desde a diferenciação que se faz entre o campo da história - com a afirmação do conceito de *tempo presente* - e o campo do jornalismo - com a afirmação de *tempo imediato* - estabelecendo aí uma diferenciação nos princípios de atuação e entre os saberes e práticas de historiadores e jornalistas.

A história do *tempo presente* é aquela que se dá na duração existente entre o passado e o futuro, não pensada como continuidade, mas, conforme articulada em Hannah Arendt<sup>117</sup>, como possibilidade, abertura necessária para explorar a reflexão que inquietam os humanos. Já a atuação do jornalista estaria em influir no registro imediato do acontecimento, ainda durante sua ocorrência, percebendo-o como fato a ser documentado e a ser (ou não) investigado posteriormente com maior profundidade. Este *tempo presente* pode ainda ser qualificado e observado a partir da conceituação de Paul Ricoeur como sendo *tempo inacabado*<sup>118</sup>.

Acreditamos que a análise comparativa nos ajuda a elucidar o lugar de onde falamos ao invés de nos fazer compreender um outro vislumbrado como semelhante. Sobre tal assunto, referimo-nos às propostas de Michel de Certeau<sup>119</sup>:

<sup>115</sup> CHARTIER. Op cit, 2009, p 68

<sup>116</sup> TÉTARD, Philippe. *Questões para a história do presente*. São Paulo: EDUSC, 1999.

<sup>117</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>118</sup> RICOEUR, Paul. Op cit, 2000.

<sup>119</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 33. Tais propostas estão intimamente ligadas às reflexões que o autor realizava sobre o fazer histórico em meio às críticas à história cultural ao avanço das leituras estruturalistas e à virada lingüística. Barthes e Foucault eram as referências primeiras

2- Existe uma historicidade da história. Ela implica no movimento que liga uma prática interpretativa a uma prática social; 3- A história oscila, então, entre dois pólos. Por um lado, remete a uma prática, logo, a uma realidade, por outro, é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade; 4- Sem dúvida a história é o nosso mito. Ela combina o 'pensável' e a origem, de acordo com o modo através do qual uma sociedade se compreende.

As reflexões da História Cultural que estabelecem discussões sobre as narrativas (marcadas por seus estilos) constituem como foco de suas preocupações as *representações*. Elas nos ajudam na percepção do conceito de *tempo* através de como este se estabelece nas obras analisadas. Por meio destas reflexões, conseguimos demonstrar as relações que podem participar para compor um olhar sobre o ser no mundo.

Se, em primeira instância, as interpretações realizadas sobre as obras cinematográficas selecionadas as perceberam como sendo constituídas de discursos a-históricos, ao nos debruçarmos sobre os filmes, construímos a proposição de que eles possuem sim historicidade. Assim, mesmo com o aparente discurso do *tempo do puro presente*, ou ainda, de um olhar *cronístico* da intimidade, estas produções seriam permeadas de referências de sentidos de historicidade. Nossa tese se sustenta na ideia de que estes produtos cinematográficos podem ser observados como *representações*, nas quais uma confluência de fatores comporta percepções sobre as maneiras como esta atual sociedade se vê e se faz entender no mundo<sup>120</sup>.

Michel de Certeau<sup>121</sup> e Roger Chartier<sup>122</sup> são aqueles que tomamos como parâmetros para pensar e discutir, mas, principalmente, elencar possíveis compreensões nessa História que praticamos. De Michel de Certeau lembramos que há os *lugares de produção*, onde os discursos

---

neste situar do que seria o lugar da produção do fazer histórico. Aqui, o historiador demarcava seu campo e suas intencionalidades na reflexão que elaborava.

<sup>120</sup> “A consciência é o lugar no qual os fluxos do tempo convergem para se tornarem elementos de delimitação da própria experiência. O tempo é percebido sempre a partir das categorias específicas da consciência conforme a sua relação mais forte com o exterior ou com o interior (para-si e para-outro). Daí a imprecisão objetiva do tempo precisamente objetivo. A consciência não segue o fluxo do tempo, mas reconstrói a cada instante sua própria percepção do tempo objetivo, subjetivado, apropriado pela consciência como o tempo do ser. Os dados imediatos dos sentidos apontam um tempo externo à consciência, que, uma vez conhecido, é confrontado com o conjunto de experiências do ser no tempo, ao que denomino tempo interno – os dados imediatos do pensamento. A conjunção é o fluxo de tempo percebido pela consciência.” Luís Mauro Sá MARTINO. *Estética da Comunicação: Da consciência comunicativa ao 'eu' digital*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, (pg 47).

<sup>121</sup> Michel de CERTEAU. *Op cit*, 1982.

<sup>122</sup> Roger CHARTIER. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

referentes ao cinema produzido após as leis de incentivo instituídas desde os anos 1990 são elaborados; assim, esses são lugares históricos e não *corpus* flutuantes sem referências<sup>123</sup>. Situar as atuais produções, percebê-las embrenhadas em situações e debates, pode ajudar a compreender suas especificidades. As obras não podem ser analisadas como reflexos de uma realidade, como se fossem espelhos dela, mas como parte dessa própria realidade que deve ser entendida historicamente. Os filmes participam de uma dimensão social que se percebe política, na qual possuem seu lugar. Assim, as obras cinematográficas realizadas são, para nós, a construção da *Representação* efetivada com base nas *Práticas* constituídas e *Apropriadas*, de que fala Roger Chartier:

*A história cultural tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (...)*

*As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.*

*As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (...)*

*(...) Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.<sup>124</sup>*

Os filmes podem ser analisados como espaços em que se percebe o conceito de *representação* (tal como defendido por Roger Chartier), tendo em vista sua forma de organização narrativa, uma vez que esta tem sido uma preocupação e motivo de discussão ao longo da produção historiográfica recente. Também o entorno destas produções - as leis de incentivo, os processos de privatização e o estabelecimento de co-patrocínios internacionais que intervieram nos modelos de produção, distribuição e exibição dos filmes, somado ainda à reorganização

<sup>123</sup> Michel de CERTEAU. Op. cit. p 32.

<sup>124</sup> CHARTIER, Roger. Op. cit, 1988, p. 16-9

política após anos de regime militar com o necessário rearranjo de nossa sociabilidade), incidiram decisivamente na formação desta geração de jovens cineastas e em suas realizações.

### 3.2. A Escrita da História e seu papel na sociedade

Antoine Prost, professor da Université Paris I, escreveu *Doze lições sobre a História*<sup>125</sup> a partir de um curso que apresentou na Sorbonne, no qual se propôs, através de uma leitura crítica da produção historiográfica, a questionar e compreender os caminhos do ofício do historiador, refletindo sobre os percursos da produção do conhecimento histórico. Há, subjacente a esta análise, a defesa implícita da necessidade de se retomar os princípios que nortearam a construção do edifício histórico desde o século XIX: a busca da verdade histórica com base na análise de documentos. Além disso, percebe a necessidade do historiador de apossar-se de sua produção, refletir sobre o ensino da historiografia e produzir, ele também, epistemologia. Em sua argumentação, afirma que, atualmente, este tipo de reflexão tem sido deixado a cargo de filósofos e poucas são as obras em que os próprios historiadores (e ele está se referindo principalmente ao campo francês) se debruçam sobre suas próprias produções e opções efetivadas. Entretanto, diz que desde Langlois e Seignobos, com *Introdução aos Estudos Históricos*, ou ainda, Marc Bloch, com *Apologias da História*, havia sempre a preocupação em discutir sobre a pertinência deste ofício e, deste modo, retomar estas reflexões tão fundamentais para compreender o que se têm produzido e intentado como sendo história.

No capítulo conclusivo da obra de Prost, “*Verdade e Função Social da História*”, há a tese construída e articulada para ser defendida como pedra chave do campo e ofício do historiador: a ideia de que a História é o espaço da afirmação da sociedade, e de que esta necessita desta racionalização discursiva para apropriar-se de seus dilemas, a fim de estabelecer metas de superação de seus limites. A construção desta tese tem sua base em Seignobos, na afirmação de que o ensino da história é necessário para que ocorra a consolidação pública da sociedade civil. Na França republicana do início do século XX, a construção do espaço público calcado na cidadania civil é a meta a ser desenvolvida e encampada por Seignobos, articulada na afirmação da construção do campo do ensino de história. Perceber-se parte e participante da

---

<sup>125</sup> PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

sociedade, membro ativo desta trama social e envolto nela, faz com que a passividade e o esmorecimento individual não se imponham diante da adversidade. Perceber-se um ser social, perceber-se parte deste todo, construir e alimentar este conhecimento e pertencimento público: aqui está o papel da elaboração da obra histórica.

A idéia aqui defendida estabelece, no campo desta produção historiográfica, o resgate do caráter político destas obras, sendo que o historiador deveria se compreender como incluso e atuante nesta. Assim, a primeira diferenciação que marca a teoria de Prost está no contraste entre a elaboração racional da história e a subjetividade da memória. Para isso, a citação de que se vale é a de Pierre Nora:

*A memória é a vida, assumida sempre por grupos vivos e, neste aspecto, ela está em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas sucessivas deformações, vulnerável a todas as utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de revitalizações repentinas. Por sua vez, a história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que deixou de ser. A memória é um fenômeno sempre atual, um vínculo vivido no presente eterno, enquanto a história é uma representação do passado. Por ser afetiva e pré-lógica, a memória adapta-se apenas a detalhes que a fortaleçam; ela alimenta-se de lembranças imprecisas, emaranhadas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, anteparos, censuras ou projeções. A história enquanto operação intelectual e laicizante, faz apelo à análise e à crítica textual. A memória instala a lembrança no sagrado, ao passo que a história procura desaloja-la daí, ela prosaiza sem cessar. A memória brota de um grupo cuja união é garantida por ela, o que equivale a afirmar, na esteira de Halbwachs, que o número de memórias tem a ver com o número de grupos; por natureza, ela é múltipla e disseminada, coletiva, plural e individualizada. Pelo contrário, a história pertence a todos e a ninguém, o que lhe confere vocação para o universal. A memória enraíza-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto; por sua vez, a história vincula-se apenas às continuidades temporais, às evoluções e às relações entre as coisas. A memória é um absoluto, enquanto a história conhece apenas o relativo.*

*No seu cerne, a história é solapada por um criticismo destruidor da memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão consiste em destruí-la e recalca-la. A história é deslegitimação do passado vivido...<sup>126</sup>*

*Fazer história era libertar-se da memória, ordenar suas lembranças, reposicioná-las em encadeamentos e regularidades, explicá-las e compreendê-las (...) a história tradicional era a libertação do passado.<sup>127</sup>*

Diferenciar o campo, marcar o território com os objetos pertinentes ao discurso histórico, estabelecer a base na articulação documental para suprir os objetivos a serem alcançados – a subjetividade que marca a relação intensa entre a memória e a percepção de seu limite (calçado

<sup>126</sup> NORA, 1984, p. XIX-XX, apud PROST, Antoine, op. cit., p. 267.

<sup>127</sup> PROST, A.. Op cit, p. 267-8.

nesta emotividade subjetiva e sempre presente) deve ser suplantada na construção objetiva e racional do discurso histórico. Já indicava Paul Ricoeur que, entre o tempo cósmico instituído em Aristóteles e Kant (daí a preocupação com o cronológico e a relação que este estabelece com o tempo vivido) e aquele referente ao subjetivo de Santo Agostinho e Husserl, existe a narrativa histórica, que para Ricoeur é o tempo construído através da linguagem e que torna-se acessível aos humanos. Este seria um terceiro tempo a conjugar ambas as tradições (objetivas e subjetivas) em seu ato de narrar, daí o espaço que ocuparia o historiador que, consciente de seu “ser-no-tempo” (a que se refere Heidegger), estaria encarregado de lidar com a existência humana. A história surge então como a necessidade de rememorar o passado, de lidar com ele, mas pelo intermédio daquele que a busca compreender, que se imbui do sentido limitado da busca da verdade. Recordar, enfrentar suas heranças, transformar isto em linguagem a ser assimilada e com a qual se deve perceber-se “ser-no-tempo” e carregar a necessidade de superação existente no presente, de ordenar estas ruínas que ficaram e que possuem a possibilidade de nos fazer compreender onde nos encontramos – eis a tarefa do historiador. Sobre lembrar e esquecer, indica A. Prost a partir de Febvre:

*Um instinto nos diz que esquecer é indispensável para os grupos e para as sociedades que desejam viver. Ser capaz de viver. Não se deixar esmagar por esse amontoado formidável, por esse acúmulo desumano de fatos herdados; nem por essa pressão irresistível dos mortos que esmagam os vivos – desbastando, debaixo de seu peso, a tênue camada do presente até exauri-lo de toda a força de resistência.<sup>128</sup>*

Esquecer, aqui, também assume, dentre outras possibilidades de interpretação, o sentido de não se render ao ressentimento, ao prender-se e arrastar-se a agruras impostas, mas conseguir seguir vivendo. Entretanto, esquecer passa pelo processo de lidar com o que ocorreu, não revivê-lo incessantemente em memória, mas objetivá-lo em história, racionalizado e articulado como discurso de auto-compreensão dos próprios limites. Construir e erigir o edifício da história é não se perder entre tantos escombros de corpos e homens, fatos e datas, mas escolher e selecionar, articular em suas possibilidades várias a maneira de iluminar o estado em que nos encontramos. Assim, o ensino da história, com sua função de afirmação do ser social e em pleno domínio do espaço público, é a prerrogativa indicada desde Seignobos:

---

<sup>128</sup> FEBVRE, 1953, p. 437, apud PROST, op. cit., p. 268.

*Charles Seignobos: Por que se deve ensinar história?*

*A história estuda acontecimentos humanos em que estão envolvidos homens que vivem em sociedade. Como o estudo da sociedade pode ser um instrumento de educação política? Eis uma primeira questão. – A história estuda a sucessão do tempo, de maneira a levar a perceber os estados sucessivos das sociedades e, por conseguinte, suas transformações.*

*(...)*

*Por ter conhecido um grande número de transformações e, até mesmo, de revoluções, no passado, o homem instruído pela história já não fica estarecido diante de um desses acontecimentos no presente. (...)*

*(...) aprendeu que as transformações não atingem, de forma semelhante, os diferentes setores de um regime social e político (...). O estudo das transformações nos livra de dois sentimentos inversos, mas igualmente perigosos para a atividade. O primeiro é a impressão de que o indivíduo é impotente para movimentar essa enorme massa de homens que formam uma sociedade: trata-se de um sentimento de impotência que conduz ao desânimo e à inação. O outro é a impressão de que a massa humana evolui por si só e que o progresso é inevitável; daí, se tira a conclusão de que o indivíduo não tem necessidade de lutar para isso; o resultado é o quietismo social e a inação.*

*Pelo contrário, o homem instruído pela história sabe que a sociedade pode ser transformada pela opinião pública, a qual não se modificará por si só e que um indivíduo é impotente para modificá-la. No entanto, ele sabe que vários homens, operando conjuntamente no mesmo sentido, podem modificar essa opinião. Tal conhecimento fornece-lhe o sentimento de seu poder, a consciência de seu dever e a regra de sua atividade a qual consiste em contribuir para a transformação da sociedade no sentido que lhe parece ser mais vantajoso. Ela ensina-lhe o procedimento mais eficaz que consiste em estar em harmonia com outros homens animados das mesmas intenções a fim de trabalharem de comum acordo para transformar a opinião pública.<sup>129</sup>*

Afirma Prost que o que Seignobos realizava aqui era uma “propedêutica do civismo republicano pela história”. Desta busca da racionalidade objetiva do discurso histórico e da afirmação de seu papel enquanto atuante nesta missão de construção e consolidação da sociedade civil e do espaço público, afirmada em Seignobos, o passo seguinte de Prost foi censurar a historiografia realizada desde a produção da Nova História, mas principalmente, aquela calcada no conceito de *representação*, que, se não é predominante, atua com muita força na academia francesa desde os anos 1990. Prost afirma que a *representação*, como conceito defendido e reiteradamente presente nas obras dos eruditos acadêmicos, esvaziou e decompôs o campo da atuação do historiador. A ele, a retomada da política como temática nas reflexões elaboradas pelos historiadores, a partir da análise objetiva de documentação, é essencial para a manutenção deste civismo social. Em seu entender, atualmente, os historiadores que trabalham sob o viés da *representação*, como também aqueles que se voltam para a *micro-história*, aplicam exercícios de erudição que não contribuem para a transformação da situação vivenciada. Ele acredita que,

<sup>129</sup> SEIGNOBOS, 1907, apud PROST, op. cit., p. 264-5.

embasbacados que ficamos nestes exercícios, não percebemos o quanto este tipo de produção esvazia o sentido mesmo da função da produção histórica.

Poderíamos dizer que Prost, ao desqualificar essas vertentes de produção acadêmica, estaria recusando a maneira como atualmente as sociedades, com grande tendência à individualização, têm se compreendido, e assim, recusando-se a analisar como estas sociedades se reconhecem? Do mesmo modo, o papel erigido por ele como sendo o adequado ao historiador é o de transformador desta sociedade, catalisador de ambições projetadas e que não corresponderiam à função de intérprete desta mesma sociedade? Portanto, a história seria o espaço de racionalização de um passado, percebida como caminho de consolidação de uma ação transformadora de futuro; no entanto, estaria distante de acolher a sociedade existente, dentro dos limites que se vislumbra ao interpretá-la. Deste modo, estaria mais em busca de um ideal de sociedade do que do real e verdadeiro que ele proclama como título conclusivo de sua obra – assim, a história seria uma missão empreendida por historiadores a edificar a sociedade civil e pública idealizada desde a república.

### **3.3. Tempo e História: *representação em La mujer sin cabeza***

Voltando-nos primeiramente para o filme de Lucrecia Martel e analisando-o como *representação* da sociedade de Salta, na Argentina atual (onde a cineasta concentra suas referências e para a qual volta suas lentes), discutiremos agora como percebemos que a *representação* ali constituída fala de hierarquias e diferenças internas existentes nesta sociedade argentina, e de como são historicamente evidentes. Portanto, percebemos no filme de Martel a elaboração de uma *representação com historicidade*, apesar de sua trama aparentemente estar atada ao *tempo do puro presente* referente à protagonista.

O chamado espaço público, defendido por Prost com a construção e apropriação da cidadania civil, está distante de ser uma realidade social na representação realizada por Martel. Nos tempos arquitetados por Braudel (*longa duração, conjuntura e acontecimento*) a trama narrativa explícita, neste presente, a coexistência destas situações como evidências a nos afrontar diante da sociedade em questão: a permanente condição de serviços estabelecidos na *longa duração* – desde a chegada, conquista e ocupação de europeus até às mais recentes *conjunturas* políticas, seja a ditadura militar (citada transversalmente no filme como referência a um período

de extrema repressão política e social), seja a frustrante democracia atual, que não confronta as condições desta situação de desigualdade social, política e econômica, em que esse diagnóstico permanece como sendo situação inerente e constituinte de sua organização; ou ainda, o *acontecimento* fatal na trama do filme (a morte do garoto), cujo efeito sobre o grupo social ao qual pertence Verô será imediatamente absorvido e rearranjado. Deste modo, o que seria uma força a pressionar o local do poder não surte efeito algum, pois o aparato da justiça é manipulável e controlado pelo poder comandante, o que nos leva à indicação que Chartier faz ao referir-se a Bourdier: “o poder é uma propriedade social desigualmente distribuída.”

Logo após o acidente, Verô passa horas dormindo, descansando, cuidando-se e sendo cuidada; já a família do garoto morto, esta imediatamente teve que interromper seu luto, pois foi obrigada a retomar suas atividades produtivas em que outro garoto, talvez um irmão, assumisse o lugar que ficou vago; afinal, são todos substituíveis, não são mais do que dados estatísticos.

Internamente, neste grupo detentor do poder, a hierarquia de gênero e a distinção de seus poderes também são evidentes, pois os papéis sociais e o deslocamento desequilibrado entre homens e mulheres fica perceptível quando, aos poucos, os homens passam a dominar a cena e as ações (mesmo que estas não sejam visíveis, mas observadas através de conversas sussurradas, ou ainda, nos conselhos repetidos para que Verô não se preocupe). Percebemos que o comando está nas mãos dos homens. Em termos de narrativa, isto fica evidenciado na composição das cenas, do quadro que se forma, por exemplo, na cena final, durante a reunião em que todos estão encerrados no ambiente do salão do hotel. A canção pop americana está ao fundo (como música ambiente), a câmera acompanha, à distância, Verô em meio a seus familiares: vemo-la cercada pelo marido, pelo primo e mais à frente, pelo irmão. Os demais que ocupam o entorno se perdem no destaque destas figuras; entre elas, Verô permanece ao centro, mas rodeada e depois sentada, imersa no conjunto. A câmera, aos poucos, se afasta e deixa-a enredada neste ambiente em que é dominada por eles. A porta de vidro os separa, e separados permanecem nesta sociedade de espaços privados e sem o real convívio na arena pública.

Neste sentido, estaria o filme compondo uma história das relações sociais e da cultura local de Salta, na Argentina: a presença marcante destes habitantes locais, herdeiros das populações autóctones e ainda dominados, como também, das famílias descendentes dos imigrantes europeus, que possuem distinção na região. Martel não fala por todos: a estes indígenas, sua câmera volta uma atenção curiosa, uma observação à distância, faz com que

cruzem suas lentes, mas não finge dar a eles voz. Portanto, não permite que assumam a voz da narrativa, pois não pretende assumir seus olhares, não quer falar em seus nomes; o que faz é constatar que lá existem e permanecem, são essenciais na cadeia produtiva da região, imprescindíveis nas tarefas mais banais do cotidiano, mas não pretende ser porta-voz deles. Se relata hábitos, costumes, crenças e regimes de verdades, estes são referentes somente à classe a que pertence, a qual busca compreender e, de certa maneira, documentar os comportamentos, os espaços que ocupam, os domínios, as tensões e frustrações permanentes que atuam em suas vidas. Este olhar é próximo, muito próximo, com a câmera colada em seus personagens, em enquadramento parcial mas sempre fechado, sem deixar que momentos de respiro em que o campo aberto (ou ainda, em *travillings*) seja apreciado, com exceção da corrida livre dos meninos pelo canal, o que ocorre no momento inicial do filme, e é logo abandonado. Depois, prevalece o enquadramento pelo qual a linguagem televisiva é acusada: sempre fechado, em recortes e quase sem movimentações de câmeras.

A composição do filme atenta em referenciar tanto pessoas (o músico popular assassinado em uma estrada vicinal, o bispo do período militar, a atriz idosa, estrela de filmes dos anos 1960/70) quanto o cancionero cotidiano (nas canções *pops* veiculadas cotidianamente nas rádios e que fazem parte do ambiente doméstico, ou ainda, nos sucessos populares, escolhidos no cancionero de protesto que denunciava, em suas letras, a situação excessivamente desigual da sociedade saltenha) e questões da cultura local (as tartarugas aquáticas que são bichinhos de estimação comuns, a caça e a pesca como hábitos masculinos, a dependência em relação ao automóvel e o eterno entrecruzar de estradas principais e vicinais, as maledicências femininas, a permissividade nas intimidades sexuais intra-familiares, a amoralidade da aparência e dos comportamentos com as verdades específicas de suas culturas). O filme atua no resgate de uma história soterrada mas não resolvida, seja, por exemplo, na homenagem ao resgatar e divulgar um músico popular importante e assassinado, ou ainda, uma atriz envelhecida, convencida a atuar neste filme (última obra em que participou, pois faleceu poucos meses depois de concluído o trabalho).

O filme atua como uma história de uma região que tradicionalmente é lembrada como paraíso turístico argentino, cujos embates e culturas locais têm sido, entretanto, apartados da *história oficial*. A lucratividade da atividade empresarial que explora as belezas locais, a caça, a pesca, os prados e montanhas; marca na história o olhar folclórico sobre seus habitantes,

entretanto, os dissabores históricos não costumam ser referidos. Esta *representação* fílmica não agrada a muitos, não somente por sua dificuldade de fruição enquanto linguagem cinematográfica, mas também porque não embeleza suas situações de sociedade.

Estaríamos aqui acusando a produção historiográfica desta região argentina de não debruçar-se sobre seus dilemas sociais? Para além desta crítica, que mereceria ainda pesquisa mais acurada (mas que não compreende o escopo desta obra realizar, pois não pretendemos aqui traçar uma história da região de Salta), cabe destacar que o filme, ao circular em tantas praças, e ainda, manter seu olhar observador (quase documental, no sentido de um cinema direto) na composição da narrativa, volta-se para questões mal resolvidas, permanências, sensações, sentimentos, memórias não aplacadas e não trabalhadas: é a real possibilidade de aprofundar o conhecimento e conseguir despertar, em tantos outros que não conheciam esta região para além de suas qualidades turísticas, uma maior atenção a tantas possibilidades de abordagens e elaborações da produção de sua história.

Pensando nas possibilidades abertas pelas correntes que analisam a história e o cinema, o filme propicia a perspectiva documental, ao se fazer compreender pela cultura local e a indagar sobre ela, como também ao instigar a busca por mais informações sobre os artistas aos quais se refere. Das referências às apresentações públicas do filme, a primeira teria sido a vaia recebida em Cannes quando de sua estréia em exibição em circuito internacional; em seguida, e talvez se possa dizer, em consequência, a não distribuição em vários mercados. No mercado interno argentino, a recepção foi fria em Buenos Aires, mas a acolhida foi boa por parte (não todo, deve se frisar) do público saltenho, que se reconhecia em muitas passagens, ria de piadas regionais e se envolvia no que percebia de específico da obra (como as tartarugas aquáticas, as estradas vicinais, o monsenhor do regime militar e sua referência a uma polêmica local, que naquele momento circulava e dialogava com a do passado). No Brasil, o filme foi exibido somente na Mostra Internacional do Rio de Janeiro (2008), não tendo estreado ou mesmo sido apresentado na Mostra de São Paulo. Até hoje não foi lançado seu DVD no mercado interno brasileiro.

A obra fílmica de Martel pode ser percebida como uma *representação* a instigar a história divulgada sobre a região de Salta. Se não há nesta trama a idéia de se fazer uma obra de declarado conteúdo histórico, ela se coloca como uma possibilidade de memória a ser historiada. Na produção de Martel, sua memória de observadora desta sociedade e da cultura local agrega informações que têm sido tratadas com displicência em uma veiculação oficial da região.

Prevalecem os espaços domésticos (estaríamos diante de uma história da vida privada, com seus hábitos, costumes, lares, regimes de verdades) em contraste a uma quase total ausência de espaço público (apresentado apenas o hospital). Esta obra de Martel nos possibilitaria pensar, afinal, em como esta sociedade se organiza e ali enfrenta as *representações* por ela construídas. Retomando Chartier:

*(...) Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.<sup>130</sup>*

Ao indicarmos a posição de Prost a cobrar o papel do historiador frente à afirmação da sociedade em sua conquista da cidadania civil, calcada então na consolidação do espaço público, a obra de Lucrecia Martel nos sugere que, apesar de os personagens viverem em uma república democrática, este espaço está muito distante de tal ideal; assim, a *representação* desta sociedade não pode, ou mesmo não tem condições de ser erigida sob o enfoque de algo não existente, da “verdade sócio-política” em que estão fundamentados os anseios e preocupações defendidas por Prost. Entretanto, interpretar tal filme não significa desconsiderar a ação política da *representação* ali construída, e menos ainda, abrir mão do ideal de sociedade civil (tanto em relação às questões de gênero quanto às questões sociais) ou do espaço público conquistado e organizado, mas perceber os limites desta verdade. O tempo nesta narrativa fala da permanência, da não transformação, desta longa-duração em que mesmo fatos/acontecimentos terríveis e aleatórios parecem não frutificar em processo de transformação. Assim, é o *tempo do puro presente*, que marca mais que o olhar de uma crônica cotidiana (mesmo esta tendo sido observada no dia-a-dia de seus personagens atados em compromissos sociais enfadonhos), mas a tensão desta permanência, o mal-resolvido desta situação.

Portanto, na obra de Martel, assistimos ao encontro da memória de uma região específica da Argentina e, mais que isso, de um grupo social específico desta mesma região, Salta, em uma construção crítica, mas não menos afetiva, desta sociedade. A memória ali indicada – de espaços privados, restrita em famílias e permeada de hierarquias internas às mesmas (pensando nas questões de gênero) e externas à sociedade – surge a explicitar a história, não a que foi escrita

---

<sup>130</sup> CHARTIER. Op. cit., 1988, p. 19.

mas a que não alcança ampla divulgação; portanto, se constitui em um discurso alegórico desta sociedade. Entretanto, demonstra que esta situação não está digerida sem que o terceiro tempo a que se refere Paul Ricoeur tenha se estabelecido.

Narrada em *tempo do puro presente*, ou *do pensamento*; assim, ligada a uma *temporalidade inacabada*, como denominaria Paul Ricoeur, a narrativa de *La mujer sin cabeza* nos fala de uma sociedade em plena tensão em sua organização que, como nas narrativas realizadas na pequena mas representativa obra de Lucrecia Martel, instiga seus habitantes a ocuparem o espaço dos vivos, chorarem seus mortos e, entre passado e futuro, continuarem narrando suas agruras e vivências histórico-sociais.

### **3.4. Tempo e História: representação em *O Amor segundo B. Schianberg***

Quando nos debruçarmos sobre o filme de Beto Brant, passamos a questionar como poderíamos discutir *O Amor segundo B. Schianberg* tendo em vista os parâmetros apresentados anteriormente por A. Prost (do papel da história e do historiador em afirmar um espaço público e a cidadania civil) e a reflexão proposta por Chartier (em torno da questão do tempo e o discurso histórico como *representação*).

No filme de Brant, o tema central encenado se restringe ao encontro amoroso de um jovem casal, num *tempo imediato* e mal determinado, mas que percebemos ser inicial e fugaz. Como podemos, a partir de *representação* tão restrita e contida, elaborar uma reflexão sobre nossa sociedade e a construção de um discurso histórico?

Acreditamos que, no caso desta produção, a relação de diálogo (direta ou indireta) que se estabelece está especialmente associada a todo o histórico cultural e social do entorno do filme, isto é, o que o antecede. Pode-se dizer que constituir a interpretação desta obra em específico depende da relação que se estabelece entre o filme com o fora-do-filme.

Além desse histórico fora-do-filme, há também uma outra atenção que nos parece ser essencial em nossa reflexão, que é sobre a história da consolidação das formas narrativas que se deram na televisão brasileira e em como estas incidiram decisivamente sobre a produção cinematográfica. O debruçar sobre a história destas formas narrativas, percebidas na produção das novelas e mais recentemente nos *reality shows*, são a referência necessária para compreendermos o filme de Beto Brant como *representação* de nossa sociedade.

Portanto, para seguirmos com a análise do filme de Beto Brant, *O Amor segundo B Schianberg*, faremos um percurso distinto daquele realizado sobre o filme de Lucrecia Martel. cremos que a análise do filme de Brant necessita uma costura explicativa que envolva o processo histórico de consolidação das formas sobre as quais os produtos televisivos se estabeleceram em nossa sociedade e articulada em nossa própria história de organização de sociedade. Estamos diante de uma educação dos sentidos a partir dos quais nos reconhecemos e com as quais constituímos nossas *representações*.

### ***3.4.1. Educação dos sentidos: as formas, a sociedade e a cultura***

Para começar, talvez seja interessante recordar uma ponte realizada com nossos vizinhos sobre as ficções literárias e o papel político que as mesmas tiveram como *representações* a constituir o projeto de formação das jovens nações em pleno século XIX. Doris Sommer<sup>131</sup>, em *Ficções de Fundação: Os romances nacionais da América Latina*, realizou um estudo em que analisa os romances de constituição primeira de nossa literatura nacional, aqueles que em geral são leituras obrigatórias no ensino médio de nossos países<sup>132</sup>. Ela os percebe como base a partir da qual nossas identidades políticas foram sendo forjadas. Os projetos políticos articulados nas tramas amorosas destes romances respondiam à necessária pacificação da sociedade. Portanto, em suas tramas, estes rearranjos sexuais possuíam finalidades políticas e sociais, que foram idealmente sendo articulados.

(...) *Os romances locais não apenas distraíam os leitores oferecendo-lhes compensações pela história nacional maculada; eles desenvolviam uma fórmula narrativa que solucionava incessantes conflitos, sendo um gênero conciliatório pós-épico que fortalecia os sobreviventes à medida que reconhecia os antigos inimigos como aliados (...) seu projeto pacificador. (...)*<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: Os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

<sup>132</sup> Análise complementar e que também pode ser indicada para esta trajetória que aqui optamos seguir é a de MEYER, Marlise. *Folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Optamos por seguir a análise de Sommer devido à questão da sexualidade que ela expõe, pois esta interessa particularmente para analisarmos o filme de Beto Brant.

<sup>133</sup> Sommer. Op cit, 2004, p 27.

Estes romances do século XIX cumpriam a tarefa de constituir um amálgama na organização destas novas sociedades americanas, estabelecendo relações e pacificando as contendas, especialmente no mundo hispânico, sobre cujas sociedades as guerras de independência incidiram bravamente, mas não somente nele - aqui, no Brasil, nosso romancista conservador, José de Alencar, teve papel fundamental para a constituição do imaginário nacional em suas incursões literárias. Nas palavras proferidas por um dos pais fundadores destas novas nações – Andrés Bello, intelectual chileno – em plena ação constituída de sentido para a utilização destas ficções na formação do jovem estado:

*Quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos e dispersos, em tradições vagas que devem ser reunidas e avaliadas, o método narrativo é obrigatório. Pois que citem uma história geral ou específica que não tenha começado dessa maneira aqueles que negam esse fato.*<sup>134</sup>

Aqui, cabe recordar que na Europa, no século XIX, a organização dos discursos históricos (a que A. Prost se refere) estava calcada na ideia de uma história científica e eivada de objetividade. O romance também se desenvolvia nas terras européias, mas o sentido que lá assumia estava em constituir possibilidades já existentes nas organizações da sociedade burguesa, em que os valores da paixão e do amor se aliavam ao casamento. Este era bem visto em sua relação com a produtividade econômica e social e as paixões, por sua vez, podiam ser levadas como arroubos transgressores. Nas Américas, estas paixões, e conseqüentemente, a sexualidade, presentes em nossas histórias ficcionais, cumpriam o papel da pacificação e das conciliações.

*(...) A paixão erótica era menos o excesso socialmente corrosivo que estava sujeito à disciplina em alguns romances modelo da Europa, e mais a oportunidade (retórica ou outra) que interligava círculos de leitores heterodoxos: regiões, interesses econômicos, raças e religiões rivais. (...)*

*(...) A coerência deriva do projeto comum de construir reconciliações e amálgamas de grupos nacionais, representados nas obras por amantes, destinados a desejar um ao outro. Isso produz uma forma narrativa surpreendentemente consistente que parece ser adequada a uma série de posições políticas, que são guiadas pela lógica do amor. Independentemente de os enredos terem ou não um final feliz, os romances são invariavelmente sobre o desejo de jovens heróis castos e de heroínas igualmente jovens e castas – a esperança da nação de realizar uniões produtivas.*<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Andrés Bello, cit. Sommer, 2009, p 23.

<sup>135</sup> SOMMER. Op cit, 2009, p 40-1.

Neste sentido, a sexualidade, os casamentos e as relações amorosas estabelecidas entre os diferentes (social ou etnicamente), possibilitavam este encontro idealizado como projeção futura para a nação:

*Os ‘romancistas históricos’ latino-americanos (...) ofereceram modelos tanto de ficção quanto de fundação. As histórias latino-americanas do período de construção da nação, portanto, costumam ser mais projetivas do que retrospectivas, mais eróticas do que baseadas em dados(...)*

*Casar o destino nacional com a paixão pessoal foi exatamente o que deu um tom particularmente americano aos livros de seus discípulos.(... )<sup>136</sup>*

O erotismo estava associado à política: o amor heterossexual cumpria a função de consolidar a pacificação daqueles conflitos existentes desde o início do processo colonizador, os quais permaneciam existindo internamente nestas sociedades. A questão de como estabelecer laços entre grupos historicamente antagônicos para forjar um espaço de convivência foi respondida idealmente, e como atuação política, por estas ficções, “paixões privadas” às quais os “projetos de construção da nação conferiram um propósito público” (SOMMER, 2004, p. 21):

*(...) Afinal, esses romances faziam parte de um projeto burguês geral para promover a hegemonia na cultura que se formava. Idealmente, seria uma cultura aconchegante, quase abafada, que unia as esferas pública e privada de tal maneira que criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse qual era seu lugar.<sup>137</sup>*

Esta foi a base cultural politicamente erigida para constituir nossas identidades, tendo em vista a desigualdade evidente de nossas sociedades. Deste início ficcional, as obras tomaram outros rumos ao longo do século XIX e, na virada do XX, segundo Sommer, os intelectuais se refugiaram em narrativas em que estas premissas de organização política não eram mais tão evidentes, e as experiências no campo da produção literária pode seguir por outras estradas, como o realismo e demais correntes.

Entretanto, este modelo romântico e seu aprimoramento melodramático permaneceu ativo no século XX, tendo sido amplificado em maiores proporções com a consolidação dos meios de comunicação massificados. Se as nações, não sem percalços, finalmente se constituíram, ainda era necessário construir e manter o edifício comum a todos, em discursos culturais assentados em

---

<sup>136</sup> SOMMER. Op cit, 2009, p 43.

<sup>137</sup> SOMMER. Op cit, 2009, p 46.

interesses políticos para que a modernização e o desenvolvimento fossem gerados<sup>138</sup>. Assim, desde o início deste século, os chamados meios de comunicação massivos entraram em cena para melhor e mais incisivamente participarem desta empreitada. As rádios e depois as televisões foram fundamentais na expansão e veiculação destas identidades: utilizadas politicamente, e sempre tendo a necessidade atávica de encontrarem na base de espectadores ativos a consolidação de um público consumidor dos produtos por elas veiculados, não estavam, necessariamente, preocupadas com a cidadania civil organizada.

A expansão da rede de televisão privada no Brasil e sua ligação com o regime militar brasileiro estão necessariamente presentes nas reflexões que são realizadas sobre as relações políticas e culturais que se desenvolveram na história de nossa atual sociedade. As concessões de transmissão a empresários privados e afinados com os regimes em questão (seja o militar ou a atual democracia) para a manutenção de seus *status* e da ordem devem ser sempre lembradas. Entretanto, também não se pode esquecer das resistências, estabelecida na ativa (e nunca unilateral) relação entre a recepção dos produtos veiculados e as intenções primeiras de quem o veiculou – ou seja, não se pode ignorar que, mesmo que as forças sejam desiguais (entre produtor e público), os processos comunicativos não são controláveis, nem a recepção tão passiva como muitos supunham.

As novelas, minisséries, a própria grade de programação que fomos habituados a consumir nos horários ditos nobres, devem ser levados em consideração na análise do desenvolvimento de nossa atual sociedade. O papel desempenhado por estes produtos, em especial pelas novelas, é estudado e ressaltado na análise de Esther Hamburger<sup>139</sup>:

*Inesperada e inusitadamente alçada à posição de principal produto de uma indústria de proporções respeitáveis, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade sui generis de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita no texto das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. (...)*<sup>140</sup>

<sup>138</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>139</sup> HAMBURGER, Esther. “Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: *História da Vida Privada*. Coordenador geral da coleção: Fernando A. NOVAIS, organizadora do volume Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol 4.

<sup>140</sup> HAMBURGER, Esther. Op. cit., p. 468.

A atuação da televisão e de seu produto de excelência, ao longo de décadas, nas sociedades em que a cidadania civil está longe de ser consolidada, traz um embaralhamento nas relações de oposição tradicionalmente existentes entre as concepções de espaço público e espaço privado. Assim, em nossa história, na reflexão sobre a diferenciação destes espaços, não é possível estabelecer fronteiras fortemente delimitadas, mas sim de uma porosidade.

*(...) Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação de repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais. Ironicamente esse espaço público surge sob a égide da vida privada. Não por coincidência, o programa de maior popularidade e lucratividade da televisão brasileira é a telenovela. (...) As novelas se mantêm fieis à estrutura básica do melodrama, com sua narrativa fortemente calcada nas aventuras e desventuras amorosas de personagens movidos por oposições binárias como bem e mal, lealdade e traição, honestidade e desonestidade. Situam suas tramas em um Brasil contemporâneo construído de acordo com certas convenções de representação geradas no eixo Rio-São Paulo, onde se concentra a indústria televisiva, e tendo o público das grandes cidades brasileiras como alvo. As novelas difundem, por todo o país, o que os emissores imaginam como o universo glamouroso das classes médias urbanas, com suas inquietações subjetivas, sua ânsia de modernização, sua identidade construída em torno de uma atualidade sempre renovada e exibida por meio do consumo de últimos lançamentos eletrônicos, de decoração e vestuário. Nesse mundo da ficção, a desigualdade social se resolve em geral pela ascensão social, muitas vezes via casamento. (...)<sup>141</sup>*

Assim, permanecemos, agora sobre novo suporte (dos romances do XIX, produzindo ficções nacionais em que a base constituinte possui no estilo melodramático parte de seu reconhecimento. Estas ficções ocuparam a cena midiática em termos de importância cultural e política com a intervenção direta de seus consumidores, que participam opinando, rejeitando, criticando discutindo, atuando frente a estes produtos. A relação estabelecida entre as partes (produtos audiovisuais e sociedade) propicia reflexões sobre como nos reconhecemos. A questão do público e do privado, tendo em vista, especificamente, a ponte constituída pelas novelas e a esfera de circulação que as envolvem na sociedade, indicamos que:

*(...) A novela foi pioneira na penetração de um sistema de mídia responsável pela emergência de um espaço público peculiar, que nos anos 90 se diversificou e se apresenta como alternativa principal de realização pessoal, inclusão social e poder<sup>142</sup>.*

<sup>141</sup> HAMBURGER, Esther. Op. cit., p. 442.

<sup>142</sup> HAMBURGER. Op. cit., p. 482.

A autora ainda nos lembra que esta vivência cotidiana com as novelas agora foram acrescidas dos programas dos *reality shows*, e agregam mais projeções e interações por parte da sociedade.

*O mundo do espetáculo é visto como uma porta para o mundo ‘real’, aquele que propicia visibilidade pública. E visibilidade pública aparece como equivalente à integração plena, como se, no mundo virtual do espetáculo, as discriminações seculares de classe e raça pudessem enfim ser redimidas. Essa utopia da exibição plena solapa as delimitações clássicas do espaço público e privado. Em seu dia-a-dia telespectadores se mostram sempre dispostos a comparecer a um programa de auditório, a contribuir com uma performance, mesmo que esdrúxula, a emprestar seu caso especial para veiculação ampla. Se o desejo de inclusão via espetáculo pode ser encontrado de maneira bastante generalizada na sociedade, a exibição em si reinstaura as diferenças. E, perversamente, os populares programas sensacionalistas reinscrevem as marcas da discriminação, confirmando as representações que associam a pobreza ao sensacionalismo, à violência e à barbárie<sup>143</sup>.*

O texto de Hamburger é anterior ao desenvolvimento expansivo deste novo modelo de programa que se tornou de imensa popularidade na programação e no dia-a-dia de nossas televisões e no cotidiano da sociedade (de que o *Big Brother* é o exemplo mais conhecido e seguido, com variações que mantêm os mesmos princípios). Portanto, na citação da autora, chegamos ao sentido que, nos dias atuais, assumem os programas de *reality show* elaborados e veiculados nas emissoras. Beto Brant procurou justamente se debruçar sobre este modelo de produto e interagir com sua fórmula a partir de uma elaboração em várias etapas.

Os *reality shows* são responsáveis, atualmente, pela ampliação do faturamento com a grade televisiva. Eles não mais se restringem a uma exibição imediata, mas comportam um novo modelo de negócio. Além disso, eles preenchem lacunas e esperanças projetadas de diversos grupos da sociedade, daí sua representatividade. Por estas razões, assumiram importância na grade televisiva, como explica Newton Cannito<sup>144</sup>:

*O reality show padrão implodiu as fronteiras entre os diversos gêneros televisivos, na medida em que é simultaneamente, jogo, documentário e dramaturgia. Um dos prazeres do público de reality, como veremos, é decidir se aquilo a que ele assiste é um “reality” ou é um “show”. Essa implosão das fronteiras entre os gêneros é uma característica do mundo contemporâneo e dialoga com a cultura digital. Além disso, o reality já nasceu como gênero multiplataforma, uma vez que catalisa ações em internet, celular e outros.*

<sup>143</sup> HAMBURGER. Op. cit., p. 486-7.

<sup>144</sup> CANNITO, Newton. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010, p.198.

As novelas permanecem sendo produzidas e veiculadas, atualmente, em diversas emissoras, mas, apesar de se manterem com alta audiência, elas não ocupam a mesma hegemonia e importância que já obtiveram em período ainda recente. Base cultural de gerações, entretanto, não podemos deixar de perceber as correlações existentes entre o modelo narrativo das novelas e o dos *reality shows* que preenchem nossa grade de programação, em variados formatos, há uma década.

Na leitura de Cannito, eles se apresentam como programas de multiplataforma<sup>145</sup>, ou seja, não se restringem à apresentação em um único veículo de comunicação, a televisão, mas abrangem o que na cultura digital é a representação máxima, segundo a tese do autor: a ampla circulação em diversificados suportes e meios de comunicação, com várias possibilidades de exploração<sup>146</sup>.

Os *reality shows* congregam várias formações: são simultaneamente *show* e realidade, com a instigante questão ao público consumidor de conseguir relacionar-se com a identificação destes limites, pois apresentam tanto informações da realidade (tal qual foi aprendida no jornalismo televisivo do tempo imediato) quanto o espetáculo apresentado rotineiramente nos programas de auditório ao longo de décadas. Entre os participantes, há a meta financeira do sucesso em premiação monetária ou ainda no espaço do estrelato em ensaios fotográficos, entrevistas, espetáculos e convites variados. Na atual sociedade do espetáculo, conseguir esta fama instantânea é um dos prêmios mais cobiçados e o que mais avidamente é alimentado pelos espectadores/consumidores, que cobram incessantemente mais informações sobre os novos ídolos. O jogo está também ligado às formas narrativas das competições em programas de auditório (existentes desde os primórdios das transmissões radiofônicas). A relação entre os participantes do jogo, a indefinição dos papéis que ocupam - portanto, a atuação com o domínio adquirido no conhecimento dos programas de ficção motiva os envolvidos. Se eles assumirão os papéis de mocinhos ou de bandidos, isso irá depender das necessidades do jogo e de como atingir a meta, que é vencer. Portanto, neste sentido, o esquema está distante de ser simplificador como o do melodrama tradicional, pois é muito mais afeito à complexidade da construção dos

---

<sup>145</sup> CANNITO, Newton. Op. cit., 2010, p. 198 – 210.

<sup>146</sup> A base teórica de onde parte Cannito para argumentar sobre este novo período da produção televisiva está nas teorias da pós-modernidade e as comunicações, em suas relações na sociedade, desenvolvidas em Stuart Haal, Henry Jenkins e François Jost, principalmente.

personagens com nuances a obter o prêmio de se manterem em jogo e vencê-lo. Como afirma Cannito:

*(...)o público de televisão, acostumado às regras da dramaturgia clássica, aderiu ao drama moderno. Ele não acredita mais nos personagens e na 'verdade' de uma obra e quer ter seu espaço de questionamento. O jogo foi a forma encontrada para manifestar essa reserva em relação à verossimilhança da narrativa.<sup>147</sup>*

Portanto, o público é espectador e parte deste programa que busca, nesta situação de limites não definidos entre o real e o ficcional, proporcionar-lhe uma satisfação ativa. As discussões em torno do cinema documental e das suas principais correntes deflagradas desde o final dos anos 1950 (cinema direto e cinema verdade) podem agregar sentidos para uma compreensão da complexidade em que se assentam as bases destes programas. Uma das preocupações de nossos documentaristas nas últimas décadas está em explorar a dificuldade de delimitar fronteiras entre o que se constitui o documental (a busca da realidade) e a ficção.

Desde os anos 1950 e início dos anos 1960, discussões feitas em torno da produção de documentários (dos meios de representar a realidade) formaram as propostas do *cinema direto* (observacional) e do *cinema verdade* (consciente de sua intervenção)<sup>148</sup>. No primeiro, prevalece a ideia de que a realidade poderia ser surpreendida ao longo da espreita realizada por uma equipe pequena, que procurava não intervir em cena, e sim passar despercebida (como uma “mosca na parede”) à espera de obter os melhores momentos que trouxessem significação para a obra. Nos *reality shows*, as equipes técnicas seguem este procedimento de camuflagem: vestem-se com roupas escuras, falam baixo, buscam não serem percebidas ao registrarem os participantes, deixando para as estrelas do programa o espaço da cena. Entretanto, tal situação está distante da puerilidade da proposta colocada pelo cinema direto, pois não se crê mais na inocência e no despreparo de quem está diante da câmera: já somos suficientemente educados nas narrativas midiáticas para sabermos que, diante de câmeras, sempre atuamos e, por trás delas, sempre há intervenção. Assim, os participantes sempre se colocam à disposição do jogo de cena com uma intervenção (como a do apresentador), na disposição preconizada pelo cinema verdade, ou, como estes costumavam se autodenominar, a “mosca na sopa”, pois não havia possibilidade de serem ignorados. Se não crêem que passarão despercebidos, aqueles que se envolvem com o cinema

<sup>147</sup> CANNITO. Op. cit., 2010, p 203.

<sup>148</sup> DA-RIN, Silvio. *O Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

verdade acreditam que então devem, propositalmente, aparecer em cena, provocar os participantes, assumindo, portanto, um estado consciente de intervenção.

Os produtos derivados destas experiências iniciais, propostas nestas matrizes do cinema direto e do cinema verdade, ainda foram somados ao surgimento dos telejornalismos, e assim, da reportagem que carrega o tom da informação do imediato, o que também agregou sentidos e forjou o desenvolvimento dos *reality shows* atuais. Portanto, estes programas são o produto de uma longa trajetória de experiências derivadas das práticas audiovisuais. A construção de uma história das formas contribui para compreender o lugar sócio-cultural em que se insere o filme de Brant. No Brasil a experiência social de atuar politicamente a partir da relação entre sociedade e os produtos veiculados em televisão acabaram por constituir uma esfera específica e diferenciada de participação política. Por isso, as reflexões desenvolvidas por Hamburger e Cannito sobre a história das formas televisivas assumem uma relação essencial para percebermos como o filme de Brant pode ser indicado como representação de nossa sociedade.

Umberto Eco<sup>149</sup>, em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, uma série de conferências que realizou na Universidade de Harvard em 1993, ao percorrer os embates - do autor, do leitor, da obra e do mundo com os homens que o habitam - nesta tênue fronteira entre o real e o ficcional, afirma:

*(...) O problema com o mundo real é que, desde o começo dos tempos os seres humanos vêm se perguntando se há uma mensagem e, em havendo, se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais sabemos sem dúvida que têm uma mensagem e que uma entidade autoral está por trás deles como criador e dentro deles como um conjunto de instruções de leitura<sup>150</sup>.*

E a história, por sua vez, mantém o seu compromisso com a veracidade, com a busca do real, mesmo se pensado a partir da categoria das *representações* e em como estas transmitem um autoentendimento do que é a existência em realidade social. Os atuais produtos midiáticos, ao embaralharem as fronteiras entre o real e o ficcional, ao construírem *reality shows* e ao obterem um imenso retorno em participação massiva da sociedade estão correspondendo a esta necessidade de pertencimento e atuação em sociedade. Talvez, diferentemente do que se tem diagnosticado, os programas não sejam a invasão do espaço privado, mas, de maneira às avessas,

<sup>149</sup> ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>150</sup> ECO. Op. cit., 2006, p. 122.

e pensando o caso brasileiro em específico, parte constitutiva de como nos manifestamos publicamente, como sociedade.

Talvez possamos arriscar como hipótese explicativa a questão da cidadania formulada em José Murilo de Carvalho<sup>151</sup>. A cidadania civil ainda é incipiente porque os movimentos sociais e sua conquista de espaços e vozes para se manifestarem se desenvolvem em tempo histórico<sup>152</sup>, o que demanda a longa duração que os fatos do *tempo imediato* não suportam esperar. O espaço público de convivência, por conseguinte, também é quase inexistente, considerado em processo de constituição. Assim, estes produtos, menosprezados pelo mal gosto do *voyeurismo* que exploram, pela miséria narcísica em que atuam, pelo grotesco de seu formato, pela fama estelar calcada na vaidade e na ambição moralmente condenável de tantos que são e querem ser seus participantes, nos representam. Eles nos representam porque são parte constitutiva e ativa deste mundo social em que nos encontramos, onde os espaços público e privado mal estão separados e onde o meio de comunicação massivo, com seus produtos, passou a atuar como mediador de vivência em sociedade, pois, dependente da significativa recepção existente, deve considerar o “público” como parte ativa desta complexa esfera em que atua. Na atual esfera do digital (e, neste sentido, o novo espaço a ser acolhido para reflexão - o da comunicação via internet, celulares, e redes sociais em variados dispositivos - se desenvolve rapidamente), a atuação da sociedade reivindicando e participando cresce em proporções ainda distantes de serem compreendidas, mas já em curso de análises<sup>153</sup>.

Creemos que o espaço público não pode mais ser educado e controlado como o projeto ilustrado a que se refere Prost ao mencionar o papel da produção histórica e dos historiadores no século XIX. Cabe agora não somente perceber que estas intenções não são mais de todo cabíveis, mas buscar novas ferramentas para poder se relacionar com a sociedade que atualmente se organiza e, em velocidade, atua.

---

<sup>151</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

<sup>152</sup> ALAVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina e ESCOBAR, Arturo (org). *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-Americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

<sup>153</sup> Sobre a esfera digital de veiculação e comunicação, o crescimento do encontro de participantes da blogosfera, como ainda, a tentativa de controlar a participação neste mundo virtual são os temas que atualmente têm sido colocados em pautas de discussão, tanto para aqueles que participam ativamente deste meio, quanto aos jovens que crescentemente se voltam a ele. Quanto aos já tradicionais meios de comunicação, eles buscam se adequar e não perder o controle do que era seu espaço tradicional de atuação.

A questão dos lugares sociais de homens e mulheres, do papel do feminino e do masculino e como esta tensão é atualmente um dos principais temas recorrentemente discutidos deve seguir em análise pelos historiadores e ser considerada quando se busca compreender a temática explorada no filme de Brant. Para isso, acreditamos que devemos retornar o percurso ao espaço da família e da mulher na organização da sociedade, além de como este foi tradicionalmente ficcionalizado nas últimas décadas.

Nesse sentido, os temas do casamento, do divórcio e do lugar social que as mulheres deveriam e poderiam vir a ocupar em sociedade estavam entre as temáticas exploradas em toda produção ficcional que havia sido desenvolvida ao longo de décadas pela televisão brasileira<sup>154</sup>. Voltando a Esther Hamburger:

*(...) A fusão dos domínios público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais, e ao mesmo tempo sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo. A trajetória das personagens femininas, assim como a das representações do amor e da sensualidade, expressa de maneira especialmente sugestiva essa capacidade de aglutinar experiências públicas e privadas que caracteriza as novelas<sup>155</sup>.*

*Essa trajetória de liberalização das representações inicialmente tímidas e contidas do papel da mulher, do amor e da sexualidade não se dá de maneira linear e unidirecional nas novelas. E embora as novelas tenham desenvolvido uma tendência a expandir o domínio do que é permitido e mesmo esperado das mulheres, tal expansão ocorreu de maneira limitada ao que concerne aos personagens masculinos e às relações de gênero propriamente ditas. É possível afirmar que houve uma liberalização no que se refere à exibição do corpo masculino.(...) Como um ator certa vez sintetizou com precisão, diante da incrementação das personagens femininas, os personagens masculinos muitas vezes tiveram seus papéis reduzidos ao de 'beija-flor'.<sup>156</sup>*

Aqui podemos indicar a complexidade dos temas a serem trabalhados quando a questão de gênero está em pauta: o papel do feminino<sup>157</sup> e do masculino<sup>158</sup> e em como estes papéis incidem na relação entre homens e mulheres em sociedade. Sobre o perfil do homem heterossexual e branco, nesta atual disposição da sociedade onde o poder público está em disputa entre os sexos e suas representações estão em crise, Sócrates Nolasco relaciona a atual

<sup>154</sup> XAVIER. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, p 143 – 60.

<sup>155</sup> HAMBURGER. Op. cit., p. 470.

<sup>156</sup> HAMBURGER. Op. cit., p. 479.

<sup>157</sup> RAGO, Margareth. “Os feminismos no Brasil: dos ‘anos de chumbo’ à era global”. *Labrys, Estudos Feministas*, número 3, janeiro/ julho 2003.

<sup>158</sup> NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

*banalização da violência masculina nas sociedades contemporâneas ocidentais* à perda do referencial que esses homens sofreram nas novas representações constituídas.

Em sua interpretação, Nolasco acredita que a conquista pelas mulheres do espaço público de atuação (com o enfrentamento do campo do trabalho e busca de sua própria felicidade e satisfação pessoais) ocorreu a partir da negativização do homem. Os homens passaram a desprezados em suas representações, o que pode ser percebido pela seguinte comparação: antes, quando os homens eram os heróis salvadores pensavam-se como Tarzan, e agora, percebem-se como o idiota Homer Simpson. Esta desqualificação levou à vilanização que é a base da relação afirmativa de várias “minorias”, ou seria melhor dizer, do movimento dos historicamente excluídos da esfera do espaço público, ao se manifestarem em busca da disputa pelo poder. Assim, mulheres, homossexuais, negros, hispânicos, grupos culturais e étnicos vários passaram a se afirmar negando o homem branco e heterossexual. Tese polêmica e com dados referenciais preocupantes, afirma Nolasco que hoje, nos presídios, estes homens estão cada vez mais envolvidos na afirmação de seu poder a partir de práticas banais de força, e, em seu entendimento, isto ocorre devido a este processo de vilanização que se dá nas disputas pela correlação de forças nas quais homens e mulheres têm se envolvido na sociedade atual.

A afirmação do conceito de gênero, além de abrir discussões sobre os lugares sociais do homem e da mulher, provocou novas questões e diferentes olhares: ampliou este debate com as questões de etnicidade, desigualdade e multiculturalidade<sup>159</sup>.

*O gênero, como categoria analítica, é um modo de se referir à organização social das relações entre os sexos. Numa rejeição total ao determinismo biológico, que busca as explicações para a sujeição da mulher em sua capacidade procriativa ou na força física masculina, o gênero enfatiza as qualidades fundamentalmente sociais das distinções baseadas no sexo. É uma categoria relacional, que define homens e mulheres uns em relação aos outros.*<sup>160</sup>

A confusão está em diferenciar homens e mulheres e esquecer basicamente as primeiras lições já colocadas por Freud: não se deve ignorar que, tanto no homem quanto na mulher,

<sup>159</sup> SANTOS, Yumi Garcia Dos. *A Incorporação da Perspectiva de Gênero como Política de Desenvolvimento: Motivações, Institucionalização e Desdobramentos*, dissertação de mestrado: FFLCH-USP, 2002

<sup>160</sup> BRUSCHINI, Cristina. “Fazendo as perguntas certas: como tornar visível a contribuição econômica das mulheres para a sociedade?”. In: ABRAMO, Laís; ABREU, Alice Rangel de Paiva (Org.). *Gênero e Trabalho na Sociologia Latino-americana*. São Paulo: ALAST, 1998, p.290, apud SANTOS, Yumi Garcia Dos SANTOS, op. cit.

coexistem feminino e masculino<sup>161</sup>. Entretanto, esta afirmação nega o conceito de gênero, pois não percebe o masculino e o feminino como construções a partir do processo de tempo histórico, social e cultural - daí a necessidade de explicar que o conceito de gênero tem por base outros princípios. O viver em sociedade é relacionar homens e mulheres, percebendo-os neste processo histórico.

*Na tentativa de descobrir a causa da existência da desigualdade entre homem e mulher, Faria e Nobre (1997) fizeram as perguntas “O que é ser mulher? O que é ser homem?”. Na sua explicação, gênero é ligado a um tipo de identidade construída através do processo de socialização dos meninos e das meninas. Desde o seu nascimento as crianças são tratadas de maneira diferente em função do sexo, adquirindo assim “características e atribuições correspondentes aos considerados papéis femininos e masculinos”.*<sup>162</sup>

Portanto, é na relação da sociedade em processo histórico e a partir do forjar de sua própria cultura que estes papéis, aos poucos e em disputas, vão sendo definidos. Neste sentido, devemos nos ater ao fato de que a esfera pública<sup>163</sup> passa a reger o campo das convenções - o que deve ser e como devem se portar estes atores sociais:

*Fraser tentou demonstrar que a esfera pública é um fórum de disputa de interesses de vários grupos, e que cada um trava uma luta para conquistar a maior parte possível desse espaço. Se é verdade que ele tem sido monopolizado pela burguesia masculina, que se auto-considera seu único público desde o século XIX, as minorias também pautam as discussões políticas. Trazem assuntos considerados privados pela ordem estabelecida, mas politizando-os, conseguem transformar em preocupação comum. O espaço público e os interesses de ordem pública sempre foram definidos por aqueles que pertencem a este espaço.*

*Admitir que o espaço público é um fórum de conflitos entre grupos de diversos interesses constitui a parte mais importante da teoria de Fraser. O consenso não existe a priori. O interesse de um grupo passa a ser adotado como “assunto público” ou de “interesse comum” após discussões exaustivas entre os grupos. O fato de Arendt e Habermas não considerarem o aspecto conflitante do espaço público e definir que ele pertence somente aos homens (livres, na Grécia antiga e burgueses, da era moderna) causa-nos um certo mal estar pois, como menciona a autora, é impossível não haver interesses diferentes entre o emaranhado de grupos desiguais. Graças ao caráter conflitante do espaço público, os assuntos antes considerados não relevantes para serem resolvidos politicamente passaram a ter valor público. Saber que a fronteira*

<sup>161</sup> Aqui, uma das principais referências para discutir esta vertente do pensamento está em Judith Butler.

<sup>162</sup> SANTOS. Op. cit., 2002.

<sup>163</sup> Fraser apresenta 4 sentidos do público: 1) relacionado com o Estado, 2) acessível para todos, 3) de interesse universal, 4) relacionado com o bem comum. Consultar: FRASER, Nancy. “Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy”. In CALHOUN, Craig (Ed.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1992.

*entre o público e o privado tem mobilidade ajuda a transformar o que parece estático e eterno.*<sup>164</sup>

Se em Sommer o estudo da literatura de fundação das nações americanas comprova a presença do amor heterossexual como base fundadora de nossos projetos de futuro, e se as novelas televisivas defenderam<sup>165</sup> um novo lugar para a mulher em sociedade, a permanência de uma submissão de gênero, com comportamentos femininos previamente ditados pela moral, ou ainda, a manutenção de um padrão heterossexual de sexualidade revelam, nas representações, imposição e olhar conservadores. Entretanto, neste sentido, Hamburger nos alerta:

*A novela representa o cotidiano de uma sociedade mais rica e mais branca que a brasileira, mas a sociedade 'ideal' é reconhecida como a sociedade brasileira, e os assuntos que ela pauta podem vir a ser aquele pelos quais se pauta o debate público e vice-versa. A novela é como um fio invisível do qual poucos se orgulham mas que perpassa a sociedade e aponta um universo de segredos íntimos compartilhados. Ela oferece para o público amplo do horário nobre a visão indiscreta do cotidiano de uma certa classe média alta, urbana, moderna, glamourosa e idealizada, tal como vista de fora por um estranho ou excluído. E aquilo que é uma construção relativamente arbitrária, um reflexo caricatural dos gostos e preocupações das classes médias urbanas, ganha estatuto de realidade; se torna referencial para escolha de móveis, para o balizamento de opiniões, para o exercício do direito de julgamento. Ao assistir à novela, o público pertencente aos segmentos menos favorecidos da sociedade imagina que está penetrando o universo dos segmentos mais abastados. Estes, por sua vez, embora também se inspirem em novelas e assistam a elas, quando o fazem, alegam estar acompanhando o programa predileto das classes baixas. Dessa maneira, a novela, que é vista por muitos, paradoxalmente, é programa de todos e de ninguém.*<sup>166</sup>

Portanto, a atuação dos veículos de comunicação deve ser percebida através do papel de mediadores da esfera pública e privada que passaram a exercer em nossa história, e destacamos a significativa importância que possuem quando analisamos nossa história cultural. As *representações* elaboradas carregam todas estas informações e perpassam a somatória destes sentidos conflitante. Agora, após termos seguido esta trajetória histórica das formas de nossas produções audiovisuais e sua intrínseca relação com a organização cultural e política de nossa sociedade, podemos refletir sobre o *tempo* e a *história* percebidos como constituintes da *representação* de nossa sociedade no filme de Beto Brant, *O Amor segundo B. Schianberg*.

<sup>164</sup> SANTOS, Op. cit., 2002.

<sup>165</sup> Tem-se em vista que as novelas se dirigiam às mulheres, donas de casa, como público ideal, apesar de falarem com todos em sociedade: crianças, homens e mulheres de outras profissões.

<sup>166</sup> HAMBURGER. Op. cit., p. 484.

3.4.2. Tempo e História: *representação* em *O Amor segundo B. Schianberg* (o masculino, o feminino, o público e o privado)

Os filmes não podem ser analisadas como reflexos de uma realidade, como se fossem espelhos dela, mas como parte dessa própria realidade que deve ser entendida historicamente. As obras participam de uma dimensão social que se percebe política, na qual possuem seu lugar. Assim, as obras cinematográficas realizadas e seu reconhecimento por parte dos críticos que a debatem são aqui a construção da *Representação* efetivada com base nas *Práticas* constituídas e *Apropriadas*, de que fala Roger Chartier.

*A história cultural tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (...)*

*As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.*

*As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (...)*

*(...) Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.<sup>167</sup>*

Como enfatizou Michel de Certeau: “A expressão literária não é a transparência do vivido social, mas seu complemento, e, frequentemente, seu reverso (na medida em que enuncia aquilo que é percebido como ‘ausente’).”<sup>168</sup>. Tomando tal afirmativa como passível de ser pensada como um alerta para o trabalho com os filmes, podemos ainda destacar a compreensão de Roger Chartier sobre a História Cultural:

<sup>167</sup> CHARTIER, Roger. Op. cit., 1988, p. 16-9.

<sup>168</sup> CERTEAU, M. de. Op. cit., p. 61.

(...) esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga idéia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar -, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo(...).<sup>169</sup>

*O Amor segundo B Schianberg* foi realizado a partir do questionamento da presença massiva dos *reality shows* nos cotidianos televisivos. Tanto Beto Brant quanto Marçal Aquino<sup>170</sup>, ao fazerem o lançamento da minissérie que foi transmitida pela TV Cultura e pela TV Senac, afirmaram que nunca haviam assistido a este tipo de programa. No caso, a referência que não nomeavam era o *Big Brother*, apesar de vários outros serem presentes em nossa grade e do próprio Brant indicar que conhecia o da *Super Babá* (exibido pelo SBT). O pressuposto de onde partiu sua proposta está na leitura de que os *reality shows* se restringem a um espaço em que o *voyeurismo* é explorado para agradar aos telespectadores. Entretanto, como já indicou Cannito, para além do *voyeurismo*, toda a tradição da produção audiovisual (seja a ficcional televisiva, seja a dos documentários) participa destes produtos, assim como a atual cultura digital de multiplataforma também é constituinte do espaço em que ali se inserem. Se percebemos nos *reality shows* uma esfera de atuação onde a sociedade se manifesta politicamente, agora, a nós, historiadores, cabe refletir a questão particular de como nos organizamos em sociedade nesta relação especial que construímos historicamente com estes meios.

Apesar da trama do filme de Brant aparentemente estar atada à ideia de *crônica do tempo imediato* do relacionamento de um jovem casal, percebemos como a *representação* da constituição social está ali historicamente forjada. Portanto, acolhemos o filme como a elaboração de uma *representação com historicidade*,

O espaço privado devassado é o primeiro rompante em tela. Neste, vamos usufruindo, a partir de um olhar *voyeurista*, do cotidiano do jovem casal que está se descobrindo e se mostrando, em busca da sedução do outro. O *tempo imediato* é o que perpassa a ação ali narrada, na acepção indicada por Paul Ricouer sobre o tempo e a narração. Este *tempo imediato* se situa para além do que Braudel instalaria entre o passado, o presente e o futuro. Ele não ocorre em meio a esse percurso, como seria pensado em Hannah Arendt. Não é o momento entre o passado e o futuro, portanto, o do acontecimento em processo, mas sim o do *flash* em situação, o iluminar

<sup>169</sup> CHARTIER, 1988, p. 27.

<sup>170</sup> AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. O argumento da minissérie foi inspirado em uma personagem deste romance.

de uma possibilidade que pode ou não vir a se desdobrar no aprofundamento de laços de cumplicidade.

A mulher ali presente assume as vezes da ação, ocupando, na sua performance, a afirmação do masculino. O homem, por sua vez, ocupa o lugar do ser desejado, assumindo um papel que tradicionalmente era efetivado pela mulher. Ele se coloca na posição de quem se compraz em ser satisfeito. Entretanto, o narrador onisciente assume a posição de poder: focaliza tanto o desejo relacionado ao homem que se expõe e em cuja exposição é dada a atenção para ser realizada, quanto busca e sempre está atento a olhar e admirar a mulher ali presente. O olhar deste narrador, apesar de não se descuidar do homem, é eminentemente voltado para a mulher, em simpatia e interesse. Ela também está em exposição, é ser desejado pela câmera que a observa e é quem estabelece com este narrador a cumplicidade da troca de olhares.

A constituição dos novos papéis femininos na sociedade brasileira perpassaram a atuação desempenhada pelas telenovelas como meio de participação pública, mas contraditoriamente, na expressão deste âmbito privado. Na introdução de sua tese, Esther Hamburger<sup>171</sup>, analisa o assassinato da atriz Daniela Perez e como este fato mobilizou a sociedade como um todo: a relação dos atores com os personagens e com a obra fictícia, assim como as punições, sempre muito conservadoras, das personagens femininas nas obras de telenovela. Hamburger demonstra, ao analisar várias produções, como as personagens femininas são invariavelmente punidas com violência caso venham a ferir regras morais da sociedade. Já os personagens masculinos que tenham praticado os mesmos delitos escapam, se não impunes, distantes da punição despendida às personagens femininas.

No filme de Brant, ao constituir o personagem feminino com o poder de produção, e o personagem masculino como aquele que aceita e reivindica o papel de ser objeto de desejo, percebemos que a representação elaborada acaba por atuar como um espelho distorcido da realidade. Se a tese de Nolasco estiver correta, o homem deve então desenvolver o seu lado feminino para deixar de lado a expressão da crise que é extravasada na banalização da violência, aquela que está na afirmação negativa do poder masculino<sup>172</sup>. Os personagens que Brant tem desenvolvido em seus últimos filmes estão diretamente voltados a questionar esta expressão

---

<sup>171</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

<sup>172</sup> É interessante, a partir desta perspectiva, discutir e interpretar os filmes violentos que hora circulam no cinema nacional, sendo hoje *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010) um modelo desta banalização do masculino.

doentia de nossa sociedade. Quando afirmamos isso, devemos lembrar que, nas referências à sua obra, sempre se ressalta sua relação com a violência, entretanto, cabe destacar qual violência é esta a que se referem. Aqui indicamos que a violência não se dá somente na esfera social, mas na própria relação entre as personagens em questões de gênero, com especial atenção aos homens e ao sentido mesmo do que estes carregam como *o masculino*.

Dividimos a obra de Brant em duas fases. A primeira fase seria encontrada nos longas-metragens: *Os Matadores*, *Ação entre Amigos* e *O Invasor*. Nas três obras, os homens são os portadores do poder e da ação em sociedade, mas estão perdidos e inseguros em seus atos; são aqueles que movimentam os acontecimentos no espaço público, mesmo sendo fracassados em seus intentos. A segunda fase, que até agora marca uma trilogia, está composta por: *Crime Delicado*, *Cão sem dono* e *O Amor segundo B. Schianberg*, os três filmes seguem restritos na representação dos espaços privados dos personagens (somente com pequenas referências ao espaço público em que circulam). Nestes três filmes, os homens passam por momentos de crise, mergulhados em seus mundos subjetivos. O crítico de *Crime Delicado* comete um estupro, mas não tem consciência de o fazer, completamente perdido em seu papel enquanto ser; seu discurso pseudo-racional e científico não consegue lhe explicar seu lugar social e as relações que deveria vir a estabelecer em sociedade. Em *Cão sem dono*, o jovem formado em Letras se recusa a estabelecer relacionamentos (seja com a mulher, seja com o cachorro). Frustrado e perdido, retorna à casa do pai que o acolhe neste estado de fracasso. Somente aí, depois de se perder e ser amparado feito menino no colo, é que se deixa (aparentemente) “resgatar” pelo relacionamento que assume com uma mulher. Em *O Amor segundo B. Schianberg*, o homem assume seu lado feminino, tanto ao se colocar como objeto de desejo e gostar disso, quanto ao cometer pequenas maldades e “machucar com jeitinho”, mas se afirmando na competição.

O público da Mostra de São Paulo, assim como o público do Festival do Rio de Janeiro acolheu e debateu o filme durante o exíguo tempo que houve para isso. O filme permaneceu cerca de três meses em cartaz em sala de cinema do circuito de arte. Antes, participou da performance em Live Cinema no Sesc Pompéia.

Feridos em seu gosto, os críticos sentiram-se agredidos por uma exposição excessiva de nudez, percebida como vazia de sentido, se não pensada como afeita à exploração de consumo, beirando a pornografia, com o agravante de, neste aspecto, não possuir a inteligência e o impacto que uma obra como *O Império dos Sentidos* foi capaz de produzir há décadas atrás. Foi

questionado o valor despendido no produto (1,3 milhão de reais, conforme aponta um artigo), considerado montante alto para o produto originalmente feito para a TV, como também, a pertinência de uma televisão pública viabilizar esta produção. O diagnóstico geral foi de que o projeto não deu certo; de que os diálogos são vazios, rasos, sem sentido, de forma a não efetivar uma encenação adequada do espaço doméstico, mas permanece louvado o fato de que o diretor se arrisca a experimentar e se recusa a ficar em uma situação de conforto em suas produções. Entretanto, há no espaço doméstico o clímax que reivindicam os críticos?

O clímax foi forjado em encenações durante o filme e a minissérie; para isso, a cenografia do ambiente do apartamento e os limites tecnológicos foram explorados para atentar ao recurso melodramático da crise do relacionamento. Estes momentos eram sempre provocados por Félix, o personagem a reivindicar a satisfação de se sentir desejado, e era atendido por Gala, a personagem que correspondia e atuava satisfazendo-o, mas que sempre quebrava o espaço da diegese olhando para a câmera e assumindo na encenação o poder. Talvez pudéssemos lembrar aqui o mito de Narciso, e nisso, estaríamos nos referindo à permanência das representações do masculino e do feminino em termos convencionais. Félix, como Narciso, apaixonado por si mesmo, encontra em Gala, correspondendo a Eco, o olhar apaixonado a lhe alimentar. Entretanto, o olhar de Gala para a câmera, quebrando a cena ao nos encarar e mostrando-se consciente de sua atuação, fere esta leitura direta. Ela é quem está na atuação do poder, portanto, ela é quem se afirma frente a nós.

O tempo atual da sociedade brasileira está distante de conseguir firmar o espaço do feminino entre os homens e as mulheres. A relação de forças estabelecidas no filme utilizavam tanto da esfera do poder masculino quanto do feminino, entretanto, estamos distantes, em nossa sociedade, de conseguir equalizar estas relações, considerando as notícias melodramaticamente veiculadas, as notícias de assassinatos de mulheres por namorados, maridos, ou parceiros, ou seja, vítimas de homens que lhe são próximos.

O filme está envolto pela sociedade e faz parte dela. Esta o acolhe e o rejeita, mas, de qualquer forma, com ele se relaciona, pois tal produção audiovisual a representa, na medida em que a tematiza em tensão.

O conceito de *tempo* nesta produção de Brant é por nós interpretado como o de um cotidiano em construção, aquele da crônica banal de um dia-a-dia em que homens e mulheres se querem desejados, mas que sabem que este desejo é fugaz, assim como suas vidas em comum. A

história escrita trata deste espaço privado e cotidianamente violado, pois explorado e exposto em demasia, porque a vivência do espaço público cidadão é o da convivência possível e sempre em processo tenso de constituição. O masculino e o feminino, neste sentido, constituem o convívio necessário a ser estabelecido e desenvolvido, pois ainda se encontra em incipiente processo, se a intenção é que seja estabelecido com sucesso, como projeção, em tempo futuro, ao amor.

## CONCLUSÃO

Em *Cenas da Vida Pós-Moderna*<sup>173</sup>, Beatriz Sarlo desenvolveu um livro com ensaios em que discute as mudanças ocorridas ao longo do século XX na Argentina. Entre o que ela percebe ser o velho e o novo espaço de organização política e social, mas também cultural, da sociedade argentina, ela vai tecendo comentários de avaliação sobre as diferenças das práticas cidadãs e políticas que se transformam rapidamente e cada vez em maior velocidade. No texto, o espanto com a expansão dos *shopping centers*, o fim da existência de um “centro velho” em que todos se encontram, a readequação das cidades em bairros de certa maneira fechados em si mesmos, e ainda, a ativa presença de uma cidadania de consumidores, em que a política é praticada via televisão. Nesta nova disposição, o olhar que não consegue suplantar a nostalgia de projetos que ficaram frustrados, a constatação dos novos nômades tempos.

Ao ler esta pequena obra, a surpresa da intelectual diante desta considerada nova sociedade nos parecia um tanto quanto *naïf*, já que, aqui em São Paulo, este espaço restrito dos shoppings, a cidadania de consumidores e a televisão como arena da exposição da vida política eram corriqueiras e enraizadas. Portanto, a nós, estas descobertas do que ela chamava de novo em contraponto a práticas velhas nos era, em muitos aspectos, familiares e cotidianas.

Talvez aqui resida um tom de discrepância, ao tomarmos São Paulo como parâmetro de Brasil, e Buenos Aires não somente como centro, mas principalmente, como expressão de Argentina. Estaríamos percebendo estes espaços cosmopolitas (São Paulo e Buenos Aires) como o todo, e não parte de uma complexa sociedade matizada e com nuances em muito diferenciadas. Neste sentido, a grata surpresa do encontro de Lucrecia Martel e com sua obra cinematográfica.

Lucrecia Martel nasceu e foi criada em Salta, província ao norte da Argentina, portanto, distante do centro portenho de poder responsável por construir e irradiar a invenção intelectual do que é a Argentina. As políticas de cultura, de civilização e construção de uma nação, a partir de projetos modernos de urbanização, educação e práticas políticas foram sistematizados na região de Buenos Aires, mas assentados na permanência e sustentação dos poderes locais nas hierarquias da sociedade agrária estancieira que vislumbramos em Salta. Esta é também a Argentina, que não é somente aquela dos cafés à moda européia que tanto nos encantam em

---

<sup>173</sup> SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

Buenos Aires. A dicotomia já tantas vezes criticada e desmontada da luta da civilização contra a barbárie, defendida no século XIX por Sarmiento, escapa em tela nos filmes de Martel, que representam a permanência da coexistência não pacífica da desigualdade, da hierarquia e da ausência de diálogo (e de representação) da sociedade argentina.

No diferencial de sua produção em relação à cinematografia atual, está a percepção da representação do *tempo* em que se passam as narrativas de Martel. A proposição de Sérgio Wolf<sup>174</sup> sobre o *tempo do puro presente* e o *tempo do pensamento* (portanto, os *tempos imediatos* a que se refere Paul Ricouer, se tomarmos a perspectiva histórica/filosófica destas narrativas) indicaria a permanência no discurso a-histórico. Entretanto, esta é uma impressão enganosa. Como demonstramos ao analisarmos *La mujer sin cabeza*, Martel compõe uma estratégia narrativa que utiliza deste *tempo imediato* - aquele que apresenta a nós, espectadores, as ações descritas em simultaneidade - mas que não deixa de carregar as referências históricas do processo em que tais personagens atuam. Estes personagens são representativos de uma ordem social e, de acordo com a verossimilhança de seus lugares sociais na narrativa, constituem o caráter da sociedade a que se referem. Tais lugares sociais estão marcados na *longa duração*. Os embates da trama se perpetuam e se amoldam a novas situações, acomodando fatos e crises que porventura ameacem romper a ordem já consagrada e estabelecida.

Em que diferiria esta representação de outras produzidas e elaboradas em tempos anteriores? O fato de serem narrativas atadas ao *tempo do puro presente* ou do *pensamento*, por si só, designariam uma atitude diversa das elaboradas em outras décadas? Os filmes produzidos nos anos 1960, também denominados de *nuevo cine argentino* não elaborariam narrativas com a mesma representação de temporalidade? Não haveria narrativas de *tempo do puro presente* realizadas naquela cinematografia? Neste sentido, a menção de Wolf (2004, p. 178) ao filme *Dar la cara*, de Luis Medina Castro, aponta que não. Nele, o passado peronista e a postura crítica em relação a este marcam as falas do personagem, assim como uma atitude projetada em um futuro. Assim, nesta atitude, que Wolf identifica como calcada em crítica política e também sociológica, os filmes elaborados atuavam com perspectivas teleológicas, ou mesmo, em ação vanguardista de

---

<sup>174</sup> WOLF, Sergio. "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino". In YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

transformação<sup>175</sup>. Podemos também citar o clássico filme, *Tire dié* (1958), de Fernando Birri - referência à escola de Santa Fé, que promoveu importante movimento cinematográfico ligado ao documentarismo – cineasta que permanece na ativa e reafirma o caráter de suas produções. Na obra de 1958 aqui referida, o nacional-desenvolvimentismo era encampado como meta importante a ser defendida. O papel de intelectuais a indicar o caminho, como vanguardas a interferirem nos destinos da nação, era a tônica desse cinema e marcaria não somente a cinematografia argentina, mas todo um projeto latino-americano de cinematografia (incluindo a brasileira).

Lucrecia Martel expõe uma sociedade distante do centro político projetado de maneira idealizada a partir das imagens várias de Buenos Aires. Neste sentido, Salta, sua terra natal, é muito próxima a nós brasileiros, enquanto representação de sociedade apartada e incomunicável em si mesma. O *tempo* percebido no imediato carrega a longa duração de sua história de processo sempre conflituoso, em que se mantêm as tensões dos movimentos sociais. As mulheres e as questões de gênero representam os embates existentes não apenas entre diferentes classes, mas no interior da própria classe. E aqui, o sentido de classes sociais ressalta a permanência das preocupações sociológicas de outros tempos, mas atadas a novas perspectivas culturais que estariam marcadas por uma expressão diferenciada em estilo e retórica de imagens. O papel do som, o enquadramento sempre “problemático” e incômodo ao gosto convencional, a maneira como a trama sempre resvala ao apelo de narrativas melodramáticas, mas se recusa a adentrar este terreno, são recursos estilísticos buscados para explicitar os limites desta atual representação. Martel se percebe como representante de novos tempos, como parte (e não como representante) de uma geração que buscou outros caminhos para se expressar cinematograficamente. Ela, como outros cineastas seus contemporâneos, não se advoga porta-voz ou vanguarda a indicar caminhos de transformação. O tempo narrado é o imediato, com as informações da longa-duração histórica, e nesta, não há projeção de transformações ou pretensão de que isto ocorra, mas a constatação deste morçao permanente de insatisfações e tensões que por vezes podem vir a aflorar em crises, para novamente serem acomodadas em história.

No caso da produção brasileira, *O Amor segundo B. Schianberg*, de Beto Brant, encontramos sua inserção narrativa e a estrutura que a sustenta referenciada em toda a cultura de

---

<sup>175</sup> Esta pretensão hoje está desacreditada (apesar de existir na Argentina a permanência de uma produção ainda militante e que mantém atitude que se pretende de intervenção aos moldes dos anos 1960).

mídia que nos circunda. Esta cultura marca nossas práticas sociais e, enquanto tal, fica evidenciada na análise que a situa e percebe o filme como uma elaboração cronística do *tempo imediato*.

Esther Hamburger<sup>176</sup>, em sua tese de doutorado, já defendeu que há, nas representações televisivas, uma mistura do *tempo imediato*. Ela indicava como reflexão a domesticação do *ao vivo* que a televisão proporciona dentro do espaço doméstico, a possibilidade que a televisão dá como sendo o acesso a um ‘outro mundo’ dentro de casa<sup>177</sup>. Outra referência que encontramos em Hamburger esta na pesquisa de Marlyse Meyer, que nos fala sobre as *temporalidades suspensas* que leitores/espectadores encontram nas narrativas melodramáticas, tanto nos romances no século XIX quanto atualmente nas novelas. Daí a recorrência com que os termos de *tempo imediato* e *temporalidade suspensa* são utilizados por vários analistas. Entretanto, questionamos se estas *representações* poderiam ser tomadas por a-históricas, por estarem retidas neste relato do *tempo imediato* ou de *temporalidade suspensa*.

Lembramos que Sorlin identificou possíveis efeitos da constante presença das narrativas televisivas na produção histórica atual. Para o autor, estaríamos hoje mais preocupados com as minúcias do cotidiano do que com os grandes processos históricos, com as características consideradas antes banais aos historiadores das grandes narrativas políticas. Crônicas da banalidade, este vivenciar cotidiano tem chamado a atenção do cidadão comum, movido pela curiosidade sobre as sociedades do passado. Pierre Sorlin<sup>178</sup> aponta uma diferente formulação do trabalho do historiador, agora não mais buscando as grandes narrativas, mas atendo-se ao peculiar de uma cronística específica que aguça a curiosidade, mas também indica novas atuações.

Seguindo esta reflexão, mas partindo agora para a análise da nossa produção cultural, questionamos em que *O amor segundo B. Schianberg* diferiria, no enfoque do espaço da intimidade, dos filmes de outros tempos, - dos anos 1960, por exemplo. Indicamos novamente este período porque ele sempre é mencionado quando se fala sobre e se comparam as atuais cinematografias (tanto a brasileira quanto a argentina).

---

<sup>176</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

<sup>177</sup> As reflexões de Lynn Spigel foram a base de sua afirmação.

<sup>178</sup> SORLIN, Pierre. “Televisão: outra inteligência do passado”. In NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B. e FEIGEILSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: UDUFBA/ São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, pp. 41-60.

Se tomarmos por exemplo o filme *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, analisado por mim no mestrado, veremos que aquela obra também apresentava em sua narrativa o *tempo imediato*, por vezes, o *tempo do pensamento*, e ainda, o *flashback*, referente a um *tempo anterior*, tratado pelo viés nostálgico. O filme, primeira produção realizada após o golpe de estado de 1964, acompanhava um jovem casal de amantes (Marcelo, jornalista e Ada, esposa de um industrial). O relacionamento, apesar da paixão que já existira entre eles, passava por uma crise. Ao longo do filme assistimos o imediato de suas ações na vivência em um espaço cultural que se pretendia de resistência e protesto ao golpe político deflagrado. Flagrantes desta resistência, captados em estilo documentário do cinema observacional, marcados com a câmera na mão de Dib Lutf e fotografia de Guido Cosulich, estariam ali intencionalmente indicados para situar uma tomada de consciência e uma decisão que se tornava recorrente como postura defendida no meio em que os personagens freqüentavam: a da luta armada. Afinal, como diz a letra da canção que finaliza o filme, aquele era um “tempo de guerra”. Entretanto, o que parecia uma mensagem direta - a necessária resistência, seja no protesto, seja na luta armada - no estilo narrativo da obra, acaba por ser solapada e traída pela montagem e escolhas fotográficas realizadas ao longo da produção. O filme não confirma nenhuma das duas alternativas indicadas pelas esquerdas políticas, e assume um caráter de descrença em relação a elas. Interessante notar que Vianinha, ator principal do filme, odiou-o, e dizia a amigos que não deveriam assisti-lo, renegando a obra. Mesmo não assumindo o protesto ou a luta armada, portanto, não seguindo os conflitos que indicariam a possível transformação futura, o filme se coloca em campo neste tema pungente daquele momento. Ele era um filme do *tempo imediato* enquanto estratégia narrativa, mas que se percebia, enquanto obra, ligado à reflexão das vanguardas que pretendiam atuar na sociedade com preocupações de futuro. Assim, estava muito mais próximo às narrativas vanguardistas dos anos 1960, identificadas na análise de estilo de Ismail Xavier.

Por sua vez, *O Amor segundo B. Schianberg* está distante de qualquer pretensão de maior atuação em sociedade. Resvala na discussão do melodramático como alternativa para a movimentação narrativa, mas fica envergonhadamente posicionado em distância crítica a este tipo de representação. Do suporte televisivo e de sua relação com produtos mais populares (as novelas e os *reality shows*), assume o discurso de crítica desconstrutiva, com *personas* calcadas na verossimilhança, com características da verdade da intimidade. O *tempo* ali contido, no entanto, representa discurso com historicidade, apesar de contido neste emaranhado de vivências

particulares. Percebido como pertencente a uma tradição, a melodramática, que recentemente foi alimentada pela presença constante das novelas e dos *reality shows* em nosso cotidiano, o filme de Brant apresenta as tensões de gênero que recorrentemente assistimos em nossa sociedade. A maneira como nos manifestamos culturalmente em nossas práticas políticas cotidianas encontra nesta representação uma subversão expressiva de nossas mais arraigadas características da tradição paternalista.

Ao iniciarmos este trabalho, partimos do questionamento de como seria possível existir história se as representações estavam atadas ao *tempo do puro presente*, conceito proposto nas análises interpretativas da crítica cinematográfica argentina. Nosso percurso de leituras e análises nos levou à conclusão de que as *representações* são concepções históricas e, caso suas narrativas estejam atadas ao *tempo do puro presente*, isto não significa que estas não contenham a percepção de *ser-no-tempo*, e que portanto, permanecem elaborando e produzindo a história, fazendo-nos pensar como seres inseridos nela. Porque acreditamos que, mesmo elaborando narrativas fílmicas cujas *representações* estejam cronologicamente ligadas às ações dos personagens em seu cotidiano imediato, à cronística a que se refere Sorlin, estas narrativas permanecem como a nossa constituição enquanto seres históricos, pois comportam percepções sobre as maneiras como a atual sociedade se vê e se faz entender no mundo.

Acreditamos que os filmes *La mujer sin cabeza* e *O Amor segundo B. Schianberg*, aqui analisados, proporcionam um olhar específico e diferenciado sobre as culturas brasileira e Argentina, sobre o tempo presente em suas realizações. Eles nos possibilitaram o acesso a narrativas referentes às especificidades de seu momento de produção, entretanto, inegavelmente constituídas de percepções culturais assentadas em nossa trajetória histórica.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes e bibliografia

#### Documentos fílmicos

##### *La mujer sin cabeza*

Argentina/Espanha/Itália/França, 2008

Direção: Lucrecia Martel

Produção: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar, Tilde Corsi, Verónica Cura, Esther García, Lucrecia Martel, Cesare Petrillo, Enrique Piñeyro, Vieri Razzini e Marianne Slot

Direção de Fotografia: Bárbara Alvarez

Diretor de Edição: Miguel Schverdfinger

Direção de Arte: Maria Eugenia Sueiro

Figurino: Julio Suárez

Departamento de Maquiagem: Marisa Amenta, Alberto Moccia (cabeleireiro), Victor Muñoz (assistente) e Dolores Solé (assistente *makeup*)

Assistentes de Produção/ Pós-Produção: Leandro Borrell e Juan Pablo Miller (assistente de produção do diretor)

Assistentes do diretor- segunda unidade: Federico D'Auria, Gonzalo Fernández, Daniela Marinaro e Fabiana Tiscornia

Departamento de Arte: María Jimena Galeotti, Sebastián Goñi, José Ignacio González, Luis Risso e Alejandra Taubin

Departamento de Som: Guido Berenblum, Emmanuel Croset (mixagem), Paula Dalgalarando, Martín Mainoli (making of), Mariano Rosa, Hubert Teissedre e Guido Valerga

Efeitos Visuais: Gabriel Campañó

Departamento de Câmera e Elétrica: Daniel Aresti, Mariano Benchimol (segundo câmara), Aníbal Cattaneo, Italo Díaz, Roberto Escalante, Diego Gimenez, Daniel Hermo, Jaime Muschietti, Mariano Pariz, Ivana Salfity e Marcelo Vázquez

Departamento de Elenco: Natalia Smirnoff

Figurino: Gloria Nuñez, Felicitas Ratti, María Teresa Riveras, Julio Suárez e Alberto Torres Sayas

Departamento Editorial: Ileana Novas, Luisina Rampoldi e Fernando Roca Rodríguez

Produção (Outros): Diego Amson, Matías Carlesi, Franco Espósito, Gastón Grazide, Carola Jalife, Natalia Nuñez, Javier Parodi, Mariana Ponisio, Fabiana Pucci, Patricio Ramos e Ariel Rinaldi

Companhias Produtoras: Aquafilms, El Deseo S.A., R&C Produzioni, Slot Machine e Teodora Film

Distribuidores: Strand Releasing (2009) (USA) (theatrical) (legendas), Ad Vitam Distribution (2009) (France) (todas as mídias), Argentina Video Home (2008) (Argentina) (DVD),

Distribution Company (2008) (Argentina) (todas as mídias) e Pandora Filmes (2009) (Brazil) (todas as mídias)

Cor, Film negative format (mm/video inches) 35 mm, Printed film format 35 mm, Aspect ratio 2.35 : 1

Elenco: María Onetto (Verônica), Claudia Cantero (Josefina), César Bordón (Marcos), Daniel Genoud (Juan Manuel), Guillermo Arengo (Marcelo), Inés Efron (Candita), Alicia (Muxo), Pía Uribelarrea e María Vaner (Tía Lala)

Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt1221141/fullcredits> (consultado 14/11/2010)

*O Amor Segundo B. Schianberg*

Ficha Técnica

Título original: O Amor Segundo B. Schianberg

Gênero: Drama

Duração: 80min.

Lançamento (Brasil): 2010

Distribuição:

Direção: Beto Brant

assistente de direção: Simone Elias

Roteiro: Mauricio Paroni

Produção: Drama Filmes, Tv Cultura e SESC-TV

Produção executiva: Bianca Villar e Renato Ciasca

direção de arte: Marieta Ferber

Música: YB music, Ezsoundtrax, Simone Sou, Alfredo Bello

Fotografia: Heloisa Passos

Edição: Julio Andrade

Elenco: Marina Previato, Gustavo Machado

Argumento: inspirado no personagem Benjamin Schianberg do livro “Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios” de Marçal Aquino.

TV CULTURA:

núcleo dramaturgia: Pedro Vieira

diretoria de produção: Marcelo Amiky

núcleo conteúdo e qualidade: Gabriel Priolli

SESC TV:

direção de programação: Regina Gambini

direção executiva: Valter Vicente Sales Filho

superintendente de comunicação social: Ivan Giannini

Este filme foi realizado a partir do material produzido para a minissérie de mesmo nome, no projeto "Direções III", realizado em conjunto pelo SESC-TV e TV Cultura de São Paulo.

Fonte: <http://www.dramafilmes.com.br/filmes/amor/amor.htm> (consultado em 14/11/2010)

Bibliografia analítica.

A. Cinema argentino

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Buenos Aires: Antiago Arcos Editor, 2006.

AMADO, Ana. *La imagen justa*. Buenos Aires: Colhe, 2009.

BARRENHA, Natalia Christofolletti e PASSOS, Antônio Fernando da Conceição. “À beira da piscina, à beira do quadro. A utilização do som *off* e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel”, in *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba, 2009.

BERNARDES, Horacio, LERER, Diego e WOLF, Sergio (editores). *El nuevo cine argentino: Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.

ESPAÑA, Cláudio. “Prólogo: Llenar un vacío”. In: Ana Laura Lusnich (editora). *Civilización y barbarie: en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

KRIGER, Clara. *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

LA FERLA, Jorge. “Sobre a televisão. Aparelho de formas culturais. Por um repertório notável de programas para a televisão argentina”. In: Gabriela Borges e Vitor Reia-Baptista (org). *Discursos e Praticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008a (p 46 – 77).

\_\_\_\_\_. “El cine argentino. Un estado de situación.”. In: Eduardo RUSSO (comp.) *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008b.

LUSNICH, Ana Laura (org.). *Civilización y barbarie: en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

MIRANDA do ROSÁRIO, Priscila e NUÑEZ, Fábian. *Do novo ao novo Cinema Argentino: birra crise e poesia*. Associação dos Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2009 (catálogo).

MOLFETTA, Andréa. “Cinema Argentino: a representação reativada (1990-2007)”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, São Paulo: Papyrus, (Coleção Campo Imagético), 2008.

PAULINELLI, Maria (coordenador). *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*. Córdoba: Comunic-arte, 2005.

REIMÃO. Sandra. *Televisão na América Latina: 7 estudos*. São Bernardo do Campo, SP: UESP, 2000.

WOLF, Sergio. “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”. In: *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, 2004, p 171-85.

- YOEL, Gerardo. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Ed. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Ed. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- B. Cinema brasileiro
- AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- ARAÚJO, Luciana Correa de. “Retrospecto em fragmentos”. In: Daniel CAETANO (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005 (p. 155 - 65).
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP; Papirus, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pesquisa*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- FALICOV, Tâmara L.. *A circulação global e o local no novo cinema argentino*. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Escritura Editora, Coleção Cinema no mundo, v. 2, 2007.
- GATTI, André. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”. In: Alessandra MELEIRO (org.). *CINEMA NO MUNDO: indústria, política e mercado. Volume II: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99 – 142.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.
- LOPES, Denilso. “Paisagens transculturais”. In: Rubens MACHADO, Rosana, SOARES, Luciana, ARAÚJO (org). *Estudo de cinema*. Socine, 2007, p 69 - 76.
- MARSON, Melina Izar. *O Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. (v. I).
- MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema e Economia Política: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira*. São Paulo; Ed. Escrituras, 2010 (v II).
- \_\_\_\_\_. *Cinema e Mercado: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira*. São Paulo; Ed. Escrituras, 2010 (v III).

- MENDES Adilson. “*Teoria e história no estudo de cinema no Brasil*”. In: *Ismail Xavier: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, (p. 270 – 92).
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. São Paulo: ed. 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Utopia no Cinema Brasileiro*. São Paulo: ed. Cosac Naif, 2006.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo; um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis. “*Entre a hostilidade e a convivência: A Invenção do Brasil – 2000*”. In: NAXARA, Márcia, MARSON, Isabel, BREPOHL, Marion (org). *Figurações do outro*. Uberlândia, MG: Ed. Universidade Federal de Uberlândia, 2009.
- SILVA, Denise Mota da. *Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2007.
- XAVIER, Ismail. “*O Cinema Brasileiro dos anos 90*”. In: *Revista Praga*, n.9, 2000.  
C. História Geral Brasil e Argentina
- ABREU, Alzira Alves de (org.) *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2006.
- \_\_\_\_\_, Fernando LATTMAN-WELTMAN, Mônica KORNIS. *Mídia e Política: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: O longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CANCLINI. Nestor Garcia. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- DAGNINO. Evelina. “*Cultura, Cidadania e Democracia*”. In: *Cultura e Política nos movimentos Sociais Latino-Americanos*. Sônia E. ALVAREZ, Eelina DAGNINO e Arturo ESCOBAR (org). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850 – 2002)*. São Paulo: ed 34, 2004.
- HAMBURGER. Esther. “*Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*”. In: SCHWARCZ, Lilia M. *História da Vida Privada no Brasil*, v. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- MEYER, Marlise. *Folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NEIBURG, Federico. *Os Intelectuais e a Invenção do Peronismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NOVARO, Marco & PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976 – 1983: do golpe de Estado à Restauração Democrática*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2006.
- SALLUM Jr., Brasília. *Brasil e Argentina hoje: economia e política*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias : Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo : EDUSP, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da Vida Pós-Moderna : intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2004.
- SHUMWAY, Nicolas. *A Invenção da Argentina : História de uma idéia*. São Paulo/Brasília : EDUSP/UnB, 2008.
- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: Os Romances nacionais da América Latina*. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2004.
- D. Questões metodológicas: cinema e televisão (audiovisual)
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2008 (13.edição).
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: ediciones Rialp, 2008.
- BENTES, Ivana (org). *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: ed. UFRL, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.
- BORGES, Gabriela e Vitor REIA-BAPTISTA. *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte, 2008.
- CARLÓN. Mario. *De lo cinematográfico a lo televisivo: Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

CANNITO, Newton. *A Televisão na Era Digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009 (2. Reimpressão).

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

STAN, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, F. e GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VERNET, Marc. “Cinema e Narração”. In: J. AUMONT. *A Estética do Filme*. SP: Papyrus, 1995.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

#### E. Questões metodológicas: história

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais, desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009

\_\_\_\_\_. “O Mundo Como Representação”. *Rev. Estudos Avançados*: 11 (5), 1991.

\_\_\_\_\_. *A História Cultural: entre praticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

- \_\_\_\_\_. “Iluminismo e revolução; Revolução e iluminismo” In: *Origens Culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p 29.
- DOSSE, François. *A História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: História, Retórica, Prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Comportamentos em Lugares Públicos*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2006.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: ed Contexto, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. *O Futuro-Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. *Estética da Comunicação: da consciência comunicativa ao ‘eu’ digital*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- POMIAN, K. *Tempo/Temporalidade v. 29*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Einaudi, 1993.
- PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- REIS, José Carlos. *História e Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

Revista L'Histoire/ Seuil. *Amor e Sexualidade no Ocidente: edição especial da Revista L'Histoire/ Seuil*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP : Ed. Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Temps et récits*. Paris: Editions du Seuil, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1988.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado : cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Minas Gerais : Companhia das Letras/ ed. UFMG, 2007.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2007.

TÉTARD, Philippe. *Questões para a história do presente*. São Paulo: EDUSC, 1999.

#### F. Questões metodológicas: história e cinema

BURGOYNE, Robert. *A Nação do Filme*. Brasília: UnB, 2002.

CAPELATO, Maria Helena (et al.). *História e cinema*. São Paulo: ed. Alameda, 2007.

CAMPO, Mônica Brincalepe. “O Desafio: filme reflexão no pós-1964”. In: CAPELATO, Maria Helena (et al.). *História e cinema*. São Paulo: ed. Alameda, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 2010.

FREIRE, Március. “Sombras esculpindo o passado; Métodos...e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história.”, In: *Fragmentos de Cultura*. Goiânia, vol. 16, nº 9/10, set/out, 2006, p. 705-19.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Zahar, 2008.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena (et al.). *História e cinema*. São Paulo: ed. Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”. In: Carla Bassanezi PINSKY. *FONTES HISTÓRICAS*. São Paulo: ed. Contexto, 2006.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni B. e FEIGEILSON, Kristian (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, UDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

ROSENSTONE, Robert. *History on Film/Film on History (History: Concepts, Theories and Practice)*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2006.

\_\_\_\_\_. *A história nos filmes; Os filmes na história*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our idea of History*. London, England: Harvard University Press, 1995.

SOBCHACK, Vivian. *The persistence of history: cinema, television, and the modern event*. New York and London: Routledge, 1995.

SORLIN, Pierre. “Televisão: outra inteligência do passado”. In: Jorge NÓVOA, Soleni B. FRESSATO e Kristian FEIGEILSON (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, UDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, pp. 41-60.

#### G. Sites de Internet:

<http://www.incaa.gov.ar/>  
<http://www.otrocampo.com>  
<http://www.litastantic.com.ar>  
<http://www.revistaenie.clarin.com/>  
<http://www.adorocinema.com/>  
<http://www.bocadoinferno.com>  
<http://www.census.gov/>  
<http://www.devoltaaopassado.com.br>  
<http://epipoca.uol.com.br/>  
<http://www.filmreference.com/>  
<http://www.independent.co.uk>  
<http://www.nytimes.com>  
<http://www.socine.org.br>  
<http://www.imbd.com/>  
<http://www.folha.com.br>  
<http://www.estadao.com.br>  
<http://cinetica.com.br>  
<http://contracampo.com.br>  
<http://www.tvcultura.com.br/>  
<http://www.sesctv.org.br/>  
<http://www.mnemocine.art.br/>  
<http://www.mnemocine.com.br/index2.htm>  
<http://oolhodahistoria.org/n14/home.php>