

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação *strictu sensu* em Comunicação Social

Daniel de Lima Veloso

POR UM CINEMA POLÍTICO

Reflexões sobre a montagem de atrações em dois filmes brasileiros contemporâneos: *Baronesa* e *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*

Belo Horizonte - MG

2019

Daniel de Lima Veloso

POR UM CINEMA POLÍTICO

Reflexões sobre a montagem de atrações em dois filmes brasileiros contemporâneos: *Baronesa e Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^a. Dra. Fernanda Salvo

Linha de pesquisa: Mediação, imagens e narrativas.

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

V443p Veloso, Daniel de Lima
Por um cinema político: reflexões sobre a montagem de atrações em dois filmes brasileiros contemporâneos: *Baronesa* e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* / Daniel de Lima Veloso. Belo Horizonte, 2019.
138 f.: il.

Orientadora: Fernanda Ribeiro Salvo
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

1. Antunes, Juliana - *Baronesa* - Crítica e interpretação. 2. Bemfica, Aiano ... [et al.] - *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* - Crítica e interpretação. 3. Eisenstein, Sergei, 1898-1948. 4. Cinema - Brasil. 5. Cinema - Montagem. 6. Cinema - Produção e direção. I. Salvo, Fernanda Ribeiro. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

CDU: 791.44.02

Daniel de Lima Veloso

POR UM CINEMA POLÍTICO

Reflexões sobre a montagem de atrações em dois filmes brasileiros contemporâneos: *Baronesa e Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Mediação, imagens e narrativas.

Prof.^a Dra. Fernanda Riberio de Salvo (Orientadora)

Prof. Dr. Marcio de Vasconcellos Serelle (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Rodrigo Fonseca (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 14 de agosto de 2019.

*À minha família e aos meus filhos
Felipe e Tiago, fontes de inspiração.*

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio incondicional, em especial à minha mãe Maria Elizabeth, meus irmãos Alexandre e Ana Luiza.

Em especial, agradeço minha esposa Carol pela paciência, carinho e colaboração.

À minha orientadora, Professora Fernanda Salvo, pela dedicação ao trabalho e ao Professor Júlio Pinto, pelas valiosas e inspiradoras aulas e conversas.

RESUMO

Partindo de uma reflexão acerca das possibilidades de um cinema político, esta pesquisa pretende estabelecer uma relação entre as teorias de montagem e a produção cinematográfica brasileira atual. O objetivo central é identificar a importância da teoria da montagem de atrações sugerida pelo teórico russo Sergei Eisenstein na construção narrativa de dois filmes. Para tanto, vamos relacionar questões teóricas com a análise dos filmes *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018).

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Montagem de atrações; Análise fílmica; Sergei Eisenstein.

ABSTRACT

Starting from a reflection about the possibilities of a political cinema, this work intends to establish a relation between the theories of film editing and the current Brazilian cinematographic production. The main goal is to identify the importance of the Montage of Attractions suggested by Russian theorist Sergei Eisenstein in the narrative construction of two films. For that, we will relate theoretical questions to the analysis of two films: *Baroness* (Juliana Antunes, 2017) and *Tell This to Those Who Say We've Been Defeated* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo and Pedro Maia de Brito, 2018).

Keywords: Brazilian cinema; Montage of Attractions; film analysis; Sergei Eisenstein.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena da escadaria de Odessa.....	42
Figura 2 - Sequência de fotogramas do filme <i>A Greve</i> , de Sergei Eisenstein	43
Figura 3 - A montagem descontinuada de <i>Acossado</i> , de Godard	46
Figura 4 - O falso- <i>raccord</i> em <i>Aruanda</i> , de Linduarte Noronha.....	53
Figura 5 – Firmino discursa para a câmera, e os cortes brutos em <i>Barravento</i>	56
Figura 6 – Montagem de <i>Pedreira de São Diogo</i> , de Leon Hirszman	58
Figura 7 – Imagens de manifestações reais e a alegoria do robô da censura.....	65
Figura 8 – Cena do filme <i>Baronesa</i> , de Juliana Antunes	74
Figura 9 – Cena do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	76
Figura 10 – Cartaz de <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	83
Figura 11 – Cena do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	89
Figura 12 – Cena do curta-metragem mostra a chegada dos participantes na ocupação.....	94
Figura 13 – Na cena, o que chama a atenção do espectador é o som que vem do extracampo	95
Figura 14 – Cena do filme mostra o coletivo de pessoas que compõem a ocupação sem identificar o indivíduo	96
Figura 15 – Cena final do curta-metragem <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	98
Figura 16 – Personagens se escondem na última cena de <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	99
Figura 17 – Cartaz de <i>Baronesa</i> , de Juliana Antunes.....	102
Figura 18 – Andreia, Leid e Negão, personagens de <i>Baronesa</i>	116
Figura 19 – Os sons sutis do <i>foley</i> acrescentam alto nível de veracidade à cena	119
Figura 20 – A câmera foge dos tiros junto com as personagens em <i>Baronesa</i>	121

Figura 21 – Andreia caminha em busca de novas perspectivas	122
Figura 22 – Andreia e Negão em plano em que os objetos de cena complementam o sentido da cena.....	123
Figura 23 – Andreia e Negão em cena de <i>Baronesa</i>	124
Figura 24 – Andrea empunha sua arma imaginária em coreografia.....	125
Figura 25 – As personagens enquadradas próximas a uma parede.....	126
Figura 26 – Cena final de <i>Baronesa</i> abre caminho para a reflexão.....	127

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1 - Decomposição plano a plano do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	85
Gráfico 1 - Duração dos planos do curta-metragem	88
Tabela 2 - Decomposição plano a plano do filme <i>Baronesa</i>	105
Gráfico 2 - Duração dos planos de <i>Baronesa</i>	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DA CRIAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA À MONTAGEM DE ATRAÇÕES	16
1.1 Cinema é ilusão	16
1.2 Cinema é choque	27
1.3 A montagem no pensamento de Sergei Eisenstein	33
1.3.1 Métodos de montagem	37
1.4 Montagem de atrações	39
1.5 Considerações sobre montagem e política	44
2 POLÍTICA E CINEMA NA PRODUÇÃO NACIONAL CONTEMPORÂNEA	48
2.1 As bases do Cinema Novo	51
2.2 O Cinema Novo	54
2.3 Cinema Marginal: lixo, deboche e ironia	63
2.4 Contextualização do cinema brasileiro contemporâneo	67
2.5 Aproximação aos objetos de estudo	72
3 ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS	78
3.1 Considerações metodológicas	78
3.1.1 Análise filmica	78
3.2 Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados	82
3.2.1 Instrumentos descritivos	82
3.2.2 Decomposição plano a plano	84
3.2.3 Estrutura do filme	90
3.2.4 Montagem de atrações em Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados	92

3.3 Baronesa	101
3.3.1 <i>Instrumentos descritivos</i>	101
3.3.2 <i>Decomposição plano a plano</i>	104
3.3.3 <i>Estrutura do filme</i>	115
3.3.4 <i>Montagem de atrações em Baronesa</i>	117
4 CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

INTRODUÇÃO

Se há uma consciência de mundo a ser conquistada, o cinema, a seu modo, deve contribuir para essa construção. A ligação entre cinema e política é o ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa. Acreditamos que estudar a construção do discurso no cinema pode ser de grande valia para o amadurecimento da discussão sobre as formas narrativas que vêm sendo articuladas por filmes nacionais na atualidade.

Ao longo da história da humanidade, arte e política sempre tiveram estreita relação. A arte é um espelho da sociedade desde a Antiguidade e registra até hoje as inquietações do nosso dia a dia com o objetivo de causar reflexões por meio de diferentes formas de expressão. O cinema tem a capacidade de evidenciar dúvidas e questões sociais muitas vezes esquecidas ou disfarçadas. Os filmes podem colocar em foco questões e sugerir caminhos para novas reflexões sobre temas que às vezes nem imaginávamos existir. Temos consciência de que o cinema não existe para substituir a política, nem mesmo criar uma revolução, mas é capaz de servir como catalisador dos anseios e dos sonhos de uma sociedade.

O cinema nacional contemporâneo reage a essas questões políticas e, como ressonância de movimentos históricos, por exemplo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal, novamente volta suas lentes para as mazelas da sociedade brasileira. A presente pesquisa tem a intenção de investigar como as produções nacionais atuais vêm respondendo a tal panorama.

Definimos como metodologia de pesquisa a análise dos elementos formais dos filmes com o objetivo de verificar se a articulação desses elementos é capaz de constituir o sentido do filme. Identificamos as teorias ligadas à montagem cinematográfica desenvolvida pelo teórico russo Sergei Eisenstein, com destaque para a *montagem de atrações* como base de nossas análises.

A pergunta central que nos guia é: em que medida a forma dos filmes, identificada pela análise das atrações que a atravessa, pode contribuir para a construção de um cinema político?

Para os fins desta pesquisa, reunimos dois filmes representativos da produção cinematográfica contemporânea nacional: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), de Aiano Belfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia

de Brito, 2018; e *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes. O primeiro filme é um documentário de curta-metragem filmado ao longo de quatro anos sobre as ocupações urbanas organizadas pelo Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas (MLB), na Região Metropolitana de Belo Horizonte. O segundo filme é um longa-metragem híbrido sobre a vida de duas mulheres negras, moradoras de periferia, e sua relação com a comunidade e com o tráfico de drogas. Ambos os filmes incorporam características fundamentais para a nossa pesquisa, ou seja, articulam formas narrativas não convencionais com a intenção de gerar experiências sensoriais capazes de colocar em evidência relações conflitantes das lutas da sociedade.

Os filmes reunidos no *corpus* do trabalho representam, cada um à sua maneira, formas de atuação e percepção do mundo que convocam o espectador a refletir sobre sua posição como cidadão na sociedade contemporânea. A intenção é tentar compreender como a constituição formal dessas obras cinematográficas contribuiu para a construção do seu sentido político.

Valendo-nos desses apontamentos preliminares, passamos a apresentar como vamos estruturar este trabalho. No primeiro capítulo, delinearemos nosso objeto teórico. Faremos um breve histórico da construção da linguagem cinematográfica, enfatizando as proposições teóricas de Sergei Eisenstein, principalmente no que se refere à teoria de *montagem de atrações*.

O teórico russo Sergei Eisenstein (1898-1948) identificou na montagem o componente essencial para se construir significantes com o intuito de produzir ideias e conceitos. Tal construção conceitual de imagens foi a base da sua teoria de montagem. Na sua concepção, não apenas a montagem entre as imagens é relevante, mas também a articulação interna dos elementos que compõem o quadro constitui a força do cinema. Eisenstein acreditava que a conexão entre todos os elementos conceituais do filme seria capaz de criar agitação em seus espectadores, o que poderia gerar um pensamento crítico político.

A *montagem de atrações*, baseada no conflito entre os elementos componentes do espetáculo cinematográfico, consiste em criar uma dialética dentro da própria superfície do quadro. A proposta de Eisenstein, de uma montagem interna ao plano, pode ser muito produtiva no sentido de confrontar os limites do quadro e evidenciar outros posicionamentos diante das imagens.

Esses entendimentos contribuem para situarmos no início do capítulo seguinte o modo como compreendemos o cinema político. Tal conceituação está ligada à

maneira pela qual a manipulação dos elementos formais do filme auxilia o espectador a se relacionar com o cinema de forma sensível. O cerne da questão está em como esses filmes utilizam as atrações para tocar o sensível e provocar o deslocamento necessário para uma consciência política, conforme sugerida por Eisenstein.

No capítulo 2, vamos apresentar a construção do objeto empírico e como os filmes do *corpus* se articulam com o histórico do cinema político nacional. Faremos um panorama do legado deixado por Glauber Rocha e sua *estética da fome* e do Cinema Novo, principal paradigma brasileiro no que diz respeito à constituição de um cinema político. Pretendemos discutir também como os cineastas do Cinema Marginal catalisaram a sujeira e o lixo dos centros urbanos brasileiros e de que forma isso deixou marcas em seus filmes. Discutiremos como essas obras dialogam com a produção cinematográfica atual.

No capítulo 3, será delineada a metodologia de pesquisa, definindo com mais clareza quais aspectos e como articularemos a teoria de atrações sugerida por Eisenstein nas análises dos filmes. Em seguida, vamos nos debruçar sobre a análise dos filmes que compõem o *corpus* do trabalho, buscando encontrar os traços do cinema político atual mediante a investigação da *montagem de atrações*.

Para Eisenstein, as atrações do espetáculo cinematográfico podem ser definidas como “qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, [...] tornando-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado” (1988, p. 23). Vamos analisar como essas atrações se conectam e como a articulação desses elementos podem auxiliar na construção do sentido do filme, conforme sugerido por Eisenstein.

Por fim, apresentaremos os apontamentos finais da pesquisa, que visam verificar em que medida a forma dos filmes e a articulação dos elementos de construção da linguagem cinematográfica contribuem para a composição de um cinema político, de acordo com o delimitado nos capítulos anteriores.

Esse percurso tem a intenção de nos levar a uma reflexão sobre o cinema produzido no Brasil nos dias atuais. A produção cinematográfica brasileira contemporânea mostra a importância do engajamento político diante de questões urgentes da sociedade. Um cinema capaz de compreender o seu tempo e lidar com a responsabilidade de encontrar os modos de produção possíveis e as formas narrativas mais pertinentes para representar a realidade social brasileira.

1 DA CRIAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA À MONTAGEM DE ATRAÇÕES

A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, **montagem**. (EISENSTEIN, 2002, p. 35).

1.1 Cinema é ilusão

Este trabalho tem o objetivo de analisar dois filmes brasileiros contemporâneos por meio das teorias de montagem sugeridas por Sergei Eisenstein, utilizando principalmente o conceito de *montagem de atrações*. Para o teórico russo, o cinema é construído a partir da articulação de diversos elementos simbólicos que resultam na construção do sentido do filme. É importante ressaltar que o conceito de *montagem de atrações* se difere da definição de *cinema de atrações*. O cinema de atrações foi caracterizado pela gravação e exibição de cenas cotidianas, ou atualidades, como eram também conhecidas.

O cinema de ‘atrações’ como ficou conhecido este período da história cinematográfica costuma ser dividido em duas fases. A primeira fase vai de 1894 a 1908 e refere-se ao primeiro cinema propriamente dito e é marcada, principalmente, pela produção de filmes não narrativos. E na segunda fase de 1908 a 1915, há o surgimento das primeiras formas simples de narrativas assim como um crescente processo de narratividade do cinema. (LANDIM, 2008, p. 3).

A *montagem de atrações* com a qual vamos trabalhar é a proposta do cineasta russo Sergei Eisenstein que sugere, em linhas gerais, que o cinema seja construído a partir do choque entre os elementos que compõem o espetáculo cinematográfico. Segundo Eisenstein, a fotografia, a composição, a atuação, os enquadramentos, as legendas, etc. podem ser considerados atrações e somente através da articulação desses elementos seria possível criar um cinema consistente e político. O teórico ficou conhecido por atribuir à montagem um papel preponderante na construção do sentido filmico. A montagem seria responsável por promover a junção entre os elementos simbólicos que compõem a cena e o imaginário do espectador. Tal montagem não se refere exclusivamente à ligação entre dois planos, mas também às articulações das atrações dentro do próprio plano, chegando assim a uma experiência multissensorial, capaz de criar diferentes percepções de sentido em seu público.

Para mergulhar nas teorias de Eisenstein, é necessária uma contextualização histórica e dos pensamentos acerca do cinema que já estavam sendo compartilhados desde sua invenção, na década de 1890. *O Diário de Glumov*, primeiro filme de Eisenstein, foi realizado em 1923. Muito já havia sido produzido, e toda essa produção influencia o pensamento cinematográfico do cineasta russo.

No final do século XIX, em Nova Jersey, na costa leste dos Estados Unidos, Thomas Edison e seu colega William Dickson descobriram que, girando imagens sequenciais em uma caixa, criariam a ilusão de movimento. Antes de Edison, imagens estáticas já eram refletidas em espelhos ou giradas em uma caixa, mas foi por meio da utilização de uma estrutura fotossensível, do rolo de filme, idealizada pelo também americano George Eastman, que Edison percebeu que mais importante que equipamentos e máquinas o essencial para o cinema era *a luz*. Edison era um inventor obcecado e detalhista. Foi ele quem criou a lâmpada e o fonógrafo. No final do século XIX, Thomas Edison fundou seu estúdio cinematográfico, o “Edison Studios”, que produziu pequenos filmes, ainda hoje preservados, como, por exemplo, um filme de um casal se beijando em *O Beijo* (William Heise, 1900) e *Annabelle Butterfly Dance* (William Dickson, 1894), que mostra a atriz Annabelle More performando para a câmera. Esses filmes eram visualizados apenas em aparelhos individuais. Poucos anos depois, foram montadas as primeiras salas de cinema nos Estados Unidos, as *nickelodeons* (do inglês *nickel*, moeda, e do grego *odeion*, teatro coberto), que exibiam filmes de pequena duração com grande variedade de estilos e temas. Essas pequenas salas seriam logo substituídas por grandes salas de cinema.

Do outro lado do oceano Atlântico, em Paris, os irmãos Lumière apresentaram a um seleto grupo de pessoas um aparelho capaz de reproduzir imagens gravadas anteriormente e que poderiam ser projetadas repetidamente em uma tela. Uma das primeiras exibições foi *A Chegada do Trem na Estação* (Auguste e Louis Lumière, 1895), que mostra apenas um plano em diagonal da estação *La Ciotat* com alguns passageiros à espera da chegada do trem que se adentra na estação. Tais imagens geraram grande *frisson* entre os espectadores. É muito provável que os Lumières não tinham noção de que tal dispositivo se tornaria um dos mais importantes meios de registro e construção de ilusões da história da humanidade. “O cinema exalta tanto a objetividade documental do mundo quanto os desdobramentos fantasiosos desse mesmo mundo. Mas sua complexidade reside, sobretudo, nos efeitos de sentidos que a

projeção desses signos visuais e sonoros provocam no espectador”. (CODATO, 2014, p. 2).

A questão que se colocava naquele momento era: “Mas o que é o cinema”? Por ser uma arte nova, foi comumente comparada com outras formas de expressão artística, como o teatro e a literatura, por exemplo.

Cineastas proclamavam com orgulho os vínculos do cinema com as demais artes. Griffith declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo de Dickens, ao passo que Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal em *O paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*. (STAM, 2003, p. 49).

Os primeiros teóricos buscavam frequentemente parâmetros e referências nessas outras artes para refletir sobre o cinema. As primeiras teorias do cinema devem ser vistas como parte de uma reflexão sobre as artes em geral. “Desde o início do século XX até André Bazin, Jean-Louis Baudry e Luce Irigaray, os teóricos do cinema ficaram impressionados, por exemplo, com a incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico”. (STAM, 2003, p. 24).

A primeira resposta a ser formulada seria então a definição das especificidades do cinema. Para Robert Stam (2003), essas especificidades poderiam ser observadas pela perspectiva **tecnológica**, relativa ao dispositivo necessário a sua produção e reprodução; **linguisticamente**, buscando recursos de expressão específicos do meio; **institucionalmente**, em termos do seu processo de produção; ou relacionado ao **processo de recepção**, leitor individual *versus* recepção gregária da sala de cinema. O teórico russo Sergei Eisenstein (2002, p. 21), por sua vez, percebia o cinema como uma arte dinâmica.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica.

Outra questão que se colocou central na teoria do cinema diz respeito ao **realismo** artístico. No cinema, tal realismo aparece no *fazer crer*. Lançando mão de elementos de linguagem como a fotografia, a profundidade de campo e o *raccord*, o cinema leva o espectador a perceber as imagens na tela como representações do real,

suscitando o conceito de **verossimilhança**.¹ As primeiras imagens em movimento já mimetizavam o real, o que provocou imediatamente tal discussão.

O conceito de **realismo**, embora derivado, em última instância, da concepção grega de *mimesis* (imitação), conquistou significância programática apenas no século XIX, quando passou a denotar um movimento nas artes figurativas e narrativas dedicadas à observação e à meticulosa representação do mundo contemporâneo. (STAM, 2003, p. 30).

Para André Bazin (1991), qualquer que seja o filme, seu objetivo é nos dar a impressão ou a ilusão de estarmos diante de eventos reais, que se desenvolveram particularmente para o cinema como em uma realidade cotidiana. Tais eventos são representados no cinema pela ligação de uma sucessão de unidades fílmicas descontínuas, os planos, e que, para omitirem essa sensação de descontinuidade, são *mascaradas* ao máximo, criando assim uma noção de “transparência”. Tal tendência baseia-se em uma desvalorização da montagem, colocando-a em lugar meramente técnico e estritamente ligado à representação realista do mundo. A vocação do cinema se encontra, para Bazin, portanto, em reproduzir o real, restringindo a especificidade cinematográfica ao simples respeito da unidade da imagem.

Essa ‘impressão de continuidade e homogeneidade’ é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de ‘cinema clássico’ – cuja figura mais representativa é a noção de *raccord*. O *raccord*, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas de montadores do ‘cinema clássico’, seria definido como qualquer mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade. (AUMONT, 2012, p. 77).

Para Roland Barthes (1988), na natureza os animais se comunicam por mecanismos desprovidos de descrição. A descrição é uma característica própria às linguagens superiores, sem a finalidade de ação ou significação, apenas referencial; é, portanto, meramente um somatório e tem caráter insignificante. Mas o próprio Barthes observa a evolução dessa premissa. Na sociedade ocidental, a descrição passa a se relacionar com a **verossimilhança** e é mesclada de imperativos realistas, surgindo aí um novo verossímil: o realismo. “Tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’;

¹ Para o teórico Jacques Aumont, “só se julgará verossímil uma ação que pode ser relacionada com uma máxima, isto é, com uma destas formas congeladas, que, sob a aparência de um imperativo categórico, exprime o que é a opinião comum (2012, p. 141).

montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação”. (XAVIER, 2005, p. 41).

Reagimos diante da imagem filmica como diante da representação realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos percebendo. Vemos a tela do cinema como uma extensão do campo tridimensional do cotidiano, esquecendo que, ao redor daquela cena, temos uma equipe numerosa que opera câmeras e microfones a fim de nos transportar para o mundo imaginário, fazendo de conta que é real. “O cinema narrativo tem procurado aumentar ainda mais a sua proximidade com a realidade, como aponta Aumont, para que a experiência de ver uma imagem bidimensional e limitada se amplie e pareça ao espectador cada vez mais real”. (DOREA, 2009, p. 176).

Os primeiros filmes da História tinham, em geral, apenas alguns segundos de duração e mostravam cenas do cotidiano ou pequenas trucagens visuais. *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895), um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, mostra vários trabalhadores saindo de uma fábrica, um documentário curto sobre o cotidiano. Filmes com uma narrativa identificável surgiram no início do século XX, com destaque ao realizador francês Georges Méliès. “Contudo, apesar de todas as inovações cinematográficas fascinantes que esse cineasta desenvolveu e explorou, seus filmes nunca conseguiriam se libertar por completo de suas origens teatrais”. (KEMP, 2011, p. 17).

Embora possamos dizer que quase todos os filmes são montados, considera-se realmente montagem quando a câmera se liberta da posição análoga ao espectador teatral e vai buscar a cena. Os realizadores da época começaram a sentir necessidade de contar suas histórias não apenas através de planos estáticos e ângulos retos, como eram comuns aos filmes da época; e foi justamente a partir dessa necessidade que se pensou em levar a câmera para acompanhar a ação dos personagens. Surge aí a ideia de decupagem, quando há a necessidade por parte da equipe técnica de cortar as ações do enredo em pequenos pedaços, ou *planos*. “O plano isolado, considerado como uma peça incompleta da ação, é a unidade a partir da qual os filmes devem ser construídos, estabelecendo, desta forma, o princípio básico da montagem”. (CANELAS, 2002, p. 2). Edwin Porter, com seu filme *O Grande Roubo do Trem* (1903), foi um dos pioneiros a utilizar essa lógica e decupar as cenas de suas histórias.

Porter defendia que dois planos filmados em lugares diferentes, com distintos objetivos, podiam, quando unidos, significar algo maior do que a mera soma das duas partes, e que a justaposição podia criar uma nova realidade, maior do que a de cada plano individual. [...] A partir desse momento, é inventado o essencial do cinema: a montagem narrativa, que se opôs radicalmente ao corte da narrativa em cenas análogas aos quadros de teatro. (CANELAS, 2002, p. 2).

A *decupagem* se difere aqui, de forma sutil, da *planificação*. A *decupagem* vem do termo em francês *découpage*, por sua vez derivado do verbo *découper*, recortar – e é, no cinema, a divisão de uma filmagem em planos e cortes. A *decupagem* é inerente – na maioria dos casos – ao cinema, já que os filmes, em sua quase totalidade, são cortados, ou seja, apresentam-se como um conjunto de fatias de imagens reunidas em sequência. A *decupagem*, sob o olhar do autor, tem relevância desde o planejamento, durante as filmagens e até na montagem do filme. Por seu turno, a *planificação* pode ser considerada como a última parte do planejamento de um filme, funcionando também como um roteiro técnico, indicando no papel (sob forma de *storyboard*² ou descrito em palavras) posições de câmera, posicionamento de atores, de objetos em cena, movimentação de câmera, parte do cenário a ser enquadrada na cena, dentre outros detalhes.

De início o termo [planificação] pertencia ao vocabulário da produção dos filmes, e designava a operação que une a fase final da elaboração do argumento à fase inicial da realização. Essa operação, e o próprio termo, remontam aos primórdios da repartição técnica do trabalho na indústria do cinema (encontram-se já muitas referências a ambos em 1917, na imprensa especializada). No estado atual da indústria, a planificação sucede a outros estágios do argumento (a sinopse e a continuidade dramática), divide a ação em sequências, cenas, depois em planos numerados, e fornece as indicações técnicas, cênicas, faciais, gestuais, necessárias à boa execução das filmagens. (AUMONT, 2004, p. 48).

A teoria do cinema do período mudo se ocupava em tentar responder a questões recorrentes: o cinema é uma arte ou apenas um mero registro de fenômenos cotidianos? Como diferenciar o cinema de outras artes como a pintura, a música ou o teatro? O cinema tem linguagem própria? Justamente quando Porter desloca a câmera da posição do espectador teatral, essas perguntas começam a encontrar resposta.

² O *storyboard* é uma representação visual da planificação, tal como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência, mostrando as principais ações da cena ou do filme.

Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi-se constituindo e é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a maior contribuição para a formação desta linguagem cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915. Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto, mesmo que implícito, era contar histórias. (BERNARDET, 1980, p. 32).

A partir desse momento, o cinema começava a adquirir características próprias. *O Grande Roubo do Trem*, de Porter, que tinha trabalhado como operador de câmera para Thomas Edison, foi filmado em um cenário real, incluía movimentos de câmera e fazia uso de montagem paralela. Todos esses recursos, ainda incipientes, começavam a caracterizar o que posteriormente seria considerado como a linguagem cinematográfica. O conceito de linguagem cinematográfica está ligado à descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmica.

O cinema, a princípio, não era dotado de uma linguagem, era apenas o registro de um espetáculo anterior ou, então, a simples reprodução do real. Foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos, é o conjunto destes procedimentos que o termo linguagem inclui. (AUMOUNT, 2012, p. 169).

O Grande Roubo do Trem também inaugura algo que seria a base para diversos estudos cinematográficos: **o cinema de gênero**. O filme é apontado como o primeiro *western* da História, já trazendo características que iam guiar os estudos do cinema de gênero. Muitos recursos de linguagem que por vezes renovam toda a poética cinematográfica podem ser identificados no cinema de gênero, comumente encarado como campo de teste para experimentos linguísticos.

O enredo do filme de Porter vai se repetir ao longo da história do cinema como talvez nenhum outro. No filme, bandidos assaltam um trem e roubam dinheiro e pertences dos passageiros. O que eles não contavam é que os “mocinhos” iam descobrir a ação criminosa e acabar com os planos dos bandidos, criando um “final feliz” para a história, com os bens recuperados, e os malvados mortos. A velha narrativa do bem contra o mal, do mocinho *versus* bandido, enfim, a história do **herói americano** que se dá bem no final. Talvez um embrião do que se tornaria uma tônica do cinema colonizador estadunidense que se alastraria, ao redor do Globo, nos anos que se seguiriam.

A despeito desse tipo de produção, mesmo considerando a insipiência da distribuição cinematográfica, alguns grupos já protestavam contra as representações colocadas nas telas.

A edição de *Moving Picture World*, de 3 de agosto de 1911, relata a audiência de uma delegação indígena norte-americana com o presidente Taft, em que esta protestava contra representações equivocadas e solicitava até mesmo a instalação de um procedimento investigativo no Congresso. Na mesma linha, jornais afro-americanos, como o *California Eagle*, de Los Angeles, protestaram contra o racismo de filmes como *Nascimento de uma nação*, de Griffith. (STAM, 2003, p. 41).

Aparentemente, tais protestos não surtiram o efeito desejado. Contudo, foi a partir dessas produções que efetivamente começou a ser criada uma “gramática” própria do cinema. David Wark Griffith é considerado um dos grandes pais da linguagem cinematográfica não apenas por utilizar vários recursos de linguagem, como movimentos de câmera, a câmera subjetiva e *close-ups*, mas por sistematizar, pela primeira vez, formas de montagem. Como nota Bernardet: “Poder-se-ia discutir longamente sobre as formas linguísticas que Griffith inventou ou não; em todo caso foi em seus filmes que as várias formas que ele e outros vinham intuitivamente pesquisando se organizaram num sistema”. (BERNARDET, 1980, p. 37).

Griffith foi quem utilizou e sistematizou os principais tipos de montagem, tais como podemos identificar nos filmes até os dias de hoje. Em seu filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), é possível identificar a **montagem linear**: quando os fatos ocorridos no filme seguem uma ordem lógica e cronológica; a **montagem invertida**, na qual essa lógica não é obedecida. Esse tipo de montagem é caracterizada pelos *flashbacks* e pelos *flash-forwards*.³ Apesar da nomenclatura, a forma de montagem invertida não quer dizer necessariamente que o filme deva ser montado de trás para a frente, mas apenas que não deva seguir uma cronologia análoga ao “mundo real”.

Atribui-se ainda a Griffith a ideia de que os filmes poderiam também conter **montagens paralelas**, caracterizadas pelo que na literatura podemos descrever como o “enquanto isso”. São ações contemporâneas mostradas uma após a outra. A justaposição de duas ações contemporâneas pode criar a sensação de não linearidade própria da linguagem cinematográfica. É o exemplo da mocinha amarrada ao trilho do trem. No momento em que ela tenta desvencilhar-se das cordas, podemos ver o trem em alta velocidade se aproximando em um plano geral, enquanto o mocinho corre em

³ Os *flashbacks* e os *flash-forwards* são recursos de linguagem cinematográficos em que o tempo dos acontecimentos dentro da narrativa do filme dá saltos temporais para trás e para a frente, respectivamente.

seu cavalo para tentar salvar a donzela. Todas as ações se dão simultaneamente, mas são mostradas em sequência, através da progressão natural do filme.

Cabe também a Griffith a divisão da montagem paralela em duas vertentes, ou seja, a **montagem alternada**, na qual os elementos contemporâneos se desenvolvem em torno de diferentes perspectivas de um mesmo evento, podendo ou não se encontrar em um *clímax*; e a **montagem paralela** propriamente dita, que tem fins retóricos de significação, e não somente a função de desenvolver cenas com pontos de vista diferentes. Comumente, esses dois tipos de montagem são considerados apenas como montagem paralela, mas sua diferenciação teórica apresenta funções e representações bastante distintas. A montagem alternada se refere, por exemplo, à clássica sequência já abordada da mocinha amarrada nos trilhos do trem. Há vários espaços simultâneos, e é justamente pela alternância desses planos que temos a sensação de passagem de tempo e de simultaneidade das ações.

Por sua vez, a **montagem paralela** tem função semântica, de construção de sentido. Tal tipo de montagem pode ser exemplificado por sua utilização no filme *Babel* (2006), do mexicano Alejandro González Iñárritu. O filme reúne diversos grupos de pessoas em espaços diferentes do Planeta: um casal norte-americano em férias, dois jovens marroquinos, uma adolescente japonesa surda e um grupo de crianças mexicanas. O título do filme remete à passagem bíblica da torre de Babel, lugar onde as pessoas falam diversas línguas e não conseguem estabelecer comunicação entre si. Mediante o recurso da montagem paralela, esses acontecimentos contemporâneos, quando reunidos dentro de um mesmo contexto, ampliam a percepção que podemos ter dos eventos isolados; em nosso exemplo, a incomunicabilidade característica de nossos tempos.

Os diversos recursos de linguagem desenvolvidos pela escola norte-americana podem ser facilmente identificados em uma cinematografia comercial atual e caracterizar o que é essencial no cinema: a **montagem narrativa**. Esta é utilizada para contar uma ação, um argumento ou uma história, através da reunião de diversos fragmentos de realidade, os *takes* ou tomadas cinematográficas, cuja sucessão se destina a formar uma tonalidade significativa ou o sentido do filme. Esse tipo de montagem tem como característica principal o **naturalismo**.⁴

4 O naturalismo é uma corrente artística baseada na observação e representação fiel da realidade. No cinema, esse conceito está diretamente ligado à *impressão de realidade*. “A riqueza perceptiva do

O cinema é a arte, por essência, da mimetização, da repetição do natural, do cotidiano. A máquina de reproduzir imagens colocou-se, com absoluta tranquilidade, a serviço do entretenimento e da distração. Como disse Jean-Claude Bernardet a respeito da primeira exibição pública de um filme:

Esses espectadores todos sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia por que assustar-se. A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não poderia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. E aí que residia a novidade: na *ilusão*. Ver o trem na tela *como se fosse* verdadeiro. [...] Um pouco como no sonho: enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. (BERNARDET, 1980, p. 12).

Mais uma vez, o cinema se encontra na função de ser identificado como representação do real. O cinema se consagra como a arte da visão, assim como a música é a arte da audição. Diversos são os recursos de linguagem que dirigem o olhar do espectador para uma percepção **ilusionista** do espetáculo cinematográfico. Ou seja, o espectador é convidado a reconhecer aquela *realidade filmica* e relacioná-la com uma realidade cotidiana, independentemente de o enredo ser fantasioso ou realista.

Um importante recurso que visa garantir tal verossimilhança é o *raccord*. Jacques Aumont (2012) diz que *raccord* seria propriamente a construção de uma ligação formal entre dois planos sucessivos. Para se criar a sensação de ilusão, identificaram-se algumas regras formais para que a transição entre um plano e outro fosse percebida de forma natural pelo espectador, ou melhor, para que não fosse percebida. Em outras palavras, consiste em organizar corretamente uma sequência de planos de tal forma que não haja incoerência entre um e outro.

Uma dessas regras consiste em manter a câmera sempre dentro de uma angulação de 180° com relação ao objeto filmado. Tal regra, chamada de eixo de câmera, garante que, se a cena for cortada diversas vezes para mostrar diferentes perspectivas do mesmo objeto, a sensação é a de que uma mesma sequência é assegurada. Outra regra diz respeito ao modo como os elementos da cena como o figurino, os objetos e a iluminação, por exemplo, devem seguir estrita coerência entre

cinema deve-se igualmente à presença simultânea da imagem e do som [...] dando assim a impressão de que o conjunto de dados perspectivos da cena foi respeitado”. (AUMOUNT, 2012, p. 150).

uma cena e outra. Comumente conhecido como **continuidade**, esse recurso é chamado *raccord* de elementos fixos.

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente fortes para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela. Esta crença, ou adesão, vai desde as reações mais elementares nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando, aos fenômenos, bem conhecidos, de participação e de identificação com os personagens (donde deriva toda a mitologia da estrela). (MARTIN, 2005, p. 28).

O cinema passa a lidar com camadas mais profundas de representatividade do cotidiano e vê-se como essencial o conhecimento da linguagem e de uma *equação pessoal* do observador, ou seja, de uma percepção única de cada realizador, de suas deformações e interpretações.

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem artística, quer dizer, se refletir bem, não realista (pense-se na função do grande plano e música, por exemplo) e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. (MARTIN, 2005, p. 31).

A imagem é afetada por um coeficiente sensorial e emotivo. Foge-se aí do aspecto único de representação do real. A linguagem cinematográfica abre um campo de possibilidades de construção de sentido tendo em vista a justaposição de imagens e conceitos. O cinema se coloca como arte autônoma, que não deveria jamais imitar o teatro, cujo objetivo é “desprender-se dos elementos não puramente cinematográficos”. (LÉGER *apud* STAM, 2003, p. 50).

O conceito de *fotogenia* define aquilo que o cinema acrescenta ao real. Louis Delluc descreveu a fotogenia como o “aspecto poético extremo dos seres e das coisas, susceptível de nos ser exclusivamente revelado pelo cinema”. (DELLUC *apud* MARTIN, 2005, p. 32).

Com a noção de fotogenia nasceu a ideia de arte cinematográfica. Como definir a fotogenia senão dizendo que está, para o cinema, como a cor está para a pintura e o volume está para a escultura, ou seja, que é o elemento específico desta arte. [...] A fotogenia era, portanto, a quintessência inefável que diferenciava a magia do cinema de outras artes. Em outro sentido, a ênfase sobre a produção de conhecimento vinculava o cinema ao modernismo artístico como projeto de desafio à percepção e ao entendimento. (STAM, 2003, p. 50).

Apesar de reproduzir fielmente os acontecimentos filmados pela câmera, o cinema não necessariamente reproduz o sentimento que tais acontecimentos representam.

A imagem *reproduz* o real, num segundo grau e eventualmente, *afeta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral. Este esquema corresponde à função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao sentimento afetivo) e deste à *ideia*. (MARTIN, 2005, p. 35).

A imagem por si só é carregada de *ambiguidade* e toma sentido à medida que é contextualizada a partir das imagens que lhe seguem e lhe antecedem; trata-se da noção fundamental da linguagem cinematográfica: a montagem. As imagens vão tomando sentido também a partir de uma contextualização social à qual se inserem.

1.2 Cinema é choque

Nem todos os movimentos cinematográficos optaram por uma estética naturalista, tal qual desenvolvida pelos norte-americanos. Os teóricos e os realizadores soviéticos representam muito bem esse outro ponto de vista com relação à arte cinematográfica, priorizando a montagem como elemento essencial dessa linguagem. Segundo Jean-Claude Bernardet, “para eles, montagem não é reconstrução do real imediato, mas construção de uma nova realidade” (1980, p. 48).

O início do século passado, período em que os teóricos soviéticos começaram sua produção, coincidiu com a ascensão do nacionalismo e a expansão do imperialismo. As maiores potências econômicas da época e com maior poder de expansão territorial – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – foram os maiores produtores de filmes na era do cinema mudo.

As primeiras projeções de filmes realizada por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após a ‘disputa pela África’, iniciada no final dos anos 70, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos *sioux* em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais. [...] O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. (STAM, 2003, p. 34).

Esse fato não refletiu apenas na produção cinematográfica, mas também na distribuição e na exibição de filmes, criando praticamente um monopólio euramericano em grande parte da Ásia, da África e das Américas. Assim, a produção dos países imperialistas se impôs não somente nas salas de exibição domésticas, mas espalhou o pensamento colonizador pelos países colonizados.

Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas, para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um imenso ressentimento. (STAM, 2003, p. 34).

No início do século passado, a Rússia era um país de economia atrasada e dependente da agricultura, ou seja, 80% de sua economia estava concentrada no campo. O ano de 1905 foi marcado pela imposição da postura autoritária e violenta do czar Nicolau II. O governo absolutista abriu poucas brechas para a democracia. O *Domingo Sangrento* foi um massacre que ocorreu na cidade de São Petersburgo, onde Nicolau II mandou seu exército fuzilar milhares de manifestantes, dentre eles marinheiros do encouraçado Potenkim. Esse episódio serviu de inspiração ao que se tornaria um dos filmes mais importantes da história do cinema e da carreira do cineasta Sergei Eisenstein, o *Encouraçado Potenkin* (1925).

Em outubro de 1917, deflagra-se a Revolução Russa, e o Partido Bolchevique, liderado por Vladimir Lênin, derruba o governo provisório e impõe o governo socialista soviético. O resultado desse processo foi a consolidação da União Soviética, criada em dezembro de 1922, como a união das repúblicas russas governadas por partidos bolcheviques. A União Soviética existiu até 1991, quando todas as repúblicas soviéticas declaram a sua independência com relação ao governo de Moscou. Tais fatos históricos estão diretamente ligados ao surgimento da nova cinematografia russa:

A questão inicial a ser colocada é, portanto, a do contexto. E, ao cinema soviético das décadas de 20 e 30, colocava-se a necessidade de se estabelecer as bases estruturais para o surgimento de uma nova cinematografia. Nesse momento, a definição daquilo que seria novo era de suma importância, pois, tratava-se de dar configuração às coisas que estavam surgindo sobre as cinzas de um universo que tinha ficado para trás: o mundo czarista. Universo este que possuía suas formas artísticas, suas tradições e, inclusive, seu cinema. (MORALES, 2003, p. 1).

O caráter **construtivista** do cinema soviético pós-1917 está em sua essência. A necessidade de construir uma nova nação, diferente da que se acabava ali, caracteriza de forma muito marcante o cinema produzido pelos cineastas desse período. Construir um novo mundo, com base nos preceitos do socialismo, um mundo mais justo e igualitário, sem desigualdade social e sem privilégio para a classe empresarial. Lênin tinha a necessidade de conscientizar politicamente as massas, espalhar os conceitos socialistas por um país de dimensões continentais e usaria o cinema para alcançar tal objetivo. Os primeiros filmes foram patrocinados pelo Estado e buscavam, por intermédio dos meios de comunicação disponíveis, criar essa ligação entre a população e o novo regime que se instaurava.

Nessa altura, o cinema na União Soviética não era considerado como simples entretenimento, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos da América, mas um meio usado para ensinar e fazer propaganda política. Assim, os novos cineastas soviéticos tinham uma dupla missão: por um lado, instruir as massas na história e na teoria dos seus movimentos políticos e, por outro lado, formar uma geração de jovens realizadores cinematográficos capazes de dar continuidade a este processo. (CANELAS, 1990, p. 5).

Grande parte da produção intelectual e cinematográfica da época foi financiada pelo Estado. Os intelectuais-realizadores eram à época vinculados ao Instituto Estatal de Cinematografia, fundado em 1920.

Tal conquista concretiza, de alguma forma, **um projeto socialista**: a ponte entre os **artistas de vanguarda** e as **próprias massas**. Uma união entre uma arte não alienante e as massas, espectadores de uma revolução que buscava ainda o seu sentido. A arte e, no caso, o cinema em particular, tentará atribuir esse sentido através das suas imagens. (MORALES, 2003, p. 1).

Um exemplo de aplicação prática do projeto socialista no cinema é o filme *Outubro* (Eisenstein, 1927). Nesta película, o antigo regime czarista é representado por uma estátua que, ao ser demolida, simbolicamente descreve a derrocada de um momento histórico e a abertura para uma nova percepção de mundo.

Uma estátua sendo demolida, algo que está ali, no espaço cinematográfico, representando também toda uma época, uma tradição czarista. O trajeto da simbolização conduz a leitura do que está sendo visto. Ao se construir o sentido, constrói-se também o caminho de sua compreensão. Temos, pois, uma **pedagogia do olhar**. (MORALES, 2003, p. 1).

Está ali o alicerce para a construção de uma “indústria cinematográfica socialista, capaz de combinar a criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa”. (STAM, 2003, p. 54).

Para os teórico-práticos soviéticos, a base da gramática cinematográfica se encontrava na montagem. O plano individual é destituído de um sentido intrínseco e só adquire real função quando inserido em uma sequência intelectual, em uma estrutura de montagem.

Lev Kuleshov concebeu, no início da década de 1920, uma série de experimentos para provar que o cinema poderia exercer o controle sobre os processos cognitivos do espectador, gerando significados específicos para a experiência cinematográfica. Em uma de suas experiências, chamada “o corpo cinematográfico”, Kuleshov filma diferentes partes do corpo de diversas mulheres e constrói outra mulher através da montagem. Para o público, aquelas cenas tratavam de uma única mulher que, na realidade, tinha sido registrada parte a parte. Kuleshov defendia a montagem como o principal instrumento do realizador cinematográfico, que poderia moldar a percepção do espectador pela correta utilização dos planos.

Um de seus experimentos mais famosos, chamado de *efeito Kuleshov*, constituiu-se em exibir para um público seletivo imagens intercaladas de um prato de sopa, de uma mulher deitada em um divã e de uma criança em um caixão, justapostas à imagem do ator Mosjoukine. O experimento tinha o objetivo de provocar diferentes efeitos emocionais nos espectadores, como dor, emoção, desejo. Tal experimento, que hoje pode até ser considerado ingênuo, abre portas para uma série de possibilidades cinematográficas. Kuleshov sugere que uma imagem sozinha não representa necessariamente um conceito, mas sua inserção em um contexto pode amplificar sua possibilidade de emoção espectral. O objetivo principal dessa experiência consistiu em provar também que uma imagem não tem sentido por si só, mas que é a contextualização feita pela **montagem** que lhe atribui significação.

A partir dos resultados desta experiência, Kuleshov desenvolveu a ideia de que o **choque**, ou conflito, é inerente a todos os signos visuais do cinema. Dito por outras palavras, um plano adquire significado em relação aos que o antecedem e se lhe seguem. O confronto destes planos propicia um terceiro nível de significado que é criado na mente do público. (CANELAS, 2010, p. 6).

O conceito de **choque** tornar-se-ia central nas teorias que se seguem aos experimentos de Kuleshov. A ambiguidade e a dialética são construídas por meio da relação entre os elementos simbólicos representados no cinema. “E é isto o essencial da revolução de Eisenstein: ele confere à dialética um sentido propriamente cinematográfico, ele arranca o ritmo de sua avaliação unicamente empírica ou estética, como em Griffith; ele tem, do organismo, uma concepção essencialmente dialética”. (DELEUZE, 1983, p. 46).

Pudovkin, por sua vez, enxergava o cinema como uma linguagem que se assemelhava à gramática, considerando o **plano** como matéria-prima da construção filmica e que, ao ser ordenado, pode gerar qualquer resultado pretendido pelo realizador. Da mesma forma que o escritor utiliza as palavras para construir sua percepção de realidade, o cineasta utiliza os planos para a construção do sentido do filme. Como ressalta Canelas:

Para o escritor, as palavras são a matéria-prima, mas o significado final das palavras depende da sua composição, já que só na relação com outras palavras cada uma delas recebe vida e realidade artística. Este cineasta defendia que no cinema ocorria algo semelhante. Pudovkin entendia que: ‘Tal como a língua, também a montagem tem a palavra (a imagem) e a frase (a combinação das imagens) e, deste modo, acreditava que o poder do cinema vinha da montagem como gramática’. (CANELAS, 2010, p. 6).

Na opinião de Pudovkin, o cineasta já está aprisionado à realidade capturada pelo plano, e sua função seria conferir uma organização formal a essas sequências de modo a amplificar sua significação. Como reforça Andrew: “O sentido do mundo já existe na realidade capturada nos planos, mas poderia ser ampliado e liberado pela montagem meticulosa. (ANDREW, 2002, p. 51).

Dziga Vertov foi outro realizador soviético que deu grande contribuição para a linguagem cinematográfica. Após a revolução de 1917, Vertov se põe à disposição do *Kino Komitet* de Moscou (1918), realizando para o governo soviético uma série de pequenos filmes experimentais e cinejornais. Um conceito central na teoria de Vertov era a de que o olho humano é inferior à câmera e que a verdade do mundo, a verdade revolucionária, só poderia ser percebida pela exploração sensorial do mundo através do *kino glas*, ou cine-olho. Como destaca Robert Stam (2004), Vertov abominava as narrativas ficcionais e declarou “sentença de morte” ao cinema comercial “orientado pelo lucro”, como se nota em seu manifesto⁵:

5 “NÓS: variações do manifesto”, lançado em 1922, é uma espécie de carta que faz a distinção entre o “cine-drama” russo-alemão e os filmes de aventura e romance americanos do cinema dos *kinoks*.

Declaramos leprosos os filmes antigos, baseados nas histórias de amor, nos filmes teatrais e assemelhados.
 - Afastem-se deles!
 Mantenham seus olhos longe deles!
 São mortalmente perigosos!
 Contagiosos! (VERTOV, 1983, p. 7).

Para Vertov, a única verdade revolucionária seria percebida por intermédio da documentação do cotidiano da vida social. Vertov construiu seus filmes longe dos estúdios, levando sua câmera para as ruas e filmando as pessoas sem máscaras ou maquiagens a fim de “revelar o que se oculta sob a superfície dos fenômenos sociais” (STAM, 2003, p. 62). Vertov defendia o que chamava de *kino-pravda*, ou cinema verdade. Seu objetivo maior era “auxiliar cada indivíduo oprimido e o conjunto do proletariado em seu esforço para entender o fenômeno da vida ao seu redor”. (VERTOV, 1983, p. 49).

Se as teorias de montagem apresentadas por Eisenstein pretendiam a reformulação da realidade com vista à participação da população na revolução, Dziga Vertov entendia, por seu turno, que apenas a verdade documentada poderia ser honesta o bastante para levar à verdadeira revolução. (DANCYGER, 2007, p. 236).

O Homem com uma Câmera (Dziga Vertov, 1929) é sem dúvida o maior exemplo das convicções do diretor. No filme, Vertov mostra o cotidiano do operário russo, seja quando ele está trabalhando na fábrica, seja quando anda pelas ruas da cidade, seja também quando está na praia. Vertov foge o tempo inteiro da encenação, da articulação da imagem construída, da *mise-en-scène* criada para o ator. Constantemente o tal *homem com a câmera* também é filmado. Em certo momento do filme, Vertov deflagra inclusive o próprio ato de produção cinematográfica, mostrando a sala de montagem, em que sua esposa corta a própria película e o processo de produção do filme.

Em *Um homem com uma câmera*, Vertov demonstra o papel do artista como um engenheiro que apresenta o filme dentro do processo de construção de um sentido, visando a uma tomada de consciência relacionada à revolução socialista. O princípio construtivista está mais presente na ideia de uma construção. O entusiasmo com a tecnologia está expresso na admiração dos construtivistas pelas máquinas, que representam a racionalidade do futuro. No cinema de Vertov, a construção do sentido filmico é captada essencialmente pela força de uma máquina, no caso, uma câmera. (PALÚ, 2008, p. 68).

Vertov intencionava fazer um cinema próprio e inovador, onde “buscava seu ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas”. (XAVIER, 1983, p. 248). Sem dúvida alguma, seu estilo e seu pensamento marcam, de forma definitiva, a história do cinema.

1.3 A montagem no pensamento de Sergei Eisenstein

O teórico e realizador Sergei Eisenstein nasceu em Riga, na Letônia, em 22 de janeiro de 1898, filho de um engenheiro civil e de uma mãe abastada. A exemplo de seu pai, estudou Engenharia Civil, curso do qual herdou o gosto pelo rigor científico que aplicou no seu trabalho como cineasta.

A Revolução de 1917 na Rússia teve grande influência na vida de Eisenstein. Em 1918, o cineasta abandona o curso de Engenharia e alista-se no Exército Vermelho. Nessa época, começa sua carreira artística, primeiro como cenógrafo do grupo teatral *Prolekult*. Logo tem contato com as teorias de montagem de Meyerhold, teórico da vanguarda teatral russa e que exerce grande influência em sua produção cinematográfica e teórica.

A influência do pensamento dialético de Marx e Engels é explícita na obra de Eisenstein. Os conceitos de conflito e de montagem de atrações confirmam essa influência. Segundo a dialética, a realidade não é dada de modo imediato e empírico, sendo necessário uma imersão para o nível de conceitos; é a união entre forma e conteúdo para a compreensão da realidade, evidenciando uma lógica unida a uma ontologia. Para Eisenstein, tal relação entre forma e conteúdo sugerida por Marx pode ser entendida como a articulação dos elementos simbólicos de construção cinematográfica que geram situações conflituosas capazes de desenvolver o pensamento crítico. A natureza não se apresenta de forma simples e figurativa, e o cinema participa desse trabalho de desocultação da realidade.

O diretor teatral Meyerhold exerce grande influência nesse pensamento. Ele desenvolveu um método de criação que ligava ciência e arte, chamado de biomecânica, logo incorporado nas teorias de Eisenstein. O método opunha-se ao

naturalismo, psicologismo e misticismo de Stanislavsk. Eisenstein é considerado um dos maiores diretores e pensadores da história do cinema. Um dos fatores de sua notoriedade é, sem dúvida, a qualidade de seus filmes, considerados obras-primas dessa espetacular arte, que sempre causaram controvérsias dentro de seu país natal, assim como em outros países. Eisenstein dizia aos seus alunos que a arte não é mero ato de reprodução ou de imitação da natureza: **a arte é conflito**.

É a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra; que é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional. (AVELAR, 2002, p. 7).

Essa passagem ilustra bem o que Eisenstein pensava sobre a arte e como isso se refletia na arte superior, o cinema. Para o autor, tal conflito se encontra justamente na construção da ligação das imagens em movimento, isto é, na montagem.

Ao falar de montagem, Eisenstein não estava querendo se referir apenas ao trabalho de juntar pedaços de filmes numa certa ordem, nem mesmo, num sentido amplo, apenas à ideia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a inter-relação/colisão entre eles para formar o sentido do filme. Para Eisenstein, o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente. (AVELAR, 2002, p. 7).

Desta forma, Eisenstein se opõe radicalmente ao cinema de caráter **naturalista** e figurativo, marca da produção cinematográfica norte-americana. Essa contraposição já fazia parte do pensamento revolucionário de Eisenstein, cujos primeiros ensaios sobre cinema são datados do final da década de 1910, ainda sob forte influência da Revolução Socialista de 1917.

O contexto era, portanto, o da **contraposição ao não revolucionário, ao antigo regime político, à direita**. Uma oposição que deveria se traduzir não só nos conteúdos veiculados pela arte a partir daquele momento, como também, nos seus aspectos formais. Uma arte revolucionária deveria buscar uma forma também revolucionária para sua expressão. (MORALES, 2003, p. 1).

Naquele momento, a nova sociedade que surgia da Revolução deveria **construir** um novo mundo, em oposição aquele que terminava, e o cinema tinha

posição de destaque nessa construção. A produção cinematográfica deveria servir ao Sistema, e sua **forma**, ser coerente também com o conceito revolucionário.

Desta maneira, uma representação figurativa do cotidiano e da natureza não seria capaz de traduzir toda a complexidade desse novo mundo. A nova percepção do mundo deveria necessariamente passar pelas lentes do cinema e, mais que isso, pela mente de seus realizadores. O cinema seria instrumento de conscientização das massas com relação a seu posicionamento político. “O cinema intelectual será aquele que resolve o conflito-justaposição das harmonias fisiológicas e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe” (EISENSTEIN, 2002, p. 87).

O movimento artístico **construtivista** russo estava em curso desde 1919 e é considerado uma das principais vanguardas estéticas europeias do século XX. O construtivismo influenciou de forma profunda a arte moderna e o design, do ponto de vista conceitual. O movimento negava uma arte pura e abandonava a ideia de que a arte deveria andar separada do mundo cotidiano, da política. A arte, inspirada pelas conquistas das classes operárias na Revolução, deveria espelhar-se nas novas perspectivas de produção voltadas para a sociedade em consonância com um novo mundo socialista.

Eisenstein estava primeiramente preocupado com a fabricação, em múltiplas camadas, de significado a partir de elementos diversos, se não opostos, e a resposta que a combinação desses elementos poderia ou deveria evocar no observador. Seu objetivo era estimular o espectador emocionalmente, mas também envolver o pensamento. Assim, enquanto as narrativas envolvem inegavelmente o espectador em uma história, a justaposição de imagens é vergonhosamente artificial e antinaturalista. Como resultado, o público é encorajado a considerar conceitos em níveis metafóricos / simbólicos (e às vezes alegóricos), ao invés de ser solicitado a se identificar com uma realidade representacional. (GING, 2004, p. 70).

Para o autor, a montagem já se encontrava presente em outras formas de expressão artística, como na pintura, no teatro e na literatura. A imagem cinematográfica pode ser facilmente comparada com o elemento básico da cultura visual egípcia, o *hieróglifo*. Os hieróglifos são representações pictográficas de elementos naturais, de origem figurativa. A questão que se coloca é que a mera figuração se demonstrava insuficiente para a transmissão de conceitos mais complexos. Daí emerge o conceito da cultura oriental de *ideograma*, que se resume na

combinação de dois ou mais caracteres representativos criando “um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*”. (EISENSTEIN, 2002, p. 36). “Mas isto é – montagem! Sim. É o que fazemos no cinema, combinamos planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais”. (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

Para Eisenstein, a significação total é determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, e tal relação é intrínseca ao cinema. Cada resultado dessa união vem da **colisão** das ideias representadas nos planos, unidas por meio dos cortes e interpretadas pelo espectador.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Como exemplo, Eisenstein nos mostra uma representação de um relógio. É oferecida para qualquer um a mesma estrutura de representação para a batida do relógio; porém, cada leitor ouve o bater das horas de modo diferente. Em cada leitor, surge uma imagem própria; para cada espectador, a representação da meia-noite evocará diferentes percepções de seu significado.

Agora podemos dizer que é precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento. (EISENSTEIN, 2002, p. 30).

Eisenstein foi talvez o mais complexo dos teóricos do cinema, preocupando-se em estudar os elementos mais rudimentares da montagem – como a duração dos planos – até as formas mais complexas de construção de sentido dentro do filme, que ele chama de **montagem intelectual**.

Eisenstein reconhecia que a partícula elementar do cinema, o plano isolado, é diferente de um tom ou de um som. Já é compreensível e atinge imediatamente a mente do espectador, assim como seus sentidos. Para dar

ao cineasta o mesmo poder do compositor e do pintor, achava Eisenstein, os planos devem ser neutralizados a fim de se tornarem elementos formais básicos capazes de serem combinados sempre que o diretor achar necessário, e de acordo com qualquer dos princípios formais que ele possa desejar. Seu 'senso' genuíno deve ser extraído, a fim de que suas propriedades físicas possam ser usadas para criar um significado novo e superior. (ANDREW, 2002, p. 49).

É prudente mencionar, neste momento, que percebemos certa **dubiedade** nas teorias de Eisenstein. Se por um lado ele reivindica um espectador ativo, consciente e participativo na construção do sentido do filme, por outro ele também nos apresenta o diretor como um grande regente de ideias e pensamentos que resultam em suas produções. Para o teórico, se o realizador tem consciência do objetivo que deseja com o filme, restar-lhe-ia manejar todos os elementos filmicos disponíveis na produção a fim de alcançar esse objetivo na mente de seu espectador. A ambiguidade se encontra na contraposição de um espectador cocriador e de um diretor que, de posse das ferramentas adequadas, pode construir conceitos e pensamentos.

Eisenstein nunca considerou suas teorias como qualquer coisa além de teorias da arte. Não há uma única instância registrada de sua referência ao cinema como veículo retórico. No entanto vários críticos do passado acusaram-no de ser um teórico da retórica e outros tentaram apoiar tal acusação analisando seus filmes como textos de propaganda. É inútil enumerar as questões em jogo em qualquer análise da questão retórica *versus* arte e tentar localizar as posições de Eisenstein. (ANDREW, 2002, p. 66).

O teórico tinha dupla missão: a primeira, instruir as massas e criar uma consciência dos preceitos socialistas e dos movimentos políticos e a segunda, deixar um legado às gerações seguintes, capazes de dar continuidade a esse processo de criação artística. Suas teorias são fortemente carregadas de apologias políticas com claras intenções, mas, ao mesmo tempo, Eisenstein percebia o cinema como uma obra completamente aberta à múltiplas interpretações.

1.3.1 Métodos de montagem

Ao estudar os **métodos de montagem**, Eisenstein busca criar categorias para identificar como as diferentes formas de montar um filme podem gerar percepções diversas nos espectadores. Na *montagem métrica*, por exemplo, busca-se entender qual sensação é ocasionada no espectador quando um plano é exibido com maior ou

menor duração e sua relação com os cortes vizinhos. Na *montagem rítmica*, uma vez determinado o comprimento dos fragmentos, o **conteúdo** dentro do quadro deve ser levado em consideração. O movimento dentro do quadro impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. É o conteúdo desse fragmento, dentro da estrutura da sequência, que determina sua duração prática. Eisenstein exemplifica esse método de montagem por meio da sequência da “escadaria de Odessa”, do filme *Encouraçado Potemkin* (1925). Vejamos:

Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora do tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência dos pés descendo para um outro ritmo [...] o carrinho de bebê rolando escada abaixo. (EISENSTEIN, 2002, p. 79).

Na *montagem tonal*, o movimento é percebido de forma mais complexa, ou seja, o conceito de movimentação engloba **todas as sensações do fragmento**. A montagem se baseia no **tom geral** do plano para se definir o momento do corte. Aqui se busca uma subjetividade na escolha dos cortes; não consideramos mais apenas a precisão métrica dos planos nem apenas o conteúdo que os fragmentos representam.

A *montagem intelectual* é uma espécie de montagem de conflito, no qual existe a justaposição de sensações intelectuais associativas. No filme *Outubro* (1927), Eisenstein utiliza diversas máscaras representativas de etnias diferentes, justapostas uma após a outra, representando o sentido maior da relação do homem com seus deuses. “Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente – empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse ‘progresso’”. (EISENSTEIN, 2002, p. 87).

Esse tipo de montagem atua em um nível intelectual, e não meramente fisiológico. É como se o realizador convidasse o espectador a cocriar o filme, utilizando toda sua bagagem intelectual e colocando-a à disposição para a construção do sentido do filme.

As categorizações sugeridas por Eisenstein são flexíveis, podendo coexistir em um mesmo filme ou até mesmo em uma mesma sequência. A associação desses tipos de montagem tem como objetivo, segundo Eisenstein, ampliar a experiência multissensorial do espectador. Ao tomar consciência de seus objetivos, o realizador

deve fazer a gestão desses tipos de montagem, uma vez que assim terá certo controle sobre a mensagem que deseja transmitir ao seu espectador.

1.4 Montagem de atrações

O conceito de **atração** que aparece na obra de Eisenstein é oriundo do teatro. Para ele, era possível distinguir dois tipos de teatro: o narrativo-representativo e o teatro de “agit-atrações”, definidor de uma linha coerente com as exigências ideológicas da Revolução. Nas palavras de Eisenstein (1988, p. 23):

Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em sequência apropriada na totalidade da produção, se tornam o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado – a conclusão ideológica final.

Nessa proposta, vemos uma defesa da utilização de elementos manipuláveis e uma aversão à estrutura ilusionista, retirando o que há de “representação dos fatos” e introduzindo uma apresentação de estímulos não amarrados literalmente ao texto. Estímulos esses capazes de gerar efeitos emocionais e impactos na audiência, necessários para fazer tornar factíveis os valores propostos pelo espetáculo. "O método fundamental é tomar a situação básica da peça e montar um espetáculo capaz de transformar os fatos representados em uma atração entre outras; ou seja, manipular o texto, como em cinema Eisenstein irá manipular as imagens". (XAVIER, 2005, p. 130).

Essa abordagem sugere uma forma inteiramente nova de construir o espetáculo teatral, “a abolição da própria instituição do teatro como tal, substituindo-o por um lugar de espetáculo e realizações no teatro ou com um instrumento para elevar o padrão de formação das massas no seu dia a dia”. (EISENSTEIN, 1988, p. 23).

Se em certo momento das teorias cinematográficas, em especial no cinema norte-americano, buscou-se uma naturalidade quase que imperceptível dos cortes por intermédio de técnicas apuradas de *raccord*, Eisenstein, ao contrário, percebe potencialidade nesses cortes e atribui a eles um sentido de **choque**. A ligação entre dois planos não serviria apenas para conectá-los, mas também para criar contradições

capazes de ampliar a percepção dos espectadores sobre certos aspectos das duas imagens isoladas.

Na **montagem de atrações**, Eisenstein reivindica tanto a potencialidade do choque *entre* as imagens quanto uma antítese *dentro do próprio quadro*. Quando os elementos entram em conflito dentro da cena, podemos potencializar os sentidos, dando mais profundidade ao contexto filmico desejado.

Quando Eisenstein nos fala em formar imagens, vale-se da distinção entre imagem e representação por ele feita no artigo ‘palavra e imagem’ (1938). A representação contida em cada um dos planos que designam certos fatos ou objetos. A imagem é uma ‘unidade complexa’ constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem. (XAVIER, 2005, p. 131).

Eisenstein define a unidade filmica como um fragmento. Esse fragmento pode corresponder ao plano, mas também pode ser percebido por meio de diversos fragmentos dentro de um só plano. Portanto, o que o define uma ideia são os elementos que compõem o plano e não necessariamente o espaço físico e técnico do plano. A esses elementos, Eisenstein dá o nome de *atrações*. A produção de sentido se dá pelo encadeamento dos fragmentos e pelo conflito (ou choque) não apenas entre os planos, senão também dentro dele. A montagem, nesse sentido, não funciona pela colagem de fragmentos em sequência. O sentido nasce do choque entre fragmentos.

Em outras palavras, o plano se torna uma unidade complexa no qual diversos elementos visuais podem entrar em choque e auxiliar na construção de significados. A imagem não *mostra* algo, *significa* algo não percebido em sua particularidade. A complexidade se encontra não só no choque entre dois planos, **mas dentro do próprio plano**. “A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da ‘esfera da ação’ para a “esfera da significância, do entendimento”. (XAVIER, 2005, p. 131).

O plano, considerado como material para composição, é mais resistente que o granito. Esta resistência lhe é específica. A sua tendência à completa imutabilidade factual está enraizada na sua natureza. Tal insistência tem sido largamente responsável pela riqueza e variedade das formas e estilos de montagem – e esta se transforma no mais poderoso meio para um criativo e realmente importante remodelamento da natureza. (EISENSTEIN, 2002, p. 5).

A montagem de atrações está ligada à disposição e ao arranjo dos elementos componentes do cinema que podem coexistir **dentro do próprio fragmento**. Como define Eisenstein, as **atrações** são os elementos que compõem o espetáculo cinematográfico. São exemplos de atrações a fotografia, o contraste, os diálogos, as legendas, as cartelas, a iluminação, a atuação, o figurino, os elementos de cena, o som, o enredo, enfim, todos os recursos disponíveis para a construção de um filme. Eisenstein joga com as possíveis combinações desses elementos internos e com os cortes entre os fragmentos, expressando visualmente suas ideias.

Para Eisenstein, a matéria-prima do cinema é a *atração*, e que um filme é uma série de *choques* dados no espectador, uma espécie de máquina psicológica. A partir daí a forma de um filme depende do tipo da experiência que o cineasta deseja evocar. O processo criativo, na realidade, começa com o artista conscientizando-se inteiramente do *fim* que tem em mente, decidindo então qual o melhor modo possível de atingir esse fim. (ANDREW, 2002, p. 60).

A montagem de atrações, conforme sugerida por Eisenstein, pode ser observada por uma perspectiva dialética. A dialética era, na da Grécia Antiga, a arte do diálogo. Aos poucos, passou a ser, dentro da arte do diálogo, a demonstração, mediante uma tese, de uma argumentação capaz de definir de forma clara os conceitos envolvidos na discussão. Na opinião de Eisenstein, a dialética se apresenta como ferramenta de proposição de uma *forma de construção cinematográfica* capaz de exibir as contradições da realidade, de modo a compreendê-la como contraditória e em permanente transformação. Para ele, é essencial que uma obra cinematográfica se mostre de maneira a gerar contradições, e que apenas assim se chegaria ao objetivo da obra de agitar o espectador.

O filme deve ter como fim a criação, uma visão crítica sobre a temática sugerida. Uma situação ou elemento simbólico dentro da cena poderia ser considerado como *tese*, e o conflito entre elementos tenderia a gerar a própria contradição, chamada de *antítese*. O choque entre ambos os elementos levaria a uma *síntese*, que seria algo maior do que a simples soma das duas situações que a geraram. Em seus filmes, dentro de cada cena, poderiam existir atrações harmônicas ou conflituosas, e a **montagem** dessas atrações forneceria a *síntese* ou o *conceito* ao qual o espectador seria estimulado.

O discurso é elaborado de modo que haja uma inversão: não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar: trata-se de compor visualmente ‘quadros’ privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada. (XAVIER, 2005, p. 132).

A cena da escadaria de Odessa, do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) é o exemplo maior da aplicação dessa teoria na prática. Não é apenas a narrativa da tensão de classes explícita que colocou a cena como uma das mais icônicas da história do cinema, mas como o diretor usou ali as técnicas de montagem que ele mesmo teorizou. Ao colocar em conflito os vários elementos simbólicos da cena, o diretor alcança seu objetivo mais amplo, isto é, o de demonstrar a desigualdade social que imperava na época. A própria escadaria é um elemento simbólico, ou seja, uma **atração**, essencial para os objetivos de Eisenstein. A composição dos planos, com os soldados posicionados acima e as pessoas abaixo na escada, simboliza a posição de cada um na pirâmide social. O uniforme dos soldados (figurino), somado às suas sombras projetadas (fotografia) sobre as pessoas que fogem desesperadas, já nos colocam em situação de alerta, uma vez que não há escapatória: a matança tomará curso.

Figura 1 – Cena da Escadaria de Odessa



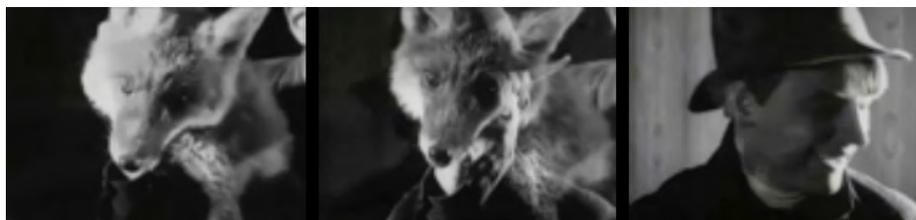
Fonte: *O Encouraçado Potemkin* (1925), Sergei Eisenstein

Em outro filme de sua autoria, *A Greve* (1925), Eisenstein conta a história das lutas operárias anteriores à Revolução de 1917. O roteiro narra os fatos ocorridos durante as greves de 1903, protagonizadas por operários dos distritos industriais russos, que contaram com a participação de mais de quinhentos mil trabalhadores.

Em *A greve* (1924), estudo privilegiado da autoconsciência proletária, Eisenstein busca mobilizar ou impactar o espectador, seja no conteúdo narrativo, seja na forma plástica e rítmica do filme. Sem dramas pessoais que provoquem a identificação psicológica do espectador, o proletariado é alçado à personagem principal do filme. São contrapostos padrões aos operários na representação, na interpretação e no espaço. Os primeiros são caricaturais (estereotipados), interpretados de maneira exagerada em ambientes burocráticos enquanto os segundos sempre em conjunto são interpretados de modo naturalista em ambientes simples; o caráter ideológico é sublinhado e exaltado. (MORAES, 2010, p. 1).

Em *A Greve*, Eisenstein não hesitou em justapor imagens como o rosto de uma pessoa e uma raposa ou uma multidão e um touro sendo morto.

Figura 2 – Sequência de fotogramas do filme *A Greve*, de Sergei Eisenstein



Fonte: *A greve* (1925), Sergei Eisenstein

Essas imagens, aparentemente sem ligação, geram grande estímulo visual e só passam a fazer sentido à medida que o espectador cria ligações mentais por meio de sua capacidade metafórica.

Essas oposições, visuais e temáticas, funcionam na construção das sequências como associações que reforçam o objetivo de agitação do filme. O diretor parte do princípio de que as sequências e seus elementos constituintes (atuação teatral, geometria e construção dos planos, objetos, etc.) não podem estar distanciados da realidade do espectador a que o filme se dirige. (PESSOA, 2008, p. 602).

Eisenstein considerava que os fragmentos devem sempre entrar em conflito, nunca, porém, unir-se. O realizador não deveria combinar as tomadas, mas sim fazer

com que elas se choquem: $A + B = Y$. Como a junção da raposa + homem de negócios = astúcia, no filme *A Greve*.

O filme funcionou como uma máquina, utilizando combustível confiável (atrações), energizado para criar uma corrente estável de movimento (montagem), desenvolvendo um significado dramático controlado e total (enredo, tom, personagem, etc.), levando em direção a um destino inevitável (a ideia ou tema final). (ANDREW, 2002, p. 61).

As teorias de Eisenstein dão ao cinema papel preponderante na construção de uma nova forma de perceber a realidade e identifica possibilidades para modificá-la. Propondo um cinema que *pensa através das imagens*, e não um cinema que *narra pelas imagens*, o autor está convencido de que, na tensão existente entre a visão naturalista e a percepção dialética produzida pela **montagem de atrações**, esta última nos abre uma gama muito maior de possibilidades de construção de sentido.

1.5 Considerações sobre montagem e política

A partir de agora, buscaremos refletir sobre a montagem em sua força política. Nossa intenção é criar uma articulação entre **montagem e política** e explicitar a nossa forma de entendimento do que seria um cinema político.

Segundo o pensamento de Eisenstein, podemos dizer que a montagem se estrutura como uma orquestração de **atrações**. O ato de construção está na negação à noção naturalista do cinema clássico de mera reprodução do real com a intenção de reproduzi-lo ou imitá-lo. Ao contrário, para o autor russo, é necessário criar um deslocamento do real, gerando uma representação qualitativamente diferente do real representado. Eisenstein trabalha com as fissuras deixadas pelos choques das distintas atrações sugeridas dentro do quadro e em sua ligação com outros planos. Algo que já estava ali, mas que ganha novas proporções na consciência dos espectadores.

A construção feita pela montagem de atrações no cinema de Eisenstein, visa esse salto, esse descolamento em relação ao real. Já que o real, as reais condições de existências das pessoas, deveria ser objeto de reflexão para que uma nova consciência emergja (uma consciência revolucionária, sem dúvida). A montagem de atrações constitui-se como um método para a produção de um cinema revolucionário, onde o elemento discursivo estaria sempre evidente e nunca invisível. Esse elemento é a própria montagem. (MORALES, 2003, p. 2).

Eisenstein objetivava um cinema essencialmente político; ele não apenas teoriza sobre as relações entre as imagens e o imaginário de seus espectadores, mas evidencia em seus filmes tal característica.

Isto sem perder de vista o famoso espectador para quem evidencia todas as operações destinadas a emocioná-lo, a sacudi-lo e até influencia-lo ideologicamente, e não precisamente com um tipo de cinema de impressão de realidade, senão com o máximo de artifício. Dessa maneira, o reflexo deixa de ser, no cinema de Eisenstein, uma ‘impressão de realidade’. A percepção que o espectador tem do filme ultrapassa a noção de ‘mundo real’”. (MOURÃO, 2006, p. 235).

Para ele, o significado do filme e sua influência vem através da **forma do filme**, ou seja, por meio da montagem. A montagem se torna política no momento em que promove o choque entre os elementos que compõem o quadro, os planos subsequentes e o imaginário do espectador, de forma a tirá-lo de seu campo de estabilidade e confrontá-lo com uma nova perspectiva da temática tratada. Eisenstein é político no momento em que nega uma arte mimética dominante e propõe relações formais em seus filmes, o que vai romper com a “relação de continuidade entre as formas sensíveis de produção artísticas e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe”. (RANCIERE, 2012, p. 53).

A **montagem** é um elemento primordial para a construção de sentido e para criar deslocamentos capazes de tirar o espectador de sua zona de conforto, a montagem transparente sugerida pelo cinema clássico. A montagem aqui se coloca a serviço de filmes que pretendem levar o espectador a elaborar diferentes significações sobre a realidade, levando-o à reflexão crítica sobre a história, articulando forma e conteúdo.

Nesse contexto, podemos identificar na obra de Godard grande potencialidade política. A *Nouvelle Vague* considerava que o argumento de um filme não deveria ser contado necessariamente de maneira lógica, com início, meio e fim. O espectador é quem deveria construir a própria percepção da história em função das indicações do diretor e do fluxo de seus pensamentos. Na obra de Godard, o conceito de montagem retoma seu papel agenciador de ideias, conforme sugerido por Eisenstein.

Os conflitos no interior dos enquadramentos e entre os planos são maximizados. Conflitos que segundo Eisenstein são para a arte a melhor e mais ampla definição de montagem. Nesse âmbito, a noção de tempo deixa de ser forçosamente linear e clássica. Rompe-se a tentativa de considerar o cinema como reflexo do real, e se assume como imaginário do real. (MOURÃO, 2012, p. 247).

O que sustenta o discurso de vanguarda da *Nouvelle Vague* como um movimento intrinsecamente político é o fato de ela se voltar para o desmascaramento dos códigos de representação vigentes e do discurso óbvio produzido para agradar o grande público. Esse cinema se valoriza “à medida em que suas violações de regras tradicionais rompem com a visão do filme como um *pedaço de vida* e obrigam à consideração do conjunto de imagens como *mensagem*”. (XAVIER, 2005, p. 144). “Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como transparência reveladora dos fatos – ele utiliza-se, de modo crescente, de um universo visual heterogêneo, composto de diferentes materiais” (XAVIER, 2005, p. 140).

O movimento se posiciona contra qualquer tipo de continuidade dentro de um filme. Uma das formas mais perceptíveis é o uso em diversos momentos do falso-*raccord*. Godard define a técnica como outra possibilidade de articulação das cenas, e que ignora a lógica da transparência.

Figura 3 – A montagem descontinuada de *Acossado*, de Godard



Fonte: *Acossado* (1960), Jean Luc Godard

O cineasta faz uso destacado dos falsos-*raccords* no filme *Acossado* (1960), por exemplo. O falso-*raccord* cria uma ruptura planejada e pode até ser considerado um tipo de *raccord*, porém somente se faz visível, em contrapartida ao *raccord* tradicional, transparente. “Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que

destroem a continuidade do espaço diegético, que transforma em parte integrante de uma ideia”. (XAVIER, 2005, p. 130).

Isso significa que Godard utiliza a montagem para que o público veja que o filme foi montado. Em *Acossado*, a própria representação dos fatos não obedece a uma lógica naturalista; a montagem dos planos que compõem uma mesma ação é feita de forma descontinuada, com repetição do mesmo gesto. Desta forma, o diretor provoca o espectador a perceber a construção filmica. A montagem em Godard representa uma negação à forma transparente de montagem utilizada pelos grandes estúdios.

Em uma perspectiva mais abstrata, Gilles Deleuze (1983) propôs ver no falso-*raccord* um princípio que assegura a preeminência do todo sobre suas partes (ao contrário do *raccord* ‘verdadeiro’) e também o lugar do ‘aberto, que escapa aos conjuntos e a suas partes’. Com isso, o falso-*raccord* é para ele um instante de atualização, no filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro. (AUMONT, 2003, p. 116).

Tal posicionamento se torna claro quando Godard se coloca contra o filme narrativo clássico e contra o cinema industrial. “Neste, as imagens se organizam para, num desenvolvimento contínuo, cumprir uma finalidade, apontar para uma certa direção (sentido), conforme o modelo da *realidade orientada*”. (XAVIER, 2005, p. 147).

É justamente esse tipo de construção cinematográfica que Eisenstein acentuava como única forma de deslocar o espectador para um local de conscientização política. Para o teórico, apenas através desses choques representados pela forma do filme que poderíamos aproximar os conceitos de **política e montagem**. A montagem é o ponto central que auxilia o realizador a potencializar seus conteúdos, levando o espectador a especular significações sobre a realidade, de maneira a criar as fissuras suficientes para construir a transformação social a partir da percepção sensível de diferentes pontos de vista.

Nossa perspectiva de cinema político se encontra neste lugar: uma **política das formas**, na qual a construção filmica provoca a agitação necessária no espectador de maneira a fazê-lo refletir sobre o assunto abordado. Tentaremos perceber em que medida a relação entre montagem e política se faz presente nos filmes escolhidos para o *corpus* desta pesquisa. As vanguardas, a *Nouvelle Vague* e até Hollywood foram fortemente influenciadas pelas posições estéticas e pelas preposições de Eisenstein. O

Cinema Novo e o Cinema Marginal brasileiro terão em seu horizonte esse desdobramento entre **política e montagem**, como pretendemos demonstrar no capítulo 2. Para refletirmos sobre a fertilidade das ideias de Eisenstein na atualidade, passaremos agora a apresentar nosso objeto empírico, isto é, dois filmes brasileiros contemporâneos.

2 POLÍTICA E CINEMA NA PRODUÇÃO NACIONAL CONTEMPORÂNEA

No capítulo anterior, identificamos pontos relevantes para a construção da linguagem cinematográfica e dedicamos atenção especial a Eisenstein e a sua teoria de montagem de atrações. Neste capítulo, vamos apresentar nosso problema de pesquisa: dois filmes nacionais contemporâneos, *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* e *Baronesa*.

Primeiramente, é necessário falar de um cinema do passado, uma vez que o contexto contemporâneo tem uma história com a qual dialogar. Para chegarmos aos filmes do nosso *corpus*, destacaremos dois momentos significativos da cinematografia brasileira relacionados ao que consideramos cinema político. Vamos evidenciar o Cinema Novo e o Cinema Marginal, acentuando sua *forma* com o objetivo de observar possíveis desdobramentos da montagem de atrações em sua produção, bem como as possíveis leituras políticas que os filmes suscitem. Temos o intuito de analisar um cinema atual que dialoga com um cinema político consistente produzido no Brasil. Os filmes que analisaremos se aproximam de uma história que contou com cineastas que trilharam caminhos em busca de um cinema liberto, de denúncia das contradições sociais de nosso país. Esses cineastas se filiaram principalmente ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, considerados cinemas políticos pela maneira como empregaram forma e conteúdo em busca de uma cinematografia que fugisse dos padrões industriais alienantes.

Inicialmente, é necessário refinar uma questão central em nossa pesquisa: o que entendemos por política dentro do contexto cinematográfico e das artes. Temas como o neocolonialismo, o subdesenvolvimento, o regionalismo e a busca por uma estética nacional são recorrentes na cinematografia brasileira. Foram vários os cineastas que buscaram, por meio de sua arte, levantar importantes questões relacionadas ao pertencimento nacional, sobre nossa identidade e sobre nosso povo. Entendemos o cinema político como algo que vai além da temática dos filmes.

Segundo Rancière, identificamos como cinema político obras abertas, ligadas à diversidade e à liberdade de pensamento. Não nos interessa aqui obras voltadas à transmissão de mensagens ou modelos predefinidos nem mesmo dirigidas a ensinar a decifrar qualquer tipo de representação. A política que queremos discutir não é exercício de poder ou luta pelo poder, tampouco é definida por leis ou instituições. Buscamos a política como uma atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis. “A

política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns”. (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Dentro dos vários sentidos possíveis de política, gostaríamos de destacar um deles, que, para nossa perspectiva, talvez seja o mais importante, o sentido estético de política: **a política contida nas formas**. À medida que a obra nos mostra perspectivas diversas e que nos oferece possibilidades de reflexão, podemos percebê-la com potencial de criar fissuras capazes de tocar o espectador.

É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacionar com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

As diferentes maneiras de exposição do visível e como a obra é construída determinam capacidades novas, em ruptura com as formas antigas do visível. É assim que podemos identificar na forma **dos filmes** a potencialidade de deslocamento que desejamos. “Ela consiste sobretudo em disposições de corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, longe ou perto”. (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

Podemos até mesmo relacionar o pensamento de Rancière e as teorias de montagem sugeridas por Eisenstein. Para ambos, o conflito é algo inerente às obras de arte. Esse conflito é colocado para o espectador mediante a forma das obras e é capaz de tocar o sensível. Segundo Rancière, tal relação “é o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar a política. Pois o dissenso está no cerne da política”. (2012, p. 59).

O cinema político, portanto, pode ser aquele criado pelo artista que busca mudar os referenciais do que é visível, mostrar o que não era visto e, principalmente, mostrar de outro jeito, objetivando a construção de rupturas no tecido sensível das percepções e conseqüentemente na forma em que percebemos os filmes. “Filme político hoje em dia talvez também queira dizer filme que se faz em lugar de outro, filme que mostra sua distância com o modo de circulação de palavras, sons, imagens,

gestos e afetos, em cujo âmago ele pensa o efeito de suas formas”. (RANCIÈRE, 2012, p. 81).

Identificamos a década de 1960 como o grande ápice do cinema político no país, justamente pela consolidação do Cinema Novo, reconhecido em todo o mundo como um dos mais importantes movimentos artísticos e cinematográficos brasileiros.

2.1 As bases do Cinema Novo

Nelson Pereira dos Santos nasceu no bairro do Brás, em São Paulo. No início da década de 1950, já formado em Direito, escolhe o Rio de Janeiro para morar e lá começa sua trajetória no cinema. Nelson acabaria por tornar-se um dos mais importantes cineastas brasileiros de todos os tempos. Para Glauber Rocha, “o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos.” (2003, p. 104).

Rio, 40 Graus (1955), dirigido por Nelson, é um dos pilares sobre os quais se alicerçou o cinema brasileiro como arte de expressão da identidade nacional. O filme é um retrato social do Rio de Janeiro e apresenta a complexa relação social existente entre o morro e o asfalto. As repúblicas paralelas impostas por milícias e traficantes sob os olhares coniventes dos políticos, a beleza exuberante das praias e da natureza em contraposição ao amontoado de casas nos morros da cidade, crianças nas ruas lutando pela sobrevivência, o discrepante abismo social existente entre os pobres e os ricos. “*Rio, 40 Graus* era um filme popular, mas não populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo; sua intenção, vinda de baixo e para cima, era revolucionária e não reformista”. (ROCHA, 2003, p. 105).

Nelson Pereira dos Santos realizou, em *Rio, 40 Graus*, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado e mostrou aos jovens cineastas uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. A obra subverteu o então modelo de produção vigente no país, o dos filmes da Vera Cruz.⁶ Foi realizado com baixo orçamento e levou às ruas a câmera de filmar, mostrando de forma explícita uma cidade com seus

⁶ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio cinematográfico brasileiro que, patrocinado pela burguesia paulistana, buscou replicar os moldes de produção cinematográfica hollywoodianos à realidade brasileira. A companhia produziu mais de 40 filmes de longa-metragem e conseguiu reconhecimento da crítica e alcançou grande público, como o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que recebeu o prêmio de Melhor Filme de Ação no Festival de Cannes e foi distribuído em mais de 80 países. A companhia entrou em colapso por não conseguir mais bancar as pomposas produções e declarou falência em 1954.

problemas e suas questões sociais. *Rio, 40 Graus*, incentivou diversos diretores a começar a sonhar com um cinema genuinamente brasileiro.

Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro com dignidade, descobriram também, naquele exemplo, que podiam fazer cinema com 'uma câmera e uma ideia'. (ROCHA, 2003, p. 106).

Nelson utilizou os recursos disponíveis, e as limitações da época apareceram impressas na estética dos seus filmes. *Juventude* (1950), documentário de 45 minutos, foi filmado nas ruas e favelas, algo nunca visto antes nas telas. Posteriormente a Nelson Pereira dos Santos, o cinema brasileiro iniciou seu momento de descolonização. Os cineastas conseguiam criar outras formas de articulação da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que mantinham grande fidelidade às suas origens culturais.

O documentário *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, foi um marco para a geração do Cinema Novo. O filme se afirma como alternativa ao quadro das produções brasileiras de então. Ele narra o cotidiano e a vida simples dos pescadores do vilarejo de Arraial do Cabo, no litoral do Estado do Rio de Janeiro. Após a instalação da Fábrica Nacional de Álcalis, os pescadores veem a vida modificada e partem em busca de novas perspectivas.

Do ponto de vista formal, a montagem de *Arraial do Cabo* traz inovações que seriam adotadas posteriormente pelo Cinema Novo. As imagens da indústria têm cortes brutos, movimentos de câmera na mão bem marcados, e a fotografia, bem contrastada. Por outro lado, a trilha sonora se contrapõe às imagens longas, claras e calmas do cotidiano dos pescadores. O conflito entre os modos tradicionais de produção e problemas da industrialização são demonstrados pela maneira de filmar e de montar o filme. A forma se explicita para acentuar a contradição entre o avanço industrial e a vida cotidiana dos moradores da vila de pescadores. A estética do Cinema Novo começa a aparecer de modo discreto no curta de Saraceni e Carneiro. O curta suscita o pensamento de uma nova estética voltada para a diversidade cultural e social brasileira.

A modernidade de *Arraial do Cabo* está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres [...] estes não interessam, foram engavetados. É desta independência cultural que nasce o

filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais, como diriam teóricos do nacionalismo, repetindo fórmulas desde o passado indianista de Gonçalves Dias... A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão. (ROCHA, 2003, p. 125).

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha, conta a história de um quilombo formado, em meados do século XIX, por escravos libertos, no sertão da Paraíba. Sem perspectivas, a população do povoado se vê isolada das instituições, presa em um ciclo econômico trágico, variando do plantio do algodão à cerâmica. Do ponto de vista formal, percebemos que a montagem do filme faz uso de cortes que mostram vários ângulos da mesma ação, de cortes com falso-*raccord*.⁷ O filme foge do academicismo e das montagens clássicas comumente vistas à época.

Figura 4 – O falso-*raccord* em *Aruanda*, de Linduarte Noronha



Fonte: *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha

Filmes como *Aruanda* e *Arraial do Cabo* destacaram-se justamente por romper com a tradição do cinema brasileiro dominante até então. Glauber Rocha foi um grande entusiasta desses filmes, principalmente pelo fato de fugirem do padrão de documentários realizados no país, sempre ligados a um discurso “oficial”, cuja temática nunca era diferente da exaltação da natureza exuberante ou de personalidades importantes da história nacional.

Esses novos filmes e seus diretores teriam estabelecido uma descontinuidade ético-estética com os padrões e as convenções da tradição anterior, tanto por concentrarem-se na ‘realidade social brasileira’, quanto por se livrarem da rigidez formal e do academicismo, iniciando, do ponto de vista da época, uma ‘revolução realista’ na história do cinema brasileiro. (RESENDE, 2007, p. 32).

⁷ Na linguagem dos técnicos, o falso-*raccord* é uma articulação malrealizada ou malconcebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação.

Assim como Nelson Pereira dos Santos, que construiu um “realismo carioca”, essas produções conseguiram se destacar por mostrar uma realidade brasileira, conceito tão caro aos cineastas que desenvolveram o Cinema Novo.

2.2 O Cinema Novo

O Cinema Novo se relacionou às propostas modernistas dos anos vinte e trinta e ganhou força a partir da premissa da construção de uma identidade própria. Esses novos realizadores propuseram retratar a realidade brasileira desenvolvendo artifícios de linguagem adequados às condições de produção da época.

Glauber Rocha foi um dos formuladores de uma ideia que tinha como ponto central a necessidade de pensar uma estética própria, diversa dos padrões da matriz industrial do cinema, principalmente o norte-americano. O próprio Glauber (2004, p. 52) define bem o sentimento naquele momento:

Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, John Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viary e o de Humberto Mauro, que nos deu em *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos filmes da Europa.

O centro das atenções das produções seria, portanto, a apresentação das culturas nacionais por meio de uma visão original, sensível, oriunda de um cinema produzido no subdesenvolvimento.

É bastante conhecido que os escritos de Glauber Rocha sobre o conceito de revolução transitavam basicamente entre o sentido político e estético. O cineasta procurava implementar uma *nova linguagem cinematográfica* que causasse no espectador o estranhamento e o desconforto, essa estratégia levaria o público a reconhecer a situação de subdesenvolvimento e miserabilidade que estava sendo mostrada nas telas fazia parte da sua realidade. O objetivo dessas imagens era o de promover o *transe*, uma categoria criada por ele e que consistia em provocar, através do ‘choque’, a ‘instabilidade das consciências’. Esse procedimento seria o caminho necessário para se chegar à consciência sobre o subdesenvolvimento. (MORENO, 2011, p. 138).

Estavam então desenhadas as bases do Cinema Novo. Segundo a premissa de construção de um cinema genuinamente nacional, novos diretores se voltam para o

interior do Brasil, principalmente o sertão, símbolo das mazelas geradas pelo imperialismo cultural e econômico.

Em 1961, Glauber Rocha lança *Barravento*. O filme apresenta uma comunidade chamada Buraquinho, cujos pescadores locais trabalham com uma rede de pesca alugada a duras penas. Em certo momento, o proprietário da rede, insatisfeito com a baixa produtividade da pesca, decide retirar a rede dos pescadores, que voltam a pescar com suas jangadas e tarrafas. No centro da história se encontra Firmino (Antônio Pitanga), antigo morador local que, recém-chegado da cidade, altera o panorama local ao tentar conscientizar seus conterrâneos sobre sua condição social e a necessária luta por libertação. Por outro lado, vemos Aruã (Aldo Teixeira), protegido de Iemanjá, que decide pedir intervenção aos deuses em nome dos pescadores. A narrativa é apresentada sob os preceitos das religiões de origem afro-brasileiras, que contrapõem seus conflitos entre a resolução dos deuses e a resolução dos homens. “Em *Barravento*, a questão política (da transformação social) e a questão cultural (da identidade) emergem como núcleo da atenção, dos problemas e das propostas de discurso”. (XAVIER, 2007, p. 55).

O enredo principal de *Barravento* é político. Encontra-se entre a alienação religiosa e a transformação social, entre os mitos religiosos e a consciência política. O conflito entre Firmino e Aruã representa o papel do “Estado Protetor, que, prevenindo as reivindicações populares, as impede de tomar uma forma organizada e política, evitando que o povo se torne centro de decisão”. (BERNARDET, 2007, p. 79). O conflito de classes está presente na representação social brasileira, o povo se vê preso aos operadores do capital, e seu destino, por sua vez, nas mãos de sua religiosidade.

A importância fundamental de *Barravento* na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme – e continua sendo um dos raros – que captou aspectos essenciais da atual sociedade brasileira; um filme cuja estrutura transpõe para o plano das artes uma das estruturas da sociedade em que ele se insere. [...] Com *Barravento*, o cinema já não apresenta apenas problemas epidérmicos, embora graves, da sociedade brasileira, mas atinge estruturas profundas. (BERNARDET, 2007, p. 79-80).

Do ponto de vista formal, o filme se estrutura em três momentos: *equilíbrio* – da comunidade, antes da chegada de Firmino; *desequilíbrio* – causado pela presença de Firmino; *novo equilíbrio ao final* – quando a comunidade volta a sua normalidade, tendo a presença de Firmino modificado a vida de Aruã, que vai para a cidade, como ele o fizera. Dentro dessa perspectiva, fica clara a posição de Firmino como elemento

motor das transformações da comunidade e de Aruã. Para demonstrar tal centralidade, Glauber faz uso de elementos formais, tal como ressalta Xavier: “Ao longo do filme, os discursos de Firmino assumem uma impostação teatral-didática na *mise-en-scène* e o enquadramento o isola dos pescadores. Discursa praticamente para a câmera e encontra seus ouvintes numa suposta plateia fora do mundo de Buraquinho”. (XAVIER, 2007, p. 31).

Figura 5 – Firmino discursa para a câmera, e os cortes brutos em *Barravento*



Fonte: *Barravento* (1961), Glauber Rocha.

O comportamento de Firmino durante o filme é possível de ser acompanhado em sintonia com a forma narrativa escolhida por Glauber. Sua personalidade é marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por um evidente desequilíbrio, o que pode ser observado pelos enquadramentos e pelos cortes propostos pelo diretor.

Exibindo uma descontinuidade flagrante e reiterando uma forma oblíqua de passar certas informações até elementares, a narração do filme cria um arranjo que não facilita a apreensão. Às vezes as coisas andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia de um diálogo e, quase sempre, as coisas não estão arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor. (XAVIER, 2007, p. 33).

É por meio da forma que Glauber monta seu personagem. Nessas rupturas são identificados os traços para a construção dos filmes de Glauber. “As características de imagem e som se põem como respostas a demandas que vêm da esfera do político e

do social, e como elementos de outra natureza entram no jogo que constitui a obra”. (XAVIER, 2007, p. 15).

O longa *Cinco Vezes Favela* (1962), experiência cinematográfica que reuniu filmes de curta duração, foi produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes e dirigido por diferentes realizadores. A importância do filme ultrapassa a temática apresentada, a começar pelo seu processo de produção. Por ter sido realizado por uma instituição que não representa a cultura oficial, o filme teve liberdade de expressar a realidade popular, sem assumir posições que fossem de interesse de detentores de poder. Para Glauber (2003, p. 131), “um fato básico que por si só já caracteriza uma nova tendência: a produção independente, entregue pelos produtores a jovens cineastas com intenções de autoria”.

O filme tece sua narrativa valendo-se de uma perspectiva popular, dando força ao trabalhador que se revolta contra o patrão, ao ladrão da favela que rouba por não ter o que comer. Essa obra, por sua condição de produção, teve o mérito de levar às telas informações sobre a condição social da população, salientando a estrutura social dominada pela burguesia. Bernardet define a importância do filme para o movimento que se instaurava no país: “Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das ideias cinematográficas no Brasil. Esse também foi o principal papel de *Cinco Vezes Favela*”. (2007, p. 41).

Um dos cineastas que dirigiu *Cinco Vezes Favela* foi Leon Hirszman. Filiado ao pensamento marxista, Hirszman seria considerado como um dos principais cineastas do Cinema Novo. Seu pensamento cinematográfico sempre foi ligado à luta de classes. Ainda influenciado pela possibilidade de uma revolução de viés comunista no país, o cineasta construiu suas primeiras obras pensando fundamentalmente em um cinema de mobilização e de conscientização política.

Leon dirigiu o curta *Pedreira de São Diogo*, que integrou *Cinco Vezes Favela*. Em *Pedreira de São Diogo* (1962), Leon apresenta a luta de classes mediante a representação de populares se revoltando contra o patrão de uma pedreira que desejava ampliar seu negócio, colocando em risco a população de um morro. O filme tem grande referência do cinema político de Sergei Eisenstein. “Em *Pedreira...*, obra atravessada por forte idealismo, o cineasta celebra o povo como possível agente transformador, construindo na cena ficcional um popular que emerge como voz pertencente a uma espécie de comunhão revolucionária”. (CARDENUTO, 2017, p. 216).

Hirszman recorre à montagem para intensificar a caracterização do conflito entre patrão, operários e comunidade. O gerente da pedreira, de terno, sapato branco e sempre filmado em *contra-plongée*, ordena que seja ampliada a carga de dinamite para realizar novas explosões que poderiam comprometer a estrutura do barranco que abriga uma comunidade. Desolados, os trabalhadores chegam a esta conclusão: “Os *barraco* vão cair”. O diretor utiliza imagens da maquinária esmagando as pedras, representando as condições precárias em que a classe trabalhadora é submetida. Pela montagem, é possível perceber a construção de uma metáfora em que a máquina representa a classe burguesa, opressora, tentando destruir o proletariado, as pedras. A partir desse momento, um dos trabalhadores mobiliza a comunidade a se colocar à beira do barranco que seria afetado para sensibilizar o patrão sobre o risco de morte que acometeria os moradores. Vemos, então, uma sucessão de planos entre o patrão, a comunidade, os trabalhadores e a máquina, até que esta finalmente para de funcionar, representando o fim da opressão do proletariado pela burguesia. Nesse momento, o patrão volta atrás e não detona a carga de dinamite. Sobre *Pedreira*, Glauber Rocha escreve:

Leon Hirszman realizou em *Pedreira de São Diogo* um exemplar trabalho de compreensão eisenteiniana: é o melhor ensaio aplicado de uma sólida formação teórica. A reação da crítica pelo caráter eisenteiniano de *Pedreira de São Diogo* foi injusta: o filme vale especialmente por este rigor, este pensamento político condensado na mise-en-scène. (2003, p. 140).

Figura 6 – Montagem de *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman



Fonte: *Pedreira de São Diogo* (1962), Leon Hirszman

No início da década de 1960, após a renúncia de Jânio Quadros, assumiu a presidência seu vice, João Goulart. Suas medidas, consideradas de esquerda, tinham como objetivo a diminuição da desigualdade social existente no país. As elites econômicas se sentiram impelidas a realizar ações que diminuíssem o poder político do presidente e que acabaram por criar condições para a tomada do poder pelos militares, em 1964. O estopim para a reação da aristocracia ao governo popular de Jango foi a reforma agrária e a nacionalização das refinarias estrangeiras de petróleo. O AI-1 foi anunciado em 9 de abril de 1964, e o marechal Castelo Branco assume a Presidência iniciando um longo período de ditadura militar no Brasil. Nos primeiros anos de governo militar, a intelectualidade, em sua maioria socialista, preparou-se para a repressão, prisões e exílio, mas foi, de forma surpreendente, poupada. “Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórico ou artística do ideário de esquerda que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente”. (SCHWARZ, 2009, p. 9).

Em um primeiro momento, tinha-se a impressão de que a ditadura não ia durar muito. O setor cultural e os jovens cineastas ainda gozavam de certa liberdade para resistir e tentar mudar o quadro que se instaurava no país. Justamente dentro desse contexto que importantes filmes foram lançados e fizeram com que o Cinema Novo se afirmasse como movimento estético e político de representação da cultura brasileira.

O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo ‘cinema de autor’ para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução. (XAVIER, 2001, p. 51).

Nelson Pereira dos Santos se encontrava naquele momento não mais como inspiração, mas como um cineasta consciente de sua posição como baluarte do Cinema Novo. *Vidas Secas* (1963) é um retrato explícito das ideias comungadas pelos cineastas cinemanovistas.

Nelson Pereira dos Santos se afirma como a referência mais fértil e madura daquilo que o cinema buscava como brasileiro, e todos os jovens realizadores e participantes reconheciam no filme a realização do realismo crítico, possibilitado pelo encontro com a literatura de Graciliano Ramos, pelo abandono de uma crônica paternalista da sociedade e por assumir uma visão e um tratamento antropológico do homem e da cultura brasileira. (MOTA, 2012, p. 7).

Em 1965, Glauber apresenta na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, Itália, o manifesto *Uma Estética da Fome*, que propõe o aprofundamento da postura estética e política característica dos primeiros anos de Cinema Novo. Glauber é enfático ao criticar o cinema até então produzido no Brasil. “Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização”. (2004, p. 65).

Nesse manifesto, Glauber explicita a relação eurocentrista e a forma como a colônia enxerga o colonizado. Por uma estética da fome, já que a fome é sentida pelo povo brasileiro, mas é vista como um “estranho surrealismo tropical” pelo europeu. Para Glauber, sobre a fome...

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelo planejamento de gabinete e que os remedos do tecnicolor não escondem mais tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (2004, p. 66).

O Cinema Novo se impõe como uma antítese do sistema colonialista e é fruto de uma tomada de consciência sobre a importância do cinema político e social brasileiro. É um projeto de cultura, um projeto de política, que materializa no tensionamento entre sua forma e construção imagética, um país desconhecido dos brasileiros.

O que fez do *Cinema Novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 2004, p. 65).

No manifesto, Glauber propõe a construção de um novo pensamento, que é originário da relação entre a obra e o espectador. Mas, agora, não uma obra criada e voltada para a burguesia, mas um cinema produzido e voltado para o popular. A

resposta ética proposta para se encontrar um cinema verdadeiramente genuíno e nacional.

Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma *estética da violência*. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. Glauber propõe uma *Estética da Violência*, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. (BENTES, 2007, p. 244).

Enquanto isto, o Brasil vivia seu momento político mais conturbado, com o endurecimento das ações de repressão do governo militar e com a instituição do Ato Institucional Número Cinco (AI-5).

O regime respondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento. Se em 1964 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contrato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWRZ, 2009, p. 9).

O final da década de 1960 ficou marcado pelo autoritarismo do regime militar em contraposição à postura inconformada da militância estudantil e dos movimentos culturais. Em todas as formas de expressão artística, são encontradas vozes de resistência à forte repressão à liberdade. Na música, o Tropicalismo dimensionava a problemática social ao contexto latino-americano; nos palcos, *Roda Viva*, *Arena contra Zumbi* e *Opinião*⁸ radicalizavam na denúncia social expondo as mazelas da realidade brasileira.

Em seu conjunto, o movimento cultural desses anos é uma espécie de floração tardia [...] que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país. A direita cumpre a tarefa inglória de lhe cortar a cabeça: os seus melhores cantores e músicos estiveram presos e estão no

⁸ *Roda Viva* é uma peça escrita por Chico Buarque que ganhou notoriedade na montagem do diretor José Celso Martinez Corrêa em 1968. *Arena conta Zumbi* foi um musical escrito em 1965 por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e um marco na história do Teatro de Arena (um dos mais importantes grupos de teatro brasileiro). *Opinião* foi um espetáculo musical estrelado por Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale. Foi dirigido por Augusto Boal e também produzido pelo Teatro de Arena. Teve sua estreia em 11 de dezembro de 1964, alguns meses depois do golpe militar.

exílio, os cineastas brasileiros filmam na Europa e África, professores e cientistas vão embora, quando não vão para a cadeia. (SCHWARZ, 2009, p. 52).

A conjuntura da repressão de 1968 configurava uma nova fase do cinema nacional. As dificuldades não vinham exclusivamente da censura, mas também da dificuldade de circular com as produções. Os artistas se voltaram para as próprias dúvidas e contradições, debatendo seu papel como intelectuais produtores culturais em um regime autoritário. Diante dessa nova realidade, os filmes acabaram por desenvolver características menos radicais do que aquelas existentes em sua origem. A questão que se colocava era a de conquistar o mercado cinematográfico sem perder a postura política e estética característica do movimento. Tal postura acaba gerando divergências dentro do próprio movimento do Cinema Novo, que começava aí a perder sua essência.

Se até aquele momento, depois de 64, as condições da produção cinematográfica continuavam as mesmas, com todas as suas dificuldades e possibilidades, o AI-5 consegue destruir a alma do movimento – a sua fraternidade –, isolando, exilando, prendendo cineastas e impetrando uma dura censura aos filmes. (MOTA, 2012, p. 18).

Apesar de sua indubitável relevância histórica para a construção de uma cinematografia brasileira, o Cinema Novo também foi alvo de críticas. Jean-Claude Bernardet (2007) foi enfático ao dizer que o cinema produzido no Brasil, durante essa fase, foi realizado por jovens intelectuais de classe média e que buscavam representar uma parcela desfavorecida da sociedade da qual na realidade não faziam parte. Bernardet foi duramente criticado por essa posição, mas não há como negar que a percepção do crítico tem fundo de verdade. Fazer cinema é algo caro e laborioso e não estava ao alcance de grande parcela da população. Para Jean-Claude (2007, p. 191), o cinema brasileiro deveria enfrentar quatro grandes desafios: levar adiante a temática da classe média, enfrentar a ditadura, resolver o problema da falta de público e encontrar uma estabilidade econômica que viabilizasse a produção. O tempo nos mostrou que apenas um desses problemas foi de fato resolvido. E pela história: o fim da ditadura militar.

2.3 Cinema Marginal: lixo, deboche e ironia

No final da década de 1960, com o esgotamento das propostas do Cinema Novo, um grupo de cineastas inicia um processo de renovação da produção nacional que seria conhecido como *Cinema Marginal*. O nome foi cunhado pela crítica para caracterizar o cinema oriundo da Boca do Lixo, zona de prostituição em São Paulo, onde se localizavam as produtoras de pornochanchadas. Estava ali criado um contraponto dentro do próprio cinema nacional, por um lado o conjunto estético e comprometido com os ideais políticos do Cinema Novo e outra vertente, “voltada para os ideais libertários da vanguarda e para a tradição de deboche e ironia da arte brasileira, iniciada principalmente com Oswald de Andrade”. (CANUTO, 2006, p. 15).

O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. (MALAFAIA, 2012, p. 159).

A caracterização do Cinema Marginal como um movimento é problemática. Mais correto seria talvez dizer que existiu, em certo momento da história do cinema brasileiro, uma série de filmes que possuíam traços narrativos similares. Muito se diz que os jovens cineastas marginais se posicionavam contra o Cinema Novo. “Muitas das propostas contidas no discurso destes ‘jovens’ e, principalmente, as relativas a uma produção distante dos circuitos industriais, de cinema barato, câmera na mão, etc., consistem apenas, como frisa Glauber, numa reciclagem de propostas antigas do Cinema Novo”. (RAMOS, 1987, p. 28).

A marginalidade referida se encontra na reativação de algumas propostas antigas, mas que, em razão das condições ideológicas da época (1968-70), foram postas em prática de maneira mais contundente e radical. A questão da marginalidade sempre esteve presente na história do cinema nacional no que se refere ao experimentalismo ou à produção independente, porém adquire nessa época e nessa produção uma proporção específica e de grande significação.

Outra característica desse grupo de filmes foi a mudança de foco, uma ruptura com a visão primordial de um país essencialmente rural, guardião de tradições

culturais e um interesse em mostrar um Brasil urbano e moderno, caracterizado especialmente pela expansão da indústria cultural.

O cinema que trata da classe média urbana é um cinema dos dias atuais. Existem por enquanto poucos filmes, mas já se vêm delineando algumas tendências: a vida de subúrbio, a pequena classe média em via de proletarização, que está apodrecendo em sua inércia e suas neuroses. (BERNARDET, 2007, p. 107).

Naquele momento já se observava uma pulverização da produção cinematográfica no Brasil. Os filmes passaram a buscar a própria estética, caminhando, cada um a sua maneira, para um lado diferente. Já não víamos como no Cinema Novo um bloco unificado, um estilo e uma forma de interpretar a sociedade brasileira, mas sim olhares diversos. O cinema marginal buscava discutir até mesmo a estética idealizada pelo Cinema Novo.

A outra vertente da intelectualidade cinematográfica do Brasil, naquele momento, seguiu os passos transgressores propostos por Oswald de Andrade, para deglutir antropofagicamente a liberdade existencial e linguística propostas por cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles, trilhando o caminho da ousadia e da ironia para construir um cinema absolutamente ruptor, e ficou conhecida, na época, como Cinema Marginal. (CANUTO, 2006, p. 15).

Como destaca Ângela José (2007, p. 2), *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, em conjunto com *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, “deslocariam seu enfoque para o mundo pequeno-burguês, diagnosticando as consequências do golpe militar, a derrota das esquerdas e a consciência política do povo”. Esses filmes tornam-se ponto de partida para a discussão de um *cinema marginal* no país.

Em *Terra em transe* temos a crítica ao populismo, a carnavalização do discurso das esquerdas, numa alegoria histórica e contraditória do país. Com *Manhã cinzenta*, a tomada de consciência da militância estudantil rompe com as estruturas arcaicas dançando rock ao som de metralhadoras, ao mesmo tempo em que faz uma paródia ao discurso do opressor, tornando-o banal e automatizado. (JOSÉ, 2007, p. 3).

Em *Manhã Cinzenta* o interrogador da censura é um robô, que representa uma quebra com representação imediata do real, mas lida com certa construção alegórica da realidade. “No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmos, em sua concretude material”. (RAMOS, 1987, p. 136).

Figura 7 – Imagens de manifestações reais e a alegoria do robô da censura



Fonte: *Manhã Cinzenta* (1969), Olney São Paulo.

A narrativa marginal, de forma geral, costuma sacrificar o desenvolvimento linear da História para se fixar em algum elemento ou personagem. Essa quebra normalmente representa um momento de ruptura em que é chamada a atenção do espectador. *Manhã Cinzenta* ainda utiliza material documental de manifestações e confrontos entre estudantes e polícia, escancarando a tensa relação de poder presente durante a ditadura militar no Brasil. Ao confrontar em sua construção imagens documentais e alegóricas, o diretor busca causar certo estranhamento no espectador, o que acaba caracterizando a estética do cinema marginal. “Ao espectador, viciado em mecanismos de fruição próprios da narrativa clássica, [...] resta um trabalho árduo e uma extrema ‘atenção’ ao nível do recolhimento de dados para constituição da história”. (RAMOS, 1987, p. 141).

É fundamental perceber a virada da década de 1960 para 1970 como um movimento que caminhava para uma “marginalidade” e é necessário entender a relação do cinema marginal com a obra de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Torquato Neto e o movimento tropicalista.

Todos eles estavam sintonizados com esse movimento de levar a periferia para o centro do discurso artístico, não de forma paternalista, como o fez a arte engajada, mas como parte de um quadro social que, cada vez mais, diluía as suas fronteiras. A marginalidade era uma forma de subverter a censura e falar ironicamente do absurdo que pairava sobre o Brasil naquele momento. Um país destruído pela ditadura e censurado pela sua própria intelectualidade. (CANUTO, 2006, p. 18).

Um nome essencial nessa fase é Rogério Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Sganzerla (2007, p. 27) define a sua relação com o Cinema Novo e a responsabilidade dos novos cineastas na desconstrução da estética cinemanovista.

Os filmes têm que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha ou Saraceni. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas. O cinema evolui em meses e mesmo assim está atrasado em relação às outras atividades artísticas.

O que essa outa “turminha” criou foi uma série de filmes representativos para a cinematografia nacional: Ozualdo Candeias (*A Margem*, 1967; *ZéZero*, 1972); Júlio Bressane (*O Anjo Nasceu*, 1969; *Matou a Família e Foi ao Cinema*, 1969); Fernando Coni Campos (*Viagem ao Fim do Mundo*, 1968); Iberê Cavalcanti (*A Virgem Prometida*, 1967; *Um Sonho de Vampiros*, 1969); Mojica Marins (*À Meia-Noite Levarei Tua Alma*, 1964); Luiz Rozemberg (*Jardim de Espumas*, 1970).

Eu [Sganzerla], por exemplo, me marginalizo para afirmar minha vergonha pelo Brasil de hoje. Posso falar nos diretores que eu respeito e eles estão aí, lutando contra tudo e contra todos, tentando fazer seus filmes consequentes. Não nos interessa a lei, nem a ordem estabelecida. Pregamos um cinema bárbaro (essa é a diferença fundamental com tudo que se pode fazer no Brasil), extravagante e marginalizado. Posso falar em Neville de Almeida, Fernando Campos, Mojica Martins, Maurício Gomes Leite, Sérgio Bernardes, e no meu *Bandido da Luz Vermelha*. Continuo admirando certos nomes do cinema brasileiro, em especial Glauber e Nelson Pereira dos Santos. (SGANZERLA, 2007, p. 11).

O que identificou os filmes marginais como um grupo foram suas características formais e estéticas. Podemos observar nos filmes marginais o uso recorrente de metáforas que remetem à própria condição de produção do cinema nacional. A estética está imbuída de elementos que denotam a sua condição precária da produção. As produções do cinema marginal não procuravam reproduzir a estética naturalista e pura do cinema industrial. Pelo contrário, ressaltam o corte brusco, o microfone que aparecia, a sujeira, o filme quebrado. “O deboche e o avacalho atingem a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja, [...] pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc.”. (RAMOS, 1987, p. 43).

A postura dos cineastas com relação à produção dos próprios filmes permitiu uma atitude irônica e descompromissada que acaba por se tornar característica dos filmes. Essa “curtição” tem um pouco do antropofagismo característico do tropicalismo na medida em que absorve sem restrições as referências estéticas da época e as devolvem como linguagem em seus filmes.

O desprendimento do Cinema Marginal com relação a forma de compromisso e expectativas sociais permite um afrontamento radical com a sociedade institucionalizada que, às vezes, beira o histerismo. [...] A narrativa pode, então, penetrar profundamente nos recantos mais íntimos da alma, que aparecem na tela em toda sua fúria de impulsos não domesticados. (RAMOS, 1987, p. 43).

Toda essa sujeira, ironia e avacalhão acabam por se tornar justamente o que o Cinema Marginal tem de melhor, de mais original e representa a posição de marginalidade ocupada por esses filmes em relação à sociedade como um todo.

2.4 Contextualização do cinema brasileiro contemporâneo

Ao longo de sua história, o cinema brasileiro se concentrou no eixo Rio-São Paulo. Com raríssimas exceções, as duas cidades centralizaram a produção cinematográfica, os investimentos e o pensamento sobre o cinema no país. Nos últimos anos, porém, a luta pela regionalização das produções ganha força e incentivo para efetivamente acontecer. Um dos motivos que vem garantindo o crescimento significativo da produção descentralizada é o cumprimento da lei que destina a aplicação de 30% dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual⁹ para fora do eixo Rio-São Paulo. Outro fator é que os demais Estados se organizaram, a partir de manifestações coletivas e regionalizadas, e começaram a produzir filmes. O reflexo dessa organização é a diversidade da produção e teve como resultado maior participação dos filmes em festivais e salas de cinema pelo país.

Esse poderia então ser um dos traços que marca a recente produção cinematográfica nacional. É o caso do coletivo mineiro Teia. Criado em 2002, o coletivo abriga artistas como Pablo Lobato, Marília Rocha, Clarissa Campolina, a produtora Luana Melgaço, dentre outros. Para André Brasil (2012, p.25), a Teia compartilha um traço predominante da produção recente do cinema brasileiro (especialmente o documentário): “Eles se voltam para a superfície do cotidiano, suas insignificâncias e seus pequenos acidentes que serão, leve ou intensamente, sublinhados por esta ou aquela operação poética, por esta ou aquela opção formal”.

⁹ O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. O FSA é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Os recursos que compõem o Fundo Setorial do Audiovisual são oriundos do Orçamento da União.

Os filmes do coletivo têm forte presença nos festivais nacionais e internacionais e propõem um olhar singular sobre a sociedade e seus indivíduos. Seus filmes têm grande apelo visual e que, em diversas vezes, é mais forte do que o verbal. Um dos primeiros filmes creditados ao coletivo, *Cerrar a Porta* (2000), de Pablo Lobato, dialoga com a tradição da videoarte mineira ao mesmo tempo em que se distancia dela. *Cerrar a Porta* busca insinuar algo novo, característico dessa nova geração, voltado para uma autorreflexão. Pablo visita seu avô em seu leito de morte no interior de Minas Gerais. O encontro com o avô suscita grande emoção em Pablo, que, em certo momento do encontro, foge correndo para o quintal da casa. A partir daí, o cineasta assume, em primeira pessoa, a narrativa do filme. O quintal é repleto de jabuticabeiras e não resta a ele provar um fruto em um ato poético de conforto diante da situação. O filme representa essa virada para temas pessoais, no qual o protagonismo do cineasta, a questão do autor aparece com intensa força.

Assim como Pablo Lobato, Marília Rocha construiu sua carreira de forma muito singular e pessoal. Sua filmografia se encontra nos espaços íntimos, familiares, e busca responder às urgências do mundo através de um olhar sensível e responsável. Sobre os filmes de Marília Rocha, escreveu João Dumas (2012, p. 138):

Diante das exigências de mercado, sempre afoitos pela novidade, eles dão a sensação de cultivar um ritmo próprio, e mesmo um certo anacronismo, ou um certo romantismo, que aparece também sob forma de recolhimento. Recolhimento em direção a esses mundos específicos, a esses lugares familiares ou distantes, onde as palavras ou corpos das pessoas aparecem de outra maneira, e onde os desejos e as razões de cada um se tornam novamente possíveis. Como se o afastamento, um certo afastamento, ao menos, fosse a condição da verdade do filme e de seus personagens.

A carreira da cineasta foi marcada pela originalidade de seus documentários. Em seu primeiro filme, *Aboio* (2005), Marília mergulha no universo da caatinga árida, mostrando, ora em cores, ora em preto e branco, os sons e as imagens das boiadas. A forma em que nos são apresentados esses ambientes nos conecta a esse universo, colocando-nos no meio de uma relação íntima entre esses homens e seus animais. O olhar autoral de Marília pode ser observado no filme *A cidade Onde Envelheço*

(2017). Em sua primeira incursão na ficção, a escolha foi examinar a relação do imigrante que se integra em um novo país.

A questão, tão importante dentro da recente organização geopolítica mundial, é mostrada mais uma vez pela singularidade e pelo afeto. O filme, sobre duas amigas portuguesas que se reencontram e se redescobrem no Brasil, trata não apenas da relação íntima entre ambas, mas também de sua relação com a cidade, no caso, Belo Horizonte. O filme busca mostrar tal relação com a cidade, fugindo do óbvio: as amigas ocupam espaços da cidade pouco filmados ou conhecidos, embora muito frequentados pelos mineiros. Distante dos estereótipos, o filme trata com sensibilidade o olhar estrangeiro sobre coisa que nos são demasiadamente familiares.

Em muitos trabalhos assinados pela Teia, reconhecemos um ponto em comum, um cinema “do silêncio e da proza miúda”. Segundo André Brasil (2012, p. 28): “Mais até do que silenciosos e contemplativos, quero acreditar que alguns desses filmes *exprimem a falta de palavras*, traduzem as dificuldades do diálogo com o outro e optam pelo laconismo como resposta aos dilemas da significação”.

A produção mineira também ganhou destaque recente pelas realizações da produtora Filmes de Plástico, criada em 2009, em Contagem, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Também organizada como um coletivo de diretores, os filmes feitos pela produtora, em especial os de André Novais Oliveira, têm em sua essência a união do humor ao cinema de gênero, sempre interligando a vida cotidiana dos personagens com seus discursos pessoais e o posicionamento político.

A descentralização da produção do cinema nacional fica aparente quando observamos a informação que, nos últimos anos, mais de cem filmes de longa-metragem foram produzidos no Norte, no Nordeste e no Centro-Oeste brasileiros.¹⁰ Podemos citar no Nordeste, os Estados do Ceará, de Pernambuco e da Bahia; no Centro-Oeste, o Estado de Goiás vem se destacando – o longa *Vermelha* (2019), de Getúlio Ribeiro, foi vencedor da Mostra Tiradentes de 2019. O Distrito Federal também merece destaque, principalmente pela produção de Adirley Queirós. Seus

¹⁰ Revista de Cinema, 100 Novos filmes realizados fora do eixo, 19 de fevereiro de 2019, Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2019/02/100-novos-filmes-realizados-fora-do-eixo/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

filmes são produzidos com baixíssimo orçamento e se aproveitam do ambiente para criar experiências de denúncia à violência e à repressão do Estado sobre a sociedade.

O filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014) fala da violência policial em um baile de *black music* dos anos 1980 e as sequelas eternas para duas vítimas. Em *Era Uma Vez Brasília* (2017), o cineasta conta a história de um agente intergaláctico que recebe a missão de vir a Terra matar o presidente Juscelino Kubitschek; porém, a nave aterrissa por engano no ano de 2016, em plena Ceilândia. A cidade-satélite mais populosa do Distrito Federal é o cenário que Adirley utiliza como analogia à situação social nacional. O espaço físico e simbólico da Ceilândia, seus sons, ruídos, buzinas, acabam se tornando elementos reinventados em mundos cinematográficos incríveis. O próprio Adirley define seu cinema: “Meus filmes tentam o enfrentamento estético ao pensar a linguagem, a gramática cinematográfica. Existe toda uma dramaturgia clássica burguesa dominando o cinema e a literatura. Até o que sai da boca dos personagens expõe esta condição”. (QUEIRÓS, 2017, p. 1).

Os filmes de Adirley também são produzidos por meio de uma iniciativa chamada CeiCine, coletivo sediado na Ceilândia, do qual também fazem parte o cantor de *rap* Marquim do Tropa (ator dos filmes) e o cineasta Cássio Oliveira. Seus filmes se enquadram no perfil de filmes políticos atuais pela própria condição de produção e principalmente por analisar questões sociais que tensionam ao limite a temática com a estética adotada.

O Estado de Pernambuco se destaca pela quantidade, variedade e qualidade de suas produções. Kleber Mendonça, com *Bacurau* (2019), *Aquarius* (2016) e *O Som ao Redor* (2012), e Cláudio Assis, com *Amarelo Manga* (2003), provam que o cinema engajado e autoral dos pernambucanos encontra seu espaço em festivais nacionais e internacionais e vem conseguindo diálogo significativo com seu público nas salas de cinema. Muito do sucesso da geração de filmes pernambucanos se deve à organização da produção capitaneada pelo produtor executivo João Vieira Júnior, responsável por filmes como *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (2013); *Baixio das Bestas* (2007), de Cláudio Assis; *O Céu de Suely* (2006), do cearense Karim Ainouz; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes. O grande mérito de João Vieira foi reunir esses novos cineastas pernambucanos e dar a eles

liberdade de criação e condições de realização. *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, trata de relação homossexual de Paulete, estrela de um ousado grupo de teatro local, e o jovem Fininha, recém-alistado ao Exército. O filme discute assuntos importantes, como a repressão e o preconceito em plena ditadura militar. O conjunto de filmes de Lacerda sempre lida com questões de gênero e a sexualidade de seus personagens. Seus filmes chamam a atenção para essas temáticas e especialmente empoderam minorias como protagonistas dos filmes. Um dos pontos de destaque do longa é a humanização da figura do soldado, muitas vezes treinado para executar ordens sem contestá-las, mas que, por baixo da farda, é também um ser provido de desejos e anseios. O embate se encontra na proposta do filme, que trata do assunto na contramão de um cinema majoritariamente machista e sexista. As questões não são apresentadas como tabus ou com moralismo, mesmo ao abordar temas densos, o filme tem o mérito de valorizar seus personagens, independentemente se *gays*, héteros, homens ou mulheres, com a naturalidade e o afeto que devem ser encaradas.

Verificamos que, junto a esse processo de “regionalização”, é notável na produção brasileira contemporânea um caráter mais próximo a uma política de cotidiano, de discussão de questões de minoria, de tensionamentos entre os grandes temas e as individualidades. É o micro representando e discutindo o macro. Os cineastas se juntam aos seus grupos, as suas cores, aos seus gêneros para questionar as representações, empoderar as minorias e inferir sobre temas históricos, conjunturais e existenciais, a partir de uma percepção do particular, do singular. É um ser, no meio da multidão, falando de sua realidade e de suas angústias e representando o que poderíamos entender como um retrato social brasileiro.

O cinema tende a reagir também a essas ebulições sociais. Defendemos a hipótese de que, no cinema brasileiro, o cinema mais imediato, realizado com pouco dinheiro, com equipes militantes pelo cinema mais que por profissionais inseridos na atividade, reage mais rapidamente, talvez mais diretamente, às vezes mais esteticamente. (EDUARDO, 2007, p. 27).

O cinema contemporâneo brasileiro é caracterizado pela reação. Reação dos cineastas às questões sociais e políticas, reação a uma reflexão sobre algo da existência, deles ou de outros, reação ao estado natural de inércia das coisas.

2.5 Aproximação aos objetos de estudo

Traços autorais são encontrados dentro da diversidade de filmes produzidos nos últimos anos no país. O que parece unir esses filmes é a necessidade ou a vontade de falar sobre problemas que nos defrontamos diariamente. Para encontrarmos nosso objeto empírico, os filmes *Baronesa* e *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, consideramos o conjunto de produções nacionais, sobretudo a mineira, para compreender as marcas estilísticas que se sobressaem em filmes que vêm tencionando a política contida nas formas.

Chegamos a dois filmes nacionais atuais: o longa-metragem *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, e o curta-metragem *Conte isso Àqueles que dizem que Fomos Derrotados* (2018), dirigido por Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito. Ambas as películas tiveram reconhecimento nacional¹¹ por suas qualidades formais e conteúdos que dialogam com a temática política.

Antes, porém, de falarmos diretamente sobre os motivos da escolha dos dois filmes, iremos justificar a escolha por um filme de curta-metragem. Percebemos, com base na análise realizada do histórico filmográfico brasileiro, que o curta-metragem sempre se configurou como peça importante na construção dessa cinematografia. O curta-metragem não é apenas uma ponte para a produção de filmes de longa-metragem, mas elemento fundamental na consolidação do cinema brasileiro. Assim, o curta-metragem é espaço de experimentação de linguagem e forma. Experiências em curta-metragem inauguraram importantes fases do cinema nacional, como o caso de

¹¹ *Baronesa* foi exibido em mais de 15 festivais no Brasil e no mundo com destaque para a **20ª Mostra de Cinema de Tiradentes** (vencedor do prêmio de Melhor Filme Mostra Aurora e Prêmio Helena Ignez Destaque Feminino – Direção de Fotografia: Fernanda de Sena); **X Janela Internacional de Cinema do Recife – PE** (Menção Especial na Mostra Competitiva de Longas); **28.º Festival Internacional de Cinema de Marseille** (vencedor dos prêmios de público: Melhor Filme pelo Júri Popular, o Prix Marseille Espérance e o Prix Renaud Victor), dentre outros. *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* participou de mais de 10 festivais e mostras com destaque para o **ForumDoc 2018** e o **Festival de Brasília de 2018**, que lhe concederam o prêmio de melhor curta-metragem.

Aruanda e Arraial do Cabo, que, de certa forma, contribuíram com a estética proposta no Cinema Novo. *Manhã Cinzenta*, por sua vez, tornou-se um marco na construção do cinema marginal brasileiro. O cineasta Aloysio Raulino (2012), que também assina importantes obras em curta-metragem, como *Lacrimosa*, analisa a importância da produção de filmes de pequena duração. Vejamos:

O longa-metragem nos condiciona a ter um tipo de comportamento ‘mais civilizado’. O curta-metragem tem uma outra força. É a tentativa permanente de olhar o mundo à nossa volta sem disfarces. [...] Pra mim, o curta sempre se abre mais, experimenta mais, sonha de novo. E isso faz com que a gente veja muito mais o rosto do País num curta-metragem feito a dez, quinze ou vinte anos do que num longa-metragem que acabou de ser feito. [...] Então, essa crueza, esse ímpeto de olho que o cinema de curta-metragem tem no Brasil, constitui uma realidade muito rica. Eu acho que o curta-metragem neste País possui a grande virtude de ser, em muitos momentos, o seu coração pulsante. (RAULINO *apud* FONTINELE, 2012, p. 183).

A razão da escolha se encontra na força que o filme de curta-metragem exerce sobre o cinema. Obras importantes são produzidas em curta-metragem e normalmente ficam restritas a exposições em festivais de cinema. Tal escolha também tem a intenção de valorizar o curta e compartilhar mais informações acerca desse tipo de produção.

As duas produções são oriundas de Minas Gerais e apresentam como temática diferentes aspectos sociais do Brasil atual, como as mulheres da periferia, o tráfico de drogas e questões ligadas à ocupação do espaço público. Os filmes, pela visão de seus diretores, produzem uma perspectiva política sobre as minorias, que provocam uma possibilidade de convocar os espectadores à reflexão e sensibilizá-los a certas questões apagadas da grande mídia.

Baronesa parte da premissa de que bairros com nome de mulheres, como Jaqueline, Suely e Bethânia, são quase sempre localizados nas periferias das grandes cidades. E foi a partir da busca por histórias pessoais de mulheres moradoras desses bairros que surgiu a ideia do filme de Juliana Antunes. “Nessas vizinhanças, histórias extraordinárias se constroem todos os dias na vida das mulheres que lá residem, sem

que, no entanto, sejam conhecidas fora da esfera particular”. (ANTUNES, 2012, p. 118). A diretora define assim o cinema que realiza:

Pode-se dizer, de modo otimista, que nós, mulheres, autoras e trabalhadoras do cinema, estamos mais conscientes e nos unindo cada vez mais a fim de nos fortalecermos como voz e expressão cinematográfica. [...] Cinema é garra, talento e afeto. O cinema que fazemos se dá pela união de pessoas com afinidades e disposição para seguir realizando com raça, na escassez ou nulidade de recursos. O modo de produção está diretamente ligado ao resultado de um filme. (ANTUNES, 2017, p. 123).

Figura 8 – Cena do filme *Baronesa*, de Juliana Antunes



Fonte: *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes

O filme *Baronesa* surgiu como um trabalho de disciplina quando a diretora Juliana Antunes ainda cursava a sua graduação em Cinema e Audiovisual na Una, em Belo Horizonte. Juliana decide então buscar personagens femininas em bairros periféricos da capital com a finalidade de contar suas histórias. O projeto ganha outras proporções, é aprovado no edital *Filme em Minas* de produção cinematográfica, e se transforma em um longa-metragem.

Baronesa é o nome do bairro no qual Andreia sonha construir uma casa. A cabelereira mora em um bairro vizinho, prestes a enfrentar uma guerra ligada ao tráfico de drogas. A partir daí, a diretora constrói uma narrativa em que não sabemos ao certo o que é relato real ou o que é uma fabulação da personagem sobre sua relação com seu bairro e as pessoas que lá habitam. Nunca foi a intenção de Juliana colocar

em xeque o que é verdade ou mentira. Bastou para ela criar uma relação verdadeira com o que estava filmando e com a personagem do filme. A resposta definitiva fica para o espectador elucubrar.

Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados tem uma característica muito peculiar dentro da cinematografia brasileira atual. O filme, produzido por um coletivo de realizadores do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), conta com material de arquivo, de ações de ocupação e da busca de terreno para famílias deslocadas. Foi realizado com sons e imagens de três ocupações distintas que se apresentam na tela como um acontecimento único. A partir da montagem dessas imagens, em sua maioria escuras e silhuetadas, os diretores conferem uma nova camada de observação à questão da ocupação do espaço público feita de ruídos e sombras, de gente que apenas deseja ter onde morar.

O Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) é um movimento social nacional que luta pela reforma urbana e pelo direito humano de morar dignamente. Formado por milhares de famílias sem-teto vítimas da ação predatória da especulação fundiária e imobiliária, tem quase 20 anos de atuação em 17 Estados do Brasil. Para o MLB, a luta pela moradia é o motor principal da luta pela reforma urbana, pois, por meio dela, é possível mobilizar milhares de pessoas, pressionar os governos e chamar a atenção para os problemas enfrentados pelo povo pobre nas grandes cidades.

Um dos diretores do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, Aiano Bemfica, é integrante do MLB desde 2013, quando começa a desenvolver um trabalho de comunicação dentro do movimento. Aiano inicia então um processo de registro das ocupações do movimento e passa a pensar como o MLB pode desenvolver as próprias narrativas. Atualmente o movimento conta com uma comissão de comunicação que trabalha em três principais eixos: produzir imagens das ações do movimento durante as ocupações; construir um acervo de imagens que sirva tanto para a memória do movimento quanto como uma salvaguarda jurídica; e também, em um terceiro momento, pensar o cinema. As imagens produzidas durante as ocupações recebem destinos múltiplos: passam a ser material de denúncia na Corregedoria da Polícia Militar ou do Ministério Público; formam material que dá

visibilidade imediata à ocupação e se tornaram matéria prima para a produção de filmes que têm possibilidade de circular em festivais por todo país.

Os filmes do movimento são construídos valendo-se das imagens produzidas durante as ocupações. O grupo se propõe a construir filmes na busca de ocupar outros espaços, como salas de cinema e festivais e assim abrir possibilidades para a promoção de outras importantes discussões.

O MLB tem uma percepção clara e um posicionamento político declarado de defesa da moradia e do socialismo. Esse posicionamento é colocado de forma explícita nos filmes. O movimento não tem pretensão de ser isento, isto é, ele apresenta uma perspectiva sobre o mundo e produz com base nessa perspectiva. Mediante o trabalho do grupo, é possível pensar em uma produção de imagens e na concepção de um cinema que se realize junto com as lutas políticas que ocorrem no presente, sem diminuir o cinema, nem a força política dessas imagens, tampouco a força política enquanto agente atravessador de todos esses elementos. As imagens servem como ponto de partida para se pensar muitas coisas, dentre elas, os movimentos populares de luta.

Figura 9 – Cena do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*.



Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados enquadra-se dentro de uma busca impetrada pelos cineastas brasileiros contemporâneos por um cinema engajado com questões atuais de interesse social com base em uma perspectiva singular de valorização do indivíduo, suas lutas e estórias.

Logo nas primeiras palavras da introdução do seu livro *Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome* (2007), Ismail Xavier nos alerta para a escrita do manifesto de Glauber: *Estética da Fome*. “A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do que dizer, na própria textura das obras”. (XAVIER, p. 13).

Aí está a chave de encontro dos filmes de Juliana Antunes e do grupo de diretores do MLB. *Baronesa* não se propõe a ser um filme *sobre* a situação feminina dentro do contexto da periferia e do tráfico de drogas. O filme aborda o tema pela forma em que a diretora se relaciona com a personagem e *como* essa relação transpõe os limites do *set* e nos é apresentada nas imagens. O longa manipula as situações criadas pela diretora, deixando-nos sem a certeza do que é encenação e o que é um ato espontâneo da personagem. O filme do MLB não é um filme *sobre* as ocupações de territórios urbanos. O filme *é* a própria luta. A câmera é uma espécie de artefato essencial que faz parte das ações de ocupações tanto quanto e enxada e a pá.

Definido o *corpus* desta pesquisa, o longa-metragem *Baronesa* de Juliana Antunes e o curta-metragem *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, no próximo capítulo vamos delinear a metodologia e nos debruçar nas análises das obras selecionadas.

3 ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

3.1 Considerações metodológicas

Uma vez definido e apresentado o *corpus* da pesquisa – duas produções brasileiras contemporâneas, um curta-metragem, *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), dirigido por Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, e um longa-metragem, *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes –, vamos realizar neste capítulo uma análise dos filmes dando ênfase à montagem das obras. Primeiramente, traçaremos uma pequena argumentação sobre o que entendemos como análise fílmica. Em seguida, apresentaremos os parâmetros pelos quais esta análise deverá guiar-se.

3.1.1 Análise fílmica

Tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não há nenhum método universal de análise do filme. O que deve ser colocado em questão é a **maneira de analisar** um filme e não partir de um pressuposto da existência de um **método geral de análise** das películas. “Em suma, até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas ao seu método, extensão e objeto, ao filme particular que se ocupam”. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 15).

Um dos objetivos principais de uma análise fílmica é apreciar de maneira mais minuciosa a obra para compreendê-la melhor. Para tal, é preciso diferenciar a análise da crítica cinematográfica, que tem três funções básicas: informar, avaliar e promover. Na maioria das vezes, a crítica cinematográfica está ligada a algum veículo de comunicação e tem como proposta uma comunicação direta com um público amplo, característica também do cinema. A crítica tem linguagem acessível, e o texto, caráter informativo.

A informação e a promoção são decisivas para a crítica jornalística, dos diários e semanários. A avaliação que permite a expressão do sentido crítico encontra-se também diretamente ligada à atividade analítica. Um bom crítico é o que tem discernimento, e que graças a sua agudeza sintética sabe apreciar a obra que a posteridade irá conservar. Ele é também um pedagogo do prazer estético, que se esforça para partilhar a riqueza da obra com um maior público possível. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12).

Outra particularidade da crítica é que ela deve diferenciar-se do discurso “cinéfilo” que está ligado à efusão amorosa face ao filme e este não cabe em um trabalho acadêmico. O que diferencia o trabalho crítico de uma análise fílmica é que o **crítico** informa e oferece um juízo de apreciação, por sua vez, o **analista** deve produzir conhecimento.

Vamos considerar o filme como uma obra artística autônoma, susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (AUMONT; MARIE, 2004, p. 10).

A análise deve basear-se em instrumentos de avaliação. O olhar se torna analítico no momento em que decidimos dissociar características gerais do filme para que tenhamos mais interesse especialmente por algum aspecto específico da obra. No nosso caso, vamos utilizar critérios ligados à montagem.

O processo de análise, portanto, deve adaptar o método, a abrangência e os objetivos aos filmes que serão analisados. A nossa estratégia consiste, por isso, em identificar – por meio de instrumentos descritivos e documentais – os elementos formais que compõem os filmes do *corpus* da pesquisa. Com base nesses dados, vamos observar como esses elementos, ou *atrações*, como sugerido por Eisenstein, podem criar possibilidades para uma perspectiva política nos filmes. Tal estratégia torna possível a análise conforme proposta neste trabalho: estudar aspectos ligados às teorias sobre montagem, sobretudo a *montagem de atrações*, e verificar sua aplicação em produções brasileiras contemporâneas.

Entendemos como instrumentos descritivos aqueles ligados à descrição das unidades narrativas (sequências)¹² e que também podem traçar algum aspecto geral da imagem ou da banda sonora do filme. Faremos uso desse instrumento ao relatar suas cenas na decomposição plano a plano, como veremos a seguir.

Lançaremos mão também de instrumentos documentais que, conforme sugerido por Aumont e Marie, são um “conjunto de dados factuais exteriores ao filme e susceptíveis de ser utilizados na análise”. (2004, p. 79). Faremos uso de reportagens,

¹² No vocabulário técnico da realização (e em consequência, no vocabulário crítico), uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, logo comparável na sua natureza, à “cena” no teatro, e ao “quadro” no cinema primitivo. (AUMOUNT; MARIE, 2004, p. 54).

releases, críticas e entrevistas dos realizadores a fim de contextualizar os filmes e suas condições de produção. Essas informações podem ser valiosas no momento de analisarmos como tais condições de produção influenciaram na construção da forma do filme e se essas relações são perceptíveis na tela.

Primeiramente realizaremos uma decomposição plano a plano, com o intuito de analisar nas obras a influência da *métrica dos cortes* na construção das narrativas. Para Eisenstein, a *montagem métrica* está ligada à duração dos planos, e essa tem relação direta na percepção do espectador à cena. Segundo o teórico, quanto maior o plano, mais tempo de contemplação o espectador terá, possibilitando mais condição de interpretação do plano. Em oposição a isso, quanto menor o plano, mais tensão é adicionada, uma vez que o espectador não teria o tempo de contemplação e partiria para uma sequência mais acelerada de percepção das cenas escolhidas. “Decomposição é um instrumento praticamente indispensável se quisermos analisar um filme em sua totalidade, e se nos interessa a sua narrativa, ou montagem”. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 48).

Em uma decomposição, devemos elencar os elementos para tratar no trabalho. Faremos um levantamento que contenha o número do plano, sua duração, uma descrição resumida do conteúdo do plano (imagem e do som) e um campo para observações, quando pertinentes. Seguiremos, assim, a seguinte ordem:

- 1 – Ordem numérica do plano.
- 2 – Tempo do plano dentro do filme.
- 3 – Duração do plano em minutos e segundos.
- 4 – Breve descrição da cena: personagens, ações e sons.
- 5 – Observações: quando pertinentes.

Com base nos dados coletados, vamos construir um gráfico que possibilitará a visualização completa da relação da duração dos planos dentro da obra. A visualização gráfica desses dados vai nos auxiliar na análise do ritmo da montagem ao longo do filme e complementar a análise da narrativa proposta na obra.

Não pretendemos aqui, porém, realizar uma análise pura e simples do plano como unidade isolada dentro da linguagem cinematográfica. A análise de um filme tem a ver com unidades relacionais, abstratas, com o conjunto dos planos e a relação que eles criam entre si. A decomposição dos planos vai nos auxiliar a distinguir

diferentes momentos, sequências e partes do filme que podem nos ajudar na compreensão da estrutura da obra como um todo.

Tal instrumento é importante para entendermos a dinâmica dada pela montagem dos filmes. Pela análise da duração dos planos, poderemos entender qual a influência da montagem na construção narrativa e no ritmo dos filmes.

O próximo instrumento analítico diz respeito especificamente à *montagem de atrações* desenvolvida por Eisenstein. Na montagem de atrações, não apenas a duração dos planos e a sua relação com a construção total do filme devem ser consideradas, mas também as relações dialéticas criadas dentro dos próprios planos. Segundo Eisenstein, a montagem se estrutura como uma orquestração de *atrações*. O discurso cinematográfico passa a existir por meio da articulação dos elementos que compõem o plano. A montagem se coloca tanto como um meio quanto como um fim. Tem como objetivo exprimir, mediante o choque de atrações, um sentido ou uma ideia.

Passaremos a identificar planos representativos nos dois filmes que nos permitam realizar a análise de seus elementos cinematográficos (atrações), seus conflitos e choques. Realizaremos a análise de alguns fotogramas visando identificar tais elementos, buscar colocá-los em diálogo e tentar perceber como eles estabelecem relações entre si.

Desta forma, queremos perceber e analisar o fotograma como unidade do filme e também como elemento integrante do movimento sugerido pela obra. O fotograma em si é parte incompleta da ação, mas objeto de análise de composição de elementos que formam a totalidade da imagem cinematográfica.

Proporemos uma interpretação que dialogue com os universos de cada obra e demonstre as similaridades entre elas e as particularidades de cada uma. Cada obra analisada se torna um modelo construído pela pesquisa, que articula uma corrente de pensamento do início do século passado e lhe concede novas perspectivas, possibilitando a utilização dessa metodologia analítica em diferentes obras contemporâneas.

O objetivo central desta análise é tentar perceber se a forma do filme está ligada a uma relação política, conforme explicitamos no final do capítulo um. Queremos identificar se a *forma* na qual os dois filmes estão alicerçados pode auxiliar a perceber e a sentir as situações e as histórias que os filmes se propõem a contar. Queremos, por esta análise, identificar se tal forma é forte o suficiente para nos causar

agitação ou os choques propostos pelas teorias e pelos filmes de Eisenstein no sentido político sugerido por ele.

3.2 Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados

3.2.1 Instrumentos descritivos

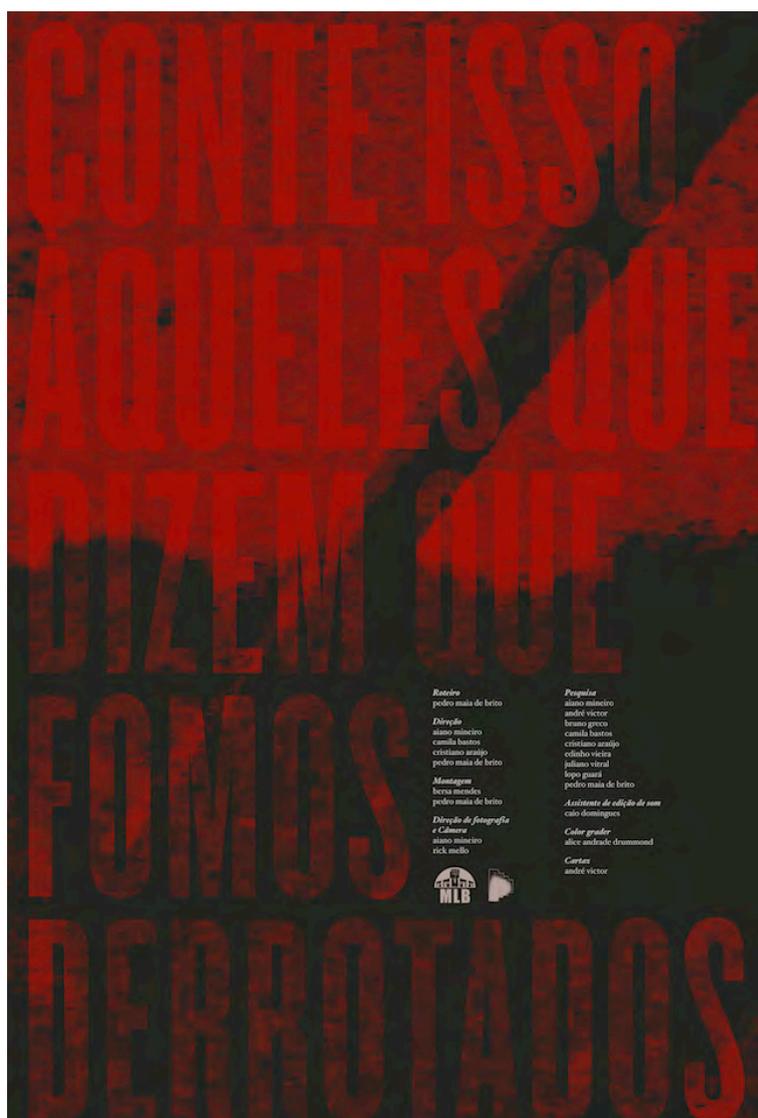
Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados (2018) é um curta-metragem documental, de 23 minutos, colorido, finalizado em 2K, com som 5.1 surround.

Sinopse: A noite é tempo de luta (ou há um novo lugar possível sendo avistado no horizonte).

O curta foi filmado, ao longo de quatro anos, em ocupações urbanas organizadas pelo Movimento de Luta nos Bairros Vilas e Favelas (MLB), na Região Metropolitana de Belo Horizonte. É constituído de material coletado durante as ações de ocupação de três espaços urbanos na cidade de Belo Horizonte: a Manoel Aleixo, em 2017; a Temer Jamais, em 2016; e a Paulo Freire, em 2015. As imagens que compõem o filme não foram originalmente captadas com o intuito de fazer parte de uma obra cinematográfica documental; são imagens de arquivo pertencentes ao acervo do MLB. O curta nos mostra o universo das ocupações urbanas com base no ponto de vista da população e dos ativistas do movimento e foi filmado e finalizado sem nenhum recurso financeiro de ordem pública e/ou de patrocínio privado.

A obra busca construir uma imersão sobre o processo de ocupações urbanas valendo-se da memória imagética e sonora produzida pelo próprio movimento. Ela foi concebida mediante escolha, organização e reestruturação de imagens e sons captados durante três diferentes ações de ocupação na cidade de Belo Horizonte. Sua construção é feita de forma a percebermos a ação como um ato único. Mesmo diante dessa “irrealidade”, a proposta do filme é coerente ao nos oferecer certa compatibilidade com o real. O gesto cinematográfico da montagem sobre os diferentes momentos filmados potencializa-se como única jornada sensorial; uma reinserção no instante ocorrido. Não identificamos em que momento estamos nem em que ocupação; percebemos apenas o universo das ocupações, e a montagem nos auxilia a nos inserir nesse contexto.

Figura 10 – Cartaz de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*



Fonte: Divulgação

Para o pesquisador Bernardo Vaz, é necessário reconhecer o ato político dos diretores em se debruçar diante de um volume muito grande de material de arquivo com o intuito de debater e construir uma memória para as lutas populares. “Além de entender como os realizadores se relacionaram com um material bruto composto essencialmente de corpos em uma luta em curso. Pessoas em movimento organizadas para ter mais poder sobre o destino dos seus corpos na cidade e na história. E com a vida em jogo”. (VAZ, 2018, p. 1).

Por intermédio da articulação de diversos elementos da linguagem cinematográfica – como os longos planos em sequência, a continuidade sonora e a

escolha pela câmera em constante movimento –, conectamo-nos de forma genuína com aquela realidade. A câmera está sempre em movimento e foi utilizada na mão, sem o uso de tripés ou outros equipamentos de maquinaria. Por isto, o cinegrafista se torna um personagem do filme, um componente ativo das ocupações. A articulação dessas imagens e sons propõe uma experiência cinematográfica que funciona como um convite ao real.

3.2.2 Decomposição plano a plano

O filme tem 23 minutos de duração e contém 26 planos. Se considerarmos as cartelas e as logomarcas, temos uma duração média dos planos de quase um minuto. Veremos a seguir, pela análise dos dados coletados na decomposição, que há alguns planos mais longos e que um plano específico representa quase um quarto da duração total do filme.

**Quadro 1 – Decomposição plano a plano do filme *Conte*
*Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados***

Ordem Numérica	Tempo do Plano (min:seg)	Duração (min:seg)	Descrição do Plano	Observações
1	00:00 – 00:08	00:08	Logomarca.	
2	00:08 – 00:59	00:51	Cena externa, noturna. Silhuetas de personagens ainda não identificados caminham ofegantes.	Início do filme, primeira parte.
3	00:59 – 01:08	00:08	Título do filme em tela preta.	
4	01:08 – 01:42	00:34	Cena externa, noturna. Fila de pessoas caminham no contraluz.	
5	01:42 – 02:03	00:21	Cena interna de um ônibus em movimento.	
6	02:04 – 03:32	01:28	Plano-sequência de personagens saindo de um ônibus com seus pertences. Cena prossegue observando o trabalho de pessoas que carregam ferramentas.	
7	03:32 – 04:05	00:33	Luzes de lanterna mostram diversas pessoas que adentram em um terreno, com a cidade ao fundo. Elas carregam pedaços de madeira e ferramentas.	
8	04:05 – 04:23	00:18	Continuação do plano anterior. As pessoas agora estão mais afastadas.	
9	04:23 – 04:39	00:16	Cena externa, noturna. Personagens caminham ofegantes.	
10	04:39 – 06:58	02:18	Personagem empunhando uma inchada. Ao fundo, podemos observar a movimentação externa à ocupação. O movimento externo preocupa o personagem.	Cena de transição entre a primeira e a segunda parte.

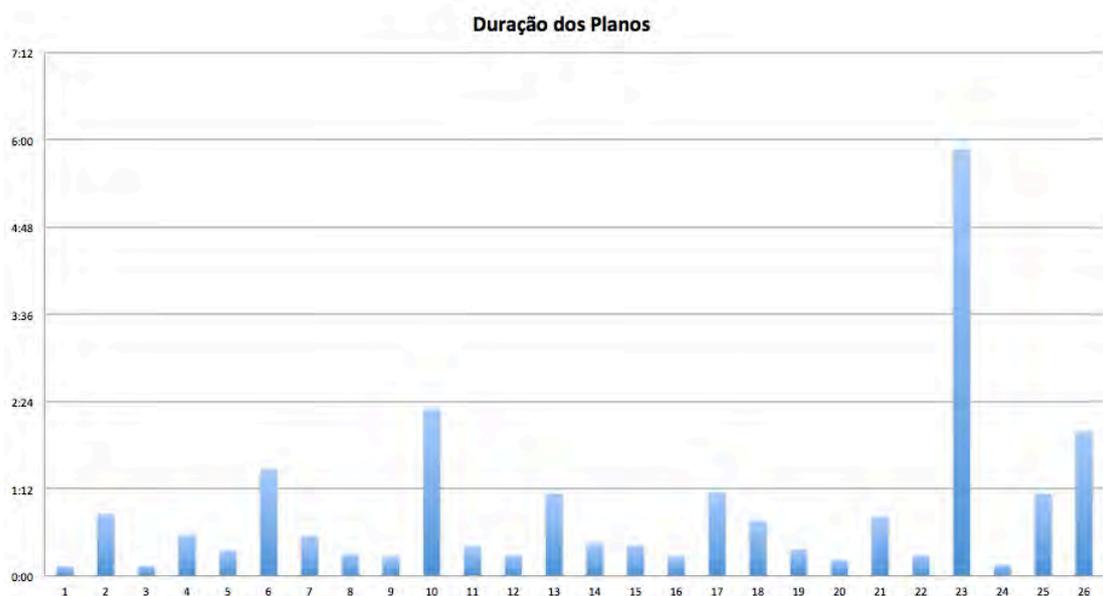
11	06:58 – 07:22	00:24	O som forte de um facão que corta o mato alerta o espectador. Um personagem com uma lanterna na mão e uma camisa do PCB – Partido Comunista Brasileiro – limpa um terreno com seu facão.	
12	07:22 – 07:40	00:17	Personagens com lanternas caminham na ocupação.	
13	07:40 – 08:49	01:08	Personagem iluminado por uma lanterna e com capuz cava buraco para a colocação de barraca.	
14	08:49 – 09:16	00:27	Personagens montam barraca.	O som nesta cena sugere certa urgência pela fala de outros personagens no extracampo.
15	09:16 – 09:41	00:25	Mais personagens são observados montando suas barracas e tendas na ocupação.	
16	09:41 – 09:58	00:16	Cena do movimento interno de uma tenda sendo armada.	
17	09:58 – 11:07	01:09	Plano conjunto de diversas pessoas que trabalham na montagem das tendas da ocupação.	
18	11:07 – 11:54	00:46	Cena interna sugere a organização de uma cozinha comunitária.	
19	11:54 – 12:16	00:22	Cena externa que mostra uma casa aparentemente abandonada sendo ocupada.	
20	12:16 – 12:30	00:13	Personagem observa por trás de árvores a chegada de um carro de ronda da polícia.	Início da terceira parte, quando percebemos a relação conflituosa com a polícia.
21	12:30 – 13:19	00:49	Personagens caminham ao lado de um muro alto carregando o que induz ser pedaços de madeira e ferramentas. Os personagens se esquivam, ouve-se pelo rádio o que talvez seja a frequência da segurança do local.	
22	13:19 – 13:37	00:17	Personagens empunhando um serrote e um facão estão do lado de dentro de uma cerca. Um carro de polícia passa e não percebe a presença dos personagens.	

23	13:37 – 19:29	05:52	Plano-sequência que é a continuação da cena 21. Personagens continuam caminhando ao lado de um muro alto até chegarem em uma cerca. Lá tiram bandeiras do MLB da mochila e aguardam o momento certo para colocá-las na cerca.	Início da quarta parte. Aqui o rosto de alguns personagens é identificável.
24	19:29 – 19:39	00:09	Som é cortado, e o título volta a tela em fundo preto.	
25	19:39 – 20:47	01:08	Cartelas explicam o contexto da construção do filme.	
26	20:47 – 22:46	01:59	Créditos do filme.	

Fonte: Elaborado pelo autor.

O gráfico a seguir nos mostra a relação da duração dos planos do filme em ordem cronológica. Podemos perceber que alguns planos se destacam por sua longa duração.

Gráfico 1 – Duração dos planos do curta-metragem



Fonte: Elaborado pelo autor.

O filme começa com uma cena longa de uma pessoa que carrega o que provavelmente sejam pedaços de madeira ou ferramentas de trabalho. Essa cena tem quase 52 segundos e pode ser considerada representativa com relação ao ritmo geral que o filme vai seguir. Podemos observar, pela análise do gráfico, que temos outros quatro planos (6, 10, 13 e 17) que se destacam com relação à sua duração, isto é, todos têm mais de um minuto.

Também é possível identificar que o plano 23 tem duração de 5 minutos e 52 segundos. Isso destoa do restante dos planos do filme, concebendo a essa cena uma importância significativa dentro do conjunto do filme.

O título do filme aparece duas vezes (planos 3 e 24) e tem duração de 8 segundos e 9 segundos, respectivamente. As duas vezes que o título é exibido, o som do filme é silenciado. A ausência de som causa impacto no espectador, chamando a atenção para a montagem realizada.

As cartelas explicativas (plano 25) têm duração de 1 minuto e 8 segundos. Esse tempo é suficiente para que seja feita uma leitura atenciosa das informações fornecidas pela produção do curta. Tais cartelas têm caráter informativo, e sua leitura complementa a ação de conscientização sugerida pelo filme.

Se descontarmos os cinco planos de mais de 50 segundos (planos 2, 6, 10, 13 e 17), a cena 23, as cartelas, os créditos e os títulos, temos 15 planos filmados, que, somados, têm duração de 6 minutos e 24 segundos. A média de duração desses planos é de 26 segundos. Podemos considerar que, mesmo com planos de menor duração média, o filme tem um tempo dilatado em suas cenas.

O filme tem montagem cadenciada, que oferece ao espectador a possibilidade de maior contemplação dos planos. Tal escolha pode ser creditada à proposta do documentário, que visa inserir o espectador na realidade das ocupações urbanas por meio da experiência vivida pelos próprios participantes do movimento. O filme consegue, em 23 minutos, sem utilizar praticamente nenhum diálogo, criar uma atmosfera sentimental, capaz de nos transportar para esse universo desconhecido pela maior parte da população.

Figura 11 – Cena do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*



Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

O filme do MLB – grupo responsável por sua produção – nos apresenta situações ambíguas: a ocupação ilegal de propriedade privada *versus* o direito do cidadão de ter um lugar para morar e viver com dignidade. Essa ambiguidade nos é apresentada na montagem e pode ser observada nos grandes planos do filme. No plano 13, um personagem encapuzado, iluminado por uma lanterna, começa a cavar buracos com a intenção de montar sua tenda no local. A cena tem mais de um minuto, e, em razão de sua duração, podemos perceber a precariedade e os escassos recursos utilizados em uma ocupação, bem como o esforço realizado para que os participantes realizem sua missão. O tempo dilatado da cena nos leva a compartilhar esse sentimento com o personagem. A credibilidade do conteúdo do filme está diretamente ligada ao seu valor documental, e as longas cenas apresentadas no curta auxiliam o espectador a criar tal relação com o real.

3.2.3 Estrutura do filme

O filme pode ser dividido em cinco partes, que foram assim elencadas, levando em conta grandes blocos significativos e diferentes características dos conjuntos de imagens.

1ª parte: apresentação e chegada dos personagens à ocupação.

2ª parte: os personagens se estabelecem nas ocupações.

3ª parte: a chegada da polícia.

4ª parte: a bandeira e seu simbolismo na ocupação do espaço público.

5ª parte: cartelas explicativas.

A **primeira parte** do filme nos apresenta o universo em que o filme vai transitar, e o seu título é mostrado como uma cartela de fundo preto e texto em branco, em lugar destacado e silencioso. Para Martin Marcel, graças à presença do som no cinema, potencializa-se o silêncio. “Se promovido com valor positivo, pode ter função dramática considerável. O silêncio, muito melhor do que uma música atordoada, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento”. (2005, p. 144).

O título do filme, *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, tem seu valor como bandeira, significa algo forte e importante para as ocupações urbanas, muitas vezes renegadas e consideradas como atos criminosos. Para o MLB, grupo que

realizou o filme, a reforma urbana é um meio, um instrumento e faz parte da luta maior da classe trabalhadora a fim de construir uma sociedade diferente, com igualdade, dignidade e direitos para todos: a sociedade socialista. O filme funciona como um manifesto, e o seu título afronta quem é contra a luta e chama a atenção para as questões com as quais o movimento lida.

A montagem inicial da película nos apresenta a chegada do movimento ao local onde ocorrerá a ocupação. A sequência não é explícita, vemos sempre as pessoas silhuetadas e não conseguimos identificar um rosto em meio a tantas pessoas. Ao não identificarmos um personagem específico, presenciamos a força do coletivo dentro das ocupações.

Para Eisenstein, diversos planos filmados em situações diferentes, em contextos diversos, quando encadeados, podem significar um conceito, uma ideia ou uma significação. No primeiro bloco do filme, fica evidente que aqui não vamos seguir a saga de um indivíduo, mas seremos inseridos no meio do movimento, como parte integrante da ocupação. Essa é a sensação sugerida pela montagem. Nos planos 7 e 8, observamos dezenas de lanternas iluminando pessoas que carregam material, pedaços de madeira, ajudando umas às outras. O som direto dessas cenas – o burburinho de diversas pessoas conversando e o barulho das ferramentas usadas para a construção da ocupação – nos auxilia na percepção do movimento dos ocupantes e como todo o processo de ocupação se deve a uma ação coletiva.

A **segunda parte** do filme se inicia no momento em que os personagens começam a se estabelecer na localidade urbana definida para a ocupação. A cena mostra a construção das barracas e das tendas. As pessoas encontram formas de se organizar, ou seja, uma cozinha comunitária nos parece estar sendo estruturada. Percebemos a forma coletiva de organização do grupo e como as ações são realizadas de forma ordenada e objetiva. Nessa sequência, ninguém está sozinho, já que podemos notar, pela escolha dos planos e do som, a força da coletividade. Nos planos 17 e 18, vemos a montagem das tendas e das barracas; ali, todas as pessoas têm funções definidas; enfim, todos trabalham para construir aquele espaço coletivo.

A **terceira parte** do filme mostra a relação conflituosa entre os ocupantes dos espaços urbanos e a polícia. Historicamente, os movimentos de ocupação são tratados pelo poder público como ações criminosas. O filme aborda tal relação de forma sutil durante essa sequência. Nesse momento, percebemos a postura dos personagens diante da possível chegada de policiais na ocupação, o que normalmente se dá de

forma truculenta e violenta. No plano 20, por exemplo, um personagem observa, por trás de árvores, a passagem de um carro de ronda da polícia. As árvores e os arbustos que separam o ocupante e a polícia servem como elemento significativo para representar a existência de lados que se opõem, que estão ideologicamente divididos.

A **quarta parte** do curta é uma longa cena, um plano-sequência de quase seis minutos (um quarto da duração total do filme). A sequência mostra um grupo de personagens – três mulheres – com a intenção de pendurar bandeiras do movimento em uma cerca e evidenciar a presença da ocupação naquele espaço. Em vários momentos, os personagens se escondem atrás de arbustos quando percebem uma movimentação externa à cerca ou a possível presença da polícia. O peso da cena, seja por sua duração, seja pela tensão gerada por seu movimento interno, tem grande valor simbólico. A bandeira do movimento traz em si toda a simbologia ideológica envolvida na construção do filme. Ao conseguir pendurar a bandeira no local desejado, as personagens – que, pela primeira vez, no filme são identificáveis – são vitoriosas, isto é, alcançam seu objetivo. Logo depois, voltam para a ocupação, retornam ao coletivo. A cena é cortada mais uma vez para o título (bandeira) do filme, em silêncio.

Já a **quinta parte** do filme nos apresenta cartelas escritas com palavras na cor branca em fundo preto com explicações de como e onde foram captadas aquelas imagens e explica o contexto atual dos espaços urbanos ocupados pelo MLB. As cartelas têm funções informativas e contextualizam o movimento em sua luta pela moradia. O filme finaliza com os créditos dos realizadores.

3.2.4 Montagem de atrações em Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados

Para o teórico Sergei Eisenstein, o conflito é inerente ao espetáculo cinematográfico; a partir dele é que devem ser realizadas as escolhas do diretor com a intenção de construir o discurso político necessário para a conscientização da população. Esse conflito pode ser alcançado pelo contraste entre os planos ou mesmo pelo choque entre os próprios elementos que compõem a cena. A partir de agora, nosso estudo vai analisar momentos do filme em que tal conflito se torna evidente e identificará sequências nas quais a montagem de atrações é relevante para a construção do sentido do filme.

Lembramos que Eisenstein conceitua as atrações do espetáculo cinematográfico como “qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, [...] tornando-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado”. (1988, p. 23). Entendemos aqui com “lado ideológico” a intenção do diretor, o propósito, a ideia e não necessariamente a relação marxista de legitimação de poder. Em outras palavras, analisaremos como foram articulados elementos de construção filmica, como a fotografia, os movimentos de câmera, as composições e os sons e a relação entre ele.

A) Ponto de vista e o som do filme

Por definição, o ponto de vista é o local a partir do qual se olha. Mas geralmente também é a maneira como se olha. No cinema, esse ponto de vista é atribuído a alguém, a algum personagem ou a uma instância narradora. No filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, a direção nos apresenta um ponto de vista bastante peculiar. Pela escolha da câmera na mão e pelo seu movimento interno observativo dentro do plano, compartilhamos a percepção da cena com os personagens que ocupam aquele terreno urbano. A câmera, por vezes, realiza o mesmo movimento das personagens, seja caminhando junto a elas, seja se esquivando da presença perturbadora dos carros da polícia. O cinegrafista está efetivamente participando da ação. Essa condição, orientada pela opção de manejo da câmera, sempre na mão do cinegrafista, coloca-nos como protagonistas da ação. Ressaltamos que esse aspecto não é dado pelo uso necessariamente de uma câmera subjetiva¹³ em seu sentido clássico, mas de uma câmera que participa efetivamente do movimento de ocupação. O resultado é uma sensação de pertencimento, de fazer parte do que estava em curso durante as gravações.

Logo no início do filme, no plano 6, acompanhamos personagens que saíam de um ônibus e se juntavam a outras pessoas para iniciar o movimento de ocupação. A câmera aqui funciona, como citamos no parágrafo anterior, como um cidadão em busca de um lugar para morar e se estabelecer. Ou seja, por meio desse recurso de

¹³ A câmera subjetiva é um recurso de linguagem do cinema em que a visão da câmera assume a de um dos personagens, passando a comportar-se segundo seu ponto de vista e seus movimentos.

linguagem, somos convidados a “chegar” à ocupação junto aos outros componentes do movimento. Da mesma forma que vemos personagens pegando sua bagagem e descendo do ônibus, a câmera – e conseqüentemente nossa visão – segue esse mesmo trajeto. Ao se deparar com a situação do lado de fora do ônibus, a câmera para e fica com uma postura de observação da situação que toma curso ali.

Figura 12 – Cena do curta-metragem mostra a chegada dos participantes na ocupação



Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

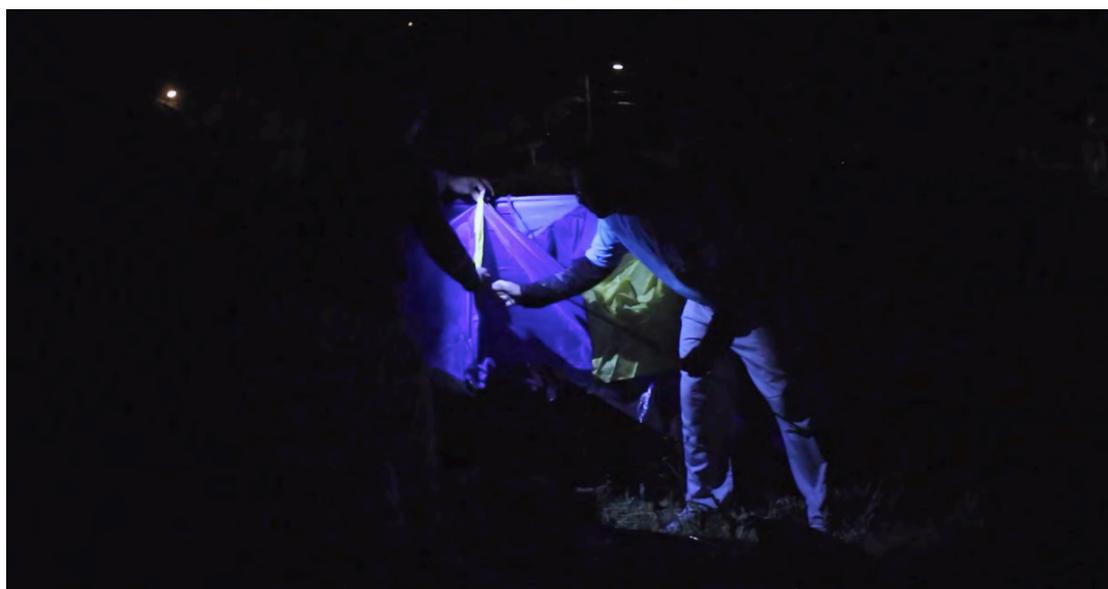
O filme praticamente não tem diálogos, mas o som exerce grande influência na construção narrativa do curta. Em sua maioria, o que ouvimos é o som ambiente do movimento de ocupação. Sempre há o burburinho de diversas pessoas conversando. Assim, o som nos leva a perceber que, apesar da dificuldade de enxergarmos os personagens das ocupações, em razão da fotografia noturna do filme, é possível notar um ambiente com diversas pessoas. A sensação que o som nos proporciona é de uma ação coletiva.

Na cena em questão, a câmera acompanha a chegada dos personagens e o seu encontro com os demais componentes da ocupação. Aqui percebemos a contribuição do som para a construção do sentido da cena, em consonância à imagem mostrada. Quando estamos dentro do ônibus, é possível ouvir os ruídos dos personagens pegando seus pertences, e, quando nos deparamos com os demais personagens, fora do ônibus, podemos detectar diversas vozes e burburinhos. O som vindo extracampo

da cena nos mostra que não estamos sozinhos nessa empreitada, mas que fazemos parte desse coletivo.

A edição de imagens e os sons são os articuladores dos elementos que nos levam à experiência sensorial que o filme busca proporcionar. O que chama a atenção na construção da banda sonora do filme são pequenas intervenções de falas no extracampo que nos ajudam a compreender a urgência de certas situações. É o caso do plano 14. Na cena em questão, vemos um grupo de pessoas que armam uma tenda no meio da ocupação. A câmera aqui ocupa o lugar do observador; o que chama, porém, a atenção à cena é o som que vem do extracampo. “Vamos acelerar, vamos acelerar, gente. Vamos, gente, eu não estou brincando não!”, é o que diz uma pessoa fora de quadro. Essa intervenção sonora cumpre uma função que extrapola a imagem e transmite a sensação de urgência que a cena demanda.

Figura 13 – Na cena, o que chama a atenção do espectador é o som que vem do extracampo



Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

O agenciamento desses elementos (ponto de vista e som) de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a refletir sobre novos significados. As imagens, como fragmentos de uma realidade, reunificadas pela montagem, criam outra unidade. A presença do som faz surgir uma ideia que não estava presente nos

elementos separados. Tal reunião é usada como atração, como ruptura estética, fora da linha do relato.

B) Composição e fotografia

As cenas que vemos no filme, em sua totalidade, foram gravadas à noite, momento em que normalmente ocorrem as ocupações de espaços urbanos. A fotografia é construída a partir de elementos luminosos presentes naturalmente nas cenas, como lanternas, postes e pequenos focos de luz. Consequentemente, a fotografia tem tons escuros durante todo o curta. Essa fotografia noturna é condizente com a proposta do filme. As imagens em contraluz, silhuetadas e escuras auxiliam a manter o anonimato das pessoas presentes na ocupação. O aspecto da clandestinidade das ocupações fica assim bem representado. Não percebemos quem é quem no movimento, mas conseguimos observar o aspecto da coletividade nas ações do grupo.

Se a opção fosse por uma fotografia diurna, seria difícil preservar a identidade dos ocupantes. Ao optar por cenas mais escuras e silhuetadas, a direção não apenas nos insere no contexto real das ocupações, mas também acentua dois aspectos importantes da situação: o anonimato e a coletividade.

Figura 14 – Cena do filme mostra o coletivo de pessoas que compõem a ocupação sem identificar o indivíduo



Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

Esse aspecto pode ser observado pela composição sugerida em algumas cenas. Ainda na primeira parte do filme, em que somos convidados a “chegar” na ocupação junto com os componentes no MLB, constatamos cenas em plano geral, em que conseguimos ver dezenas de lanternas se movimentando. Nos planos 7 e 8, percebemos a movimentação de diversas pessoas, cada uma carregando pedaços de madeira, ferramentas, lonas e barracas. Ao fundo, identificamos as luzes da cidade. O aspecto da coletividade também é acentuado pela composição das diversas lanternas em movimento as quais nos referimos. O som da movimentação dos participantes do movimento também aguça nossa percepção. O que chama a atenção na composição da cena é o choque entre os elementos presentes na cena. Essa ambiguidade pode ser observada pela profundidade de campo. No primeiro plano, temos pessoas em atividade em um terreno sem estrutura, tentando criar ali um ponto de ocupação. Ao fundo, podemos ver a cidade estruturada com suas ruas e postes, institucionalizada pelo poder público.

Aqui se encontra um dos dilemas levantados no filme, isto é, as oportunidades de estrutura de moradia que parte da população tem acesso, em contraponto com a impossibilidade de outros terem as mínimas condições de sobrevivência. O grupo de realizadores é enfático ao dizer que o filme é partidário, coloca suas posições políticas em evidência, e uma das formas de escancarar essas diferenças é a partir da composição imagética, que mostra duas realidades bastante distintas: a cidade e a margem.

C) Plano-sequência, elementos de cena e montagem

Sem dúvida alguma, a quarta parte do curta desperta muito o interesse do espectador. A sequência começa no plano 21, de 49 segundos. Há um corte para um outro plano de 17 segundos e depois voltamos ao plano final, sequência do plano 21, de 5 minutos e 52 segundos. Este último plano, gravado em plano-sequência, toma quase um quarto da duração total do filme. Do ponto de vista conceitual, o plano-sequência traz consigo uma grande carga de significação.

Do momento em que acordamos de manhã até fecharmos os olhos à noite, a realidade visual que percebemos é um fluxo contínuo de imagens

interligadas. De fato, por milhões de anos – dezenas, centenas de milhões de anos –, a vida na Terra transcorreu desta forma. Então, no começo do século XX, os seres humanos foram confrontados com algo diferente: o filme editado. (MURCH, 2004, p. 17).

De fato, a nossa percepção de uma longa cena em plano-sequência nos remete a uma perspectiva mais realista e naturalista dos acontecimentos. Segundo a concepção de métrica apontada por Eisenstein, o plano longo oferece ao espectador a chance de maior contemplação da cena, o que também gera a possibilidade de construção significativa por intermédio dos diversos componentes que compõem o quadro. O sentimento de que os acontecimentos mostrados estão realmente em curso ganha força graças à longa duração do plano. A sensação de realismo é explícita na cena.

Figura 15 – Cena final do curta-metragem *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*



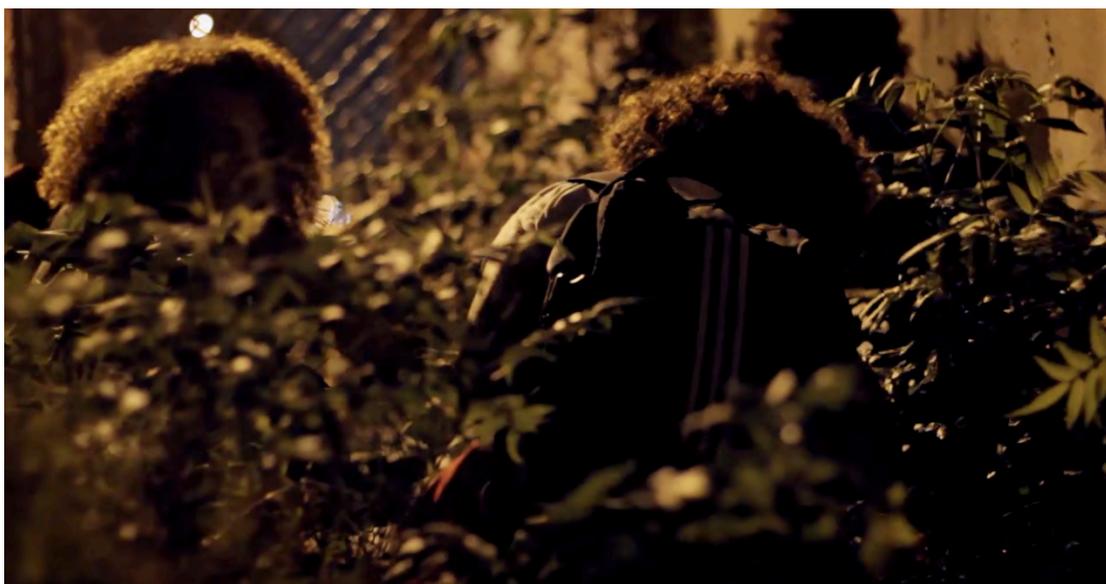
Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

A sequência em questão começa com um plano em que a câmera acompanha o caminhar de alguns personagens, homens e mulheres, que carregam tocos de madeira em contraluz. À esquerda do plano, observamos um muro alto e ao fundo a luz de um poste. No final do plano 21, os personagens – e a câmera acompanha esse movimento – se esquivam e se escondem atrás de um arbusto por consequência da passagem de um carro no fundo da cena. Escutamos uma frequência de rádio que nos remete à

conversa de seguranças. Em seguida, cortamos para um plano em que vemos quatro personagens que empunham serrotes e facões, de um lado de uma cerca; a rua, ao fundo, está do outro lado da cerca. Um carro de polícia com a sirene ligada cruza o quadro sem perceber a presença dos personagens.

Cortamos para o plano-sequência final. Nesse plano, acompanhamos as personagens – três mulheres – caminhando em direção a uma cerca. Chegando lá, vemos que elas tiram bandeiras do MLB da mochila com o intuito de fixá-las na cerca. A cada momento em que há um movimento externo à cerca, as personagens se escondem por trás de pequenas árvores. A câmera acompanha o movimento delas e se esquivava também. Elas encontram o momento ideal para hastear a bandeira. Por fim, voltam vitoriosas à ocupação.

Figura 16 – Personagens se escondem na última cena de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*



Fonte: *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

A montagem dos três planos da quarta parte do filme também tem grande influência na construção de sentido da sequência. Quando temos o corte de um plano para outro (primeiro corte) e depois voltamos para um terceiro plano que é a sequência do primeiro (segundo corte), o segundo plano terá impacto no primeiro, o que fará com que o público perceba o terceiro plano (na verdade, a continuação do

primeiro) de forma diferente. É o que ocorre nessa sequência. No primeiro plano, inicia-se a sequência localizando o espectador e já mostrando a ele o contexto da cena final. A segunda cena tem a função de alertar o público para o conflito entre os participantes da ocupação e a polícia. Isso se dá quando cortamos para a cena final. A partir da correlação entre os três planos, temos condições de construir o contexto para o momento final do filme: a relação conflituosa entre os ocupantes e a força policial. A construção do sentido da sequência é determinada tanto pela composição do plano quanto pela montagem. O resultado simbólico dessa união vem da colisão das ideias apresentadas em cada um dos planos, unidas pelos cortes e interpretadas pelo espectador.

Um elemento de grande importância na cena é a bandeira. Hastear a bandeira em campo inimigo tem o significado simbólico de vitória e é o que se passa na parte final do curta. As personagens tiram a bandeira da mochila com medo de ser apanhadas pela polícia, ao mesmo tempo em que o ato simbólico de conseguir amarrar a bandeira na cerca representa a vitória – mesmo que momentânea – dos componentes da ocupação ao sistema. O uso do elemento de cena como uma atração é essencial para que seja sugerido o significado da cena. Para Eisenstein, tal sentido só será formado uma vez que o espectador seja participativo na construção dessa significação. Esse tipo de montagem atua em um nível intelectual. É como se o realizador convidasse o espectador a ser um cocriador do filme, utilizando toda sua bagagem intelectual e a colocando à disposição para a construção do sentido do filme. “A teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto”. (XAVIER, 2005, p. 133).

A tensão das personagens ao se esquivarem da polícia e o sentimento vitorioso ao conseguirem pendurar a bandeira no local desejado são compartilhados com o público. Para se potencializar essa relação, os elementos da cena são mostrados em sequência, o que induz o espectador a fazer a ligação mental entre eles, criando assim uma experiência multissensorial, capaz de movimentar o espectador no caminho de uma busca de diferentes questionamentos.

3.3 Baronesa

3.3.1 Instrumentos descritivos

Baronesa (2018) é um longa-metragem híbrido, de 70 minutos, colorido e finalizado em 4K.

Sinopse: O dia a dia de duas vizinhas e amigas que moram na periferia de Belo Horizonte. De um lado, Andreia começa a construir sua casa para se mudar. Do outro, Leid e os filhos estão à espera do marido, que está preso. Em comum, a necessidade de se desviar dos perigos da guerra do tráfico e a estratégia para evitar as tragédias trazidas como consequência.

Baronesa foi filmado em Belo Horizonte, nos bairros Juliana, Jaqueline, na Vila Mariquinha e na ocupação Esperança. O filme é construído com base em material coletado ao longo de seis meses nessas comunidades, e o roteiro foi produzido valendo-se de relatos de histórias vividas por mulheres dessas localidades.

A pesquisa do filme começou com a curiosidade da diretora do filme, Juliana Antunes, que achou interessante o fato de diversos bairros da periferia de Belo Horizonte terem nome de mulheres. Essas regiões pertenciam a um fazendeiro que tinha como costume comprar a virgindade dessas mulheres e, assim, passou a nomear os bairros com o nome delas. Uma história tão misógina que instigou a diretora a se aprofundar na pesquisa.

Juliana cursou Cinema e Audiovisual na Una, e o projeto de *Baronesa* é resultado de um trabalho da disciplina de documentário. Naquele momento, a diretora começou a pegar os ônibus que saíam do centro da cidade em direção a esses bairros periféricos com nome de mulheres em busca de suas personagens. A diretora descreve seu processo de busca:

Até cheguei a colar cartazes, publicar anúncios, e não tive nenhum retorno. Mandeí padre anunciar em missa, e mesmo assim, não adiantou. Até que um dia coleí um cartaz perto de um salão de beleza. E foi dali que recebi a primeira ligação. Assim o primeiro dispositivo do filme foi criado: mulher, que morava em bairro com nome de mulher, e que trabalhasse em um salão de beleza. Com isso, consegui elaborar o meu TCC. (ANTUNES, 2018, p. 1).

Foi assim que Juliana conheceu uma das protagonistas de seu filme. Andreia Pereira dos Santos trabalhava em um salão de beleza no bairro Juliana, local onde foram gravadas as primeiras cenas do filme. Uma particularidade da produção de *Baronesa* é que praticamente toda a equipe técnica, além, é claro, da diretora, é formada por mulheres. Mas, acima de tudo, é que as personagens principais são duas mulheres negras, moradoras da periferia de Belo Horizonte. Segundo a própria diretora, o filme tem características feministas, uma vez que coloca em questão a relação das duas personagens com o universo masculino da guerra entre facções pelo controle do tráfico de drogas na região em que vivem.

Figura 17 – Cartaz de *Baronesa*, de Juliana Antunes



Fonte: Divulgação.

A diretora se mudou para um barracão em frente à casa de Andreia e lá morou por seis meses, período em que o filme foi produzido. As gravações ocorriam às terças e quintas, conforme combinado com Andreia. “E fui, sozinha, morar nessa favela. A equipe ia me encontrar nos dias combinados. Ao todo, foi assim por seis meses, o período

que fiquei por lá. E o mais bizarro: no dia em que me mudei, estourou uma guerra entre as facções”. (ANTUNES, 2018, p. 1).

O fato de se ter mudado para a comunidade e vivido seis meses próximo às suas personagens é de extrema importância para contextualizarmos a produção do filme. Juliana se dispôs a compartilhar um período de sua vida com a comunidade para, assim, ganhar a confiança necessária à produção das cenas do filme. “Numa favela, mulher é quase um objeto, tem uma questão de posse, mesmo. Infelizmente. A coisa mais difícil do *Baronesa* era a negociação com os maridos, com os irmãos, primos, pais, namorados. A quantidade de personagens fantásticos que perdi nesse filme, por questões como essas, é incrível”. (ANTUNES, 2018, p. 1).

A própria diretora não se considera de classe média alta; relata que morou em bairros periféricos, mas nada comparado àquela realidade que se propôs a viver para realizar o filme. Aqui se coloca uma importante questão relacionada ao olhar etnológico empregado pela diretora. Uma pessoa de fora, imputando um olhar para uma realidade distinta, imbuída de sua experiência de vida e de seus preceitos, ia gerar uma visão sobre esses personagens e sua comunidade. Sobre tal questão, escreveu Fabian Cantieri, em sua resenha sobre *Baronesa*:

Num debate com Ousmane Sembène, quando confrontado sobre continuar fazendo filmes sobre a África, uma vez que, àquela altura, já existiam inúmeros cineastas africanos, Jean Rouch depõe, ‘eu trago o olhar do estrangeiro. A própria noção de etnologia está baseada na seguinte ideia: alguém confrontado com uma cultura que é estranha a ele vê certas coisas que as pessoas de dentro dessa mesma cultura não veem’. A esse princípio clássico da etnologia, Sembène refutava: ‘Vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos’. Pedro Costa enfrentaria essa questão de uma forma um tanto prática: convivendo intensa e duradouramente com o outro. Ele é o estrangeiro amigo. (2017, p. 1).

Juliana é a estrangeira amiga. Ela se coloca em uma posição em que a confiança de seus personagens é ponto crucial para alcançar os objetivos do filme. Em uma cena em que Andreia e Negão cheiram cocaína, fazem-no sem o menor constrangimento, como uma ação corriqueira de seu cotidiano. Esse nível de comprometimento só poderia ser alcançado pela confiança mútua criada entre a diretora e os seus personagens.

Foi em meio ao ambiente de guerra entre facções do tráfico de drogas nos bairros filmados que se deram as gravações de *Baronesa*. O contexto do tráfico acaba

se tornando um ponto relevante na narrativa criada por Juliana. Segundo a diretora, nada no filme é espontâneo; tudo é ensaiado. As histórias contadas no filme são vivências das próprias personagens e de outras mulheres do bairro.

A montagem do filme de Juliana Antunes foi realizada pela dupla Affonso Uchôa e Rita Pestana. A diretora já havia trabalhado como assistente de Uchôa em *Arábia* (2017). e o convite não foi aleatório, uma vez que a estrutura narrativa de *Baronesa* em muito se assemelha à do outro filme de Affonso, *A Vizinhança do Tigre* (2014). O grande desafio da montagem foi a escolha das cenas em meio a um volume muito grande de material coletado, ao longo dos seis meses de gravação.

O filme flerta abertamente com o cinema clássico em que a fotografia e as performances respondem a um padrão naturalista e os efeitos realistas registrados com uma câmera quase que documental. Mas é justamente nesse ponto que o filme rompe com a narrativa tradicional, deixando o espectador na dúvida sobre o que realmente se trata: de uma “realidade” da personagem ou de uma verdade da atriz. *Baronesa* mostra intenso relato da potência feminina diante de um ambiente de conflito e guerra.

3.3.2 Decomposição plano a plano

O filme tem 72 minutos de duração e contém 101 planos, incluindo as logomarcas iniciais e os créditos finais. Se considerarmos as cartelas e as logomarcas, temos uma duração média dos planos de 43 segundos. Veremos a seguir, mediante a análise dos dados coletados na decomposição, que o filme conta com longas sequências de diálogo. Essas, em grande parte, têm planos longos, quase sem cortes. Os cortes feitos são planos de cobertura, normalmente mostrando detalhes da ação. Esses planos, por sua vez, têm a função de criar uma continuidade visual para a sequência, ampliando a relação de verossimilhança proposta pelo filme.

Quadro 2 – Decomposição plano a plano do filme

Baronesa

Ordem Numérica	Tempo do Plano (horas:min:seg)	Duração	Descrição do Plano	Observações
1	00:00:00 – 00:00:49	00:49:00	Logomarcas e créditos iniciais.	
2	00:00:49 – 00:03:04	00:02:14	Cena mostra corpo feminino em detalhe dançando uma música <i>funk</i> . Quando a música termina, a mulher sai de quadro, e entra o título do filme.	Plano com mais de 2 minutos
3	00:03:04 – 00:04:12	00:01:08	Andreia e Leid conversam em uma cama.	
4	00:04:12 – 00:04:34	00:00:21	Sequência do plano anterior em detalhe em Andreia.	
5	00:04:34 - 00:04:44	00:00:10	Sequência do plano anterior em detalhe em Leid.	
6	00:04:44 - 00:04:52	00:00:08	Sequência do plano anterior em detalhe em Andreia.	
7	00:04:52 - 00:05:03	00:00:10	Mãos de Andreia marcando esmalte e segurando cigarro.	
8	00:05:03 - 00:05:20	00:00:17	Andreia organiza os esmaltes em uma prateleira.	
9	00:05:21 - 00:06:11	00:00:50	Andreia fuma e bebe sentada na porta.	
10	00:06:11 - 00:06:16	00:00:04	Escada da entrada de uma casa.	
11	00:06:16 - 00:07:08	00:00:51	Leid penteia o cabelo da filha.	

12	00:07:08 - 00:07:26	00:00:18	Filho de Leid chora, e mãe penteia-lhe o cabelo.	
13	00:07:26 - 00:09:06	00:01:40	Sequência do plano anterior: todos sentados na cama.	
14	00:09:06 - 00:09:29	00:00:22	Leid amamenta na frente do espelho, e as crianças estão do outro lado da janela.	
15	00:09:29 - 00:10:05	00:00:36	Leid faz carinho no filho e conversa com Negão.	
16	00:10:05 - 00:10:57	00:00:52	Sequência do plano anterior – rosto de Leid.	
17	00:10:57 - 00:11:22	00:00:24	Leid e Negão conversando.	
18	00:11:22 - 00:11:30	00:00:08	Mãos de Andreia fazendo unha de Gabriela.	
19	00:11:30 - 00:12:51	00:01:21	Sequência do plano anterior, Andreia faz a unha de Gabriela.	
20	00:12:52 - 00:12:55	00:00:03	Rosto de Negão jogando capoeira com Andreia.	
21	00:12:55 - 00:13:03	00:00:07	Rosto de Andreia jogando capoeira com Negão.	
22	00:13:03 - 00:13:07	00:00:04	Rosto de homem que canta músicas de capoeira.	
23	00:13:07 - 00:13:31	00:00:23	Andreia jogando capoeira com Negão, um homem ao fundo canta e dois assistem à cena.	
24	00:13:31 - 00:14:00	00:00:29	Andreia e Negão batem palmas enquanto o homem canta.	
25	00:14:00 - 00:14:07	00:00:26	Negão está enrolando uma nota.	
26	00:14:07 - 00:14:26	00:00:19	Rosto de Andreia falando com Negão.	
27	00:14:26 - 00:17:43	00:03:16	Andreia conversando com Negão.	Plano com mais de 2 minutos (plano com maior duração do filme)
28	00:17:43 - 00:19:02	00:01:19	Leid está enrolando um pano na coxa, uma panorâmica até o rosto.	
29	00:19:02 - 00:20:05	00:01:30	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia conversando, uma	

			panorâmica mostra Leid bebendo cerveja, a panorâmica continua e para no rosto de Rose.	
30	00:20:05 - 00:20:53	00:00:47	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia conversando, uma panorâmica mostra Leid.	
31	00:20:53 - 00:21:11	00:00:18	Sequência do plano anterior – rosto de Rose, panorâmica mostra Leid e termina no rosto da Andreia.	
32	00:21:11 - 00:21:33	00:00:22	Sequência do plano anterior – Rose, Leid e Andreia estão sentadas conversando.	
33	00:21:33- 00:21:51	00:00:17	Crianças brincando de bola, aparece um porco correndo entre o mato e logo depois um homem correndo atrás.	
34	00:21:51 - 00:22:13	00:00:22	Sequência do plano anterior – várias crianças correndo na rua, pessoas nos portões vendo o homem passar com o porco de baixo do braço.	
35	00:22:13 - 00:22:35	00:00:22	Sequência do plano anterior – crianças voltam a brincar de bola enquanto o homem vai embora com o porco.	
36	00:22:35 - 00:22:43	00:00:07	Negão está dentro de uma caixa d’água segurando duas notas de dois reais molhadas.	
37	00:22:43 - 00:22:51	00:00:08	Sequência do plano anterior – rosto de Leid olhando Negão na caixa d’água.	
38	00:22:51 - 00:23:57	00:01:05	Sequência do plano anterior – Leid e Negão estão na caixa d’água conversando.	
39	00:23:57 - 00:24:41	00:00:44	Leid e Negão estão tomando sol, Andreia chega com um balde cheio de água para perto deles e despeja a água nos três; ela para, conversa um pouco; em seguida, sai pega mais água e despeja novamente neles.	

40	00:24:41 - 00:25:46	00:01:05	Sequência do plano anterior – Andreia está no escuro sentada no chão iluminando uma parede a sua frente com uma lanterna que projeta a imagem de uma mulher enquanto conversa com Negão, que está logo ao lado.	
41	00:25:44 - 00:25:51	00:00:04	Sequência do plano anterior – mãos de negão brincando com um isqueiro.	
42	00:25:51 - 00:26:16	00:00:24	Sequência do plano anterior – Andreia apoia o braço em Negão enquanto conversam.	
43	00:26:16 - 00:26:29	00:00:13	Sequência do plano anterior – Negão projeta a imagem da mulher na parede.	
44	00:26:29 - 00:27:47	00:01:18	Rosto de Leid conversando com Andreia.	
45	00:27:47 - 00:29:14	00:01:26	Sequência do plano anterior – Leid, Andreia e Walquíria estão sentadas no chão conversando.	
46	00:29:14 - 00:29:21	00:00:07	Vista de casa na periferia.	
47	00:29:21 - 00:30:00	00:00:38	Andreia está deitada no chão brincando.	
48	00:30:00 - 00:30:03	00:01:03	Panorâmica da cidade à noite.	
49	00:30:03 - 00:31:21	00:00:17	Várias mulheres estão fazendo aula de dança.	
50	00:31:21 - 00:31:35	00:00:14	Sequência do plano anterior – Andreia dançando, e outras mulheres em volta.	
51	00:31:35 - 00:31:46	00:00:10	Sequência do plano anterior – várias mulheres estão fazendo aula de dança.	
52	00:31:46 - 00:31:55	00:00:08	Sequência do plano anterior – Andreia dançando, e outras mulheres em volta.	

53	00:31:55 - 00:32:10	00:00:15	Imagem de bananeiras e um muro de tijolos enquanto chove.	
54	00:32:10 - 00:32:37	00:00:27	Rosto de Andreia quando ela olha atentamente para algo fora de quadro.	
55	00:32:37 - 00:33:13	00:00:35	Andreia e Negão estão sentados um de frente ao outro conversando.	
56	00:33:13 - 00:33:49	00:00:36	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia conversando com Negão.	
57	00:33:49 - 00:34:09	00:00:19	Sequência do plano anterior – rosto de Negão conversando com Andreia.	
58	00:34:09 - 00:34:47	00:00:38	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia conversando com Negão.	
59	00:34:47 - 00:35:13	00:00:25	Sequência do plano anterior – Andreia e Negão estão sentados um de frente ao outro conversando.	
60	00:35:13 - 00:37:23	00:02:09	Andreia e Leid estão deitadas na cama.	Plano com mais de 2 minutos
61	00:37:23 - 00:40:01	00:02:38	Sequência do plano anterior – câmera fecha em Leid.	Plano com mais de 2 minutos
62	00:40:01 - 00:40:16	00:00:14	Mulher está lavando a rua; um menino, varrendo.	
63	00:40:16 - 00:40:33	00:00:17	Rosto de Negão usando um colete à prova de balas, panorâmica até a barriga.	
64	00:40:33 - 00:41:39	00:01:05	Sequência do plano anterior – Negão e Andreia sentados no chão; Andreia aponta uma arma para ele.	
65	00:41:39 - 00:41:42	00:00:03	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia – panorâmica até ela, apontando a arma para Negão.	
66	00:41:42 - 00:41:57	00:00:14	Três homens conversando. Ao fundo, à direita, uma casa, e, à esquerda, mato alto.	

67	00:41:57 - 00:43:11	00:01:13	Negão e Andreia sentados um de frente ao outro, ela faz a unha dele.	
68	00:43:11 - 00:43:18	00:00:07	Sequência do plano anterior. Detalhe das mãos de Negão e Andreia.	
69	00:43:18 - 00:44:25	00:01:07	Sequência do plano anterior.	
70	00:44:25 - 00:44:49	00:00:24	Andreia fazendo conta em um caderno e segurando algumas notas na outra mão.	
71	00:44:49 - 00:45:11	00:00:21	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia.	
72	00:45:11 - 00:46:18	00:01:06	Negão vem andando por entre as casas; uma panorâmica, ele continua andando mais um pouco e para.	Câmera em movimento
73	00:46:18 - 00:49:03	00:02:45	Um menino está sentado no degrau da porta de entrada, Andreia e Leid conversam no extracampo.	Plano com mais de 2 minutos
74	00:49:03 - 00:50:51	00:01:47	Sequência do plano anterior – Andreia, Leid e um menino estão sentados no chão enquanto conversam.	
75	00:50:51 - 00:51:00	00:00:08	Sequência do plano anterior – rosto de Leid pensativa.	
76	00:51:00 - 00:53:37	00:02:37	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia sentada no degrau da porta conversando com Leid.	Plano com mais de 2 minutos
77	00:53:37 - 00:53:47	00:00:10	Sequência do plano anterior – rosto de Leid atenta à Andreia, que conversa com ela.	
78	00:53:47 - 00:54:14	00:00:26	Duas telhas em pé, uma do lado direito e outra no esquerdo, e um portão velho deitado obstruem a passagem, chegam 4 crianças e pulam o portão.	
79	00:54:14 - 00:54:38	00:00:23	Leid está deitada no chão da entrada da casa.	
80	00:54:38 - 00:54:51	00:00:12	Vista da comunidade.	
81	00:54:51 - 00:55:22	00:00:31	Negão está sentado no chão de frente à porta de entrada da casa.	

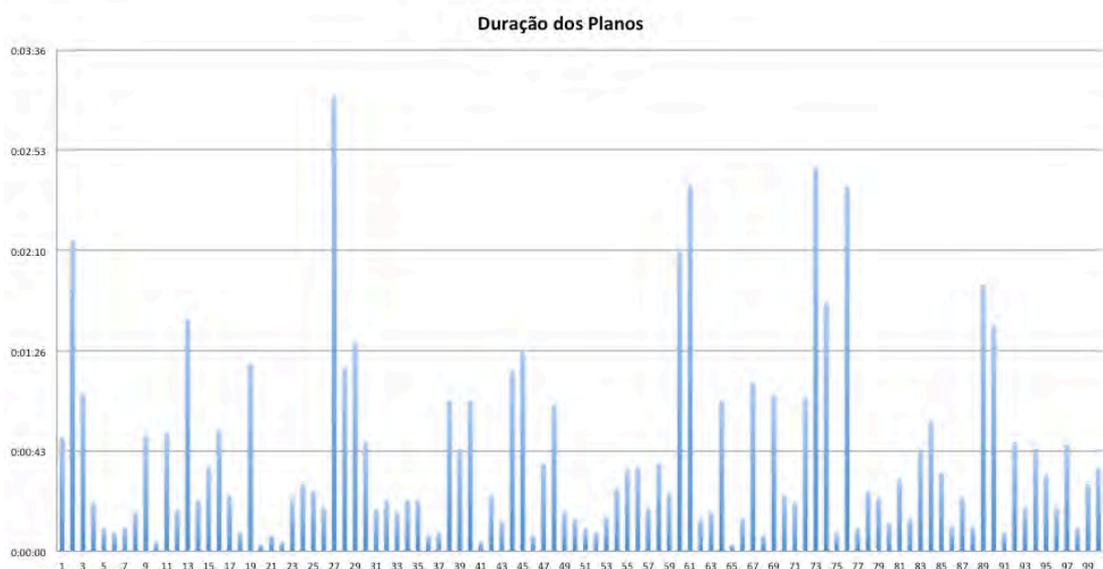
82	00:55:22 - 00:55:37	00:00:14	Vista de casa da comunidade enquanto o fogo queima algo.	
83	00:55:37 - 00:56:20	00:00:43	Vista dos fundos da casa, do lado esquerdo; do lado direito, Andreia e Leid saem da casa e amarram fitas nos postes.	
84	00:56:20 - 00:57:17	00:00:56	Sequência do plano anterior – Andreia está amarrando a fita no poste; panorâmica para baixo mostrando as pernas dela; ela sai, e a câmera vira e mostra Andreia e Leid saindo pela rua até serem excluídas do quadro.	
85	00:57:17 - 00:57:51	00:00:34	Andreia está sentada no chão no escuro fumando e projetando a imagem da lanterna na parede.	
86	00:57:51 - 00:58:03	00:00:11	Imagem projetada na parede escura.	
87	00:58:03 - 00:58:26	00:00:23	Mãos de Andreia passando esmalte; panorâmica até o rosto dela.	
88	00:58:26 - 00:58:37	00:00:11	Imagem de um canto de um quarto.	
89	00:58:37 - 01:00:33	00:01:55	Andreia e Leid sentadas em cadeiras de plástico conversando; acontece um tiroteio; elas saem correndo; equipe derruba a câmera; em seguida, pegam a câmera e entram em casa.	Câmera em movimento
90	01:00:33 - 01:02:11	00:01:37	Rua de terra – Andreia entra em quadro vindo do final da rua; panorâmica a seguindo e mostrando a cidade de cima.	Câmera em movimento
91	01:02:11 - 01:02:20	00:00:08	Sequência do plano anterior – vista de cima de um bairro novo.	
92	01:02:20 - 01:03:08	00:00:47	Andreia passando um fio em um tijolo; panorâmica até o outro canto onde ela amarra o fio em um arrame.	
93	01:03:08 - 01:03:27	00:00:19	Sequência do plano anterior – Andreia está agachada peneirando areia – panorama até o rosto.	
94	01:03:27 - 01:04:11	00:00:44	Sequência do plano anterior – mãos de Andreia colocando um tijolo com massa na parede que, subindo panorâmica, mostra um quadro	

			maior.	
95	01:04:11 - 01:04:45	00:00:33	Sequência do plano anterior – mãos de Andreia colocando o tijolo; panorâmica sobe e para no rosto dela.	
96	01:04:45 - 01:05:04	00:00:19	Andreia está sentada na parede recém-erguida, fumando.	
97	01:05:04 - 01:05:51	00:00:46	Sequência do plano anterior – rosto de Andreia fumando.	
98	01:05:51 - 01:06:01	00:00:10	Vista das casas na comunidade.	
99	01:06:01 - 01:06:30	00:00:29	Leid está sentada na laje olhando o horizonte.	
100	01:06:31 - 01:07:07	00:00:36	Um bebe, e outro dorme em uma casa de casal.	
101	01:07:07 - 01:10:53	00:03:46	Cartilha de créditos finais.	Plano com mais de 2 minutos

Fonte: Elaborado pelo autor.

Baronesa tem um ritmo de montagem que privilegia os planos-sequência, o que evita cortes desnecessários e deixa fluir os diálogos. A câmera está estática em quase todos os planos. Observamos no gráfico que seis planos se destacam por sua duração, com mais de 2 minutos (não contando os créditos finais, que têm 3 minutos e 46 segundos).

Gráfico 2 – Relação da duração dos planos em *Baronesa*



Fonte: Elaborado pelo autor.

O segundo plano do filme é um dos mais longos. Com 2 minutos e 14 segundos, é nesse plano que somos apresentados ao universo do filme por meio da dança de Gabriela. A personagem só volta à cena nos planos 18 e 19, quando conversa com Andreia, que está a fazer-lhe as unhas.

O plano 27 é o de maior duração do filme, com 3 minutos e 16 segundos. Nele vemos uma longa conversa entre Negão e Andreia. Esse plano faz parte de uma sequência que se inicia com um plano-detalle das mãos de Negão enrolando uma nota de dólar, com a intenção de utilizá-la para cheirar cocaína. Depois, temos um novo detalhe, agora do rosto de Andreia, para assim chegarmos ao plano dos dois sentados e conversando. O que pode ser destacado nessa sequência é a naturalidade em que os personagens usam a droga. Não há cerimônia ou nenhum tipo de inibição quando cheiram cocaína. A longa duração auxilia o espectador a perceber a estreita relação entre os dois e, principalmente, confere verossimilhança à cena.

Aqui também podemos observar uma relação entre o plano 27 e a cena seguinte, em que Leid enrola droga em um papel-carbono, preparando um papelote para ser vendido. Tal sequência nos alerta ao fato de que as duas estão, de alguma forma, também envolvidas no tráfico ou no uso de drogas e que toda a questão da guerra entre facções criminosas em sua comunidade não passa à parte da vida delas.

Outra sequência que se destaca são os planos 60 e 61. Juntas as cenas têm 4 minutos e 47, superando até mesmo o plano mais longo do filme, descrito acima. Na sequência, vemos Andreia e Leid deitadas em uma cama. Leid, visivelmente emocionada, escreve uma carta para seu marido, que está na prisão. A leitura da carta é, sem dúvida, uma das cenas com maior carga emocional do filme. Mais uma vez, a duração da cena chama a atenção para a emoção do momento, conectando o espectador às protagonistas.

Outro destaque da decomposição cena a cena do filme fica para as sequências de passagem. Essas sequências se destacam não por sua duração, mas por servirem como momentos de respiro no filme. As sequências também têm a função de nos apresentar a comunidade e seu cotidiano. É o caso da sequência dos planos 33, 34 e 35, ou seja, a cena do porco. Somos apresentados a uma situação aparentemente comum para a comunidade, porém inusitada para grande parte do público. Na sequência, observamos crianças se divertindo ao ver um porco escapando e logo sendo capturado e carregado pelo seu aparente dono. O conjunto dessas sequências de passagem, que aparentam ser cenas espontâneas da comunidade, localiza o filme em seu espaço geográfico periférico, isto é, importante informação que se relaciona à construção das personagens e seu contexto social.

Identificamos também que, em sua maioria, os planos privilegiam a câmera parada no tripé. Em algumas sequências de diálogo, podemos notar que, nos planos-detalle, a câmera deriva buscando a ação das personagens. Em especial, gostaríamos de destacar três planos em que a câmera se movimenta. Dois desses planos (72 e 90) são análogos em seu movimento e acompanham Negão (personagem masculino do filme) e Andreia em solitárias caminhadas. Os dois planos conotam momentos importantes na trajetória das personagens.

No plano 72, vemos Negão caminhar pela comunidade, enquanto a câmera realiza um movimento para acompanhar seus passos. No plano 90, teremos um movimento de câmera análogo a esse. Essa cena acontece logo no plano seguinte ao plano dos tiros que apavoram Leid e Andreia. Na cena, Andreia caminha em uma

estrada de terra em direção a um barranco que, ao longe, consegue ver o bairro Baronesa. Nos dois momentos, percebemos que as personagens estão introspectivas, buscando respostas para as questões que a violência na periferia impôs à vida delas. As duas cenas são pontos de transição nas histórias das personagens e são marcadas pelo gesto formal do movimento de câmera.

A outra cena que gostaríamos de destacar é o plano 89. O diálogo de Andreia e Leid é interrompido por uma série de tiros, vindos de um local próximo à locação. As duas correm desesperadas para se proteger dos tiros, o que faz com que a câmera seja derrubada por uma das personagens. Nesse momento, a câmera abandona seu papel de observadora e passa a fazer parte da cena, correndo e se escondendo dos tiros juntamente com as personagens. Esse é um importante ponto de virada da narrativa em que a quarta parede é quebrada como vamos comentar mais detalhadamente na sequência.

3.3.3 *Estrutura do filme*

Baronesa tem uma narrativa com estrutura clássica, mas que conta com características do cinema contemporâneo. A obra tem atuações naturalistas, cortes invisíveis e continuidade sonora, ao mesmo tempo em que conta com diálogos desprendidos de roteiro fixo, tempos distendidos e uma montagem que privilegia uma dramaturgia elíptica, na qual as sequências não estão presas a uma cronologia rígida.

Dividimos o filme em três atos que não se definem de forma estanque, mas que nos apresentam diferentes momentos da vida das personagens.

A **primeira parte** contextualiza o universo que o filme se propõe a mostrar. Somos apresentados às personagens e à comunidade a que pertencem. Conhecemos um pouco sobre o contexto do tráfico de drogas, que se tornará central trama.

A primeira cena de *Baronesa* é representativa nesse sentido. *Twerk* é um estilo de dança ligado ao *funk* e ao *hip-hop*, baseado em movimentos que se concentram nos quadris e em agachamentos. A dança também é conhecida como “quadrado” e tem forte ligação com as danças urbanas, reconhecidas como um espaço de resgate da autoestima da população periférica brasileira, principalmente a feminina, por meio da qual mulheres de diversas idades desfilam o corpo sem medo ou vergonha. No primeiro plano, vemos uma mulher dançando a música *Que Grave é Esse*, do MC

Delano. A música *funk*, somada à apresentação do corpo feminino, serve como um convite para adentrarmos no universo do filme.

A partir desse plano, somos apresentados à Leid e à Andreia, duas mulheres negras, que moram em uma comunidade periférica de Belo Horizonte. Leid é mãe de quatro filhos, cujo marido está preso, por consequência do tráfico de drogas. Andreia é manicure e sonha em se mudar para outro barracão em uma comunidade próxima, a Baronesa.

Figura 18 – Andreia, Leid e Negão, personagens de *Baronesa*



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

Aos poucos, o filme nos mostra a condição de vida precária em que as duas personagens vivem. As personagens são sempre filmadas próximas às paredes sem reboco de suas casas. A falta de recuo das cenas nos transmite a impressão de que aquele universo tem poucas perspectivas de expansão e que, em meio aos sonhos e desejos das personagens, a realidade está ali, logo à nossa frente. O que o filme se propõe a mostrar está na relação entre essas mulheres, seus filhos e a comunidade.

No plano 15, somos apresentados a Negão. O personagem se mostra como uma representação do universo masculino em que as protagonistas estão inseridas. Negão é o estereótipo do homem da periferia. Usa um boné e anda sem camisa pela comunidade, além de sua maneira peculiar de falar, repleta de gírias. Negão é amigo e confidente de Andreia e Leid, que, durante o filme, compartilham momentos de descontração e de conversas.

A primeira parte é constituída de longos diálogos das personagens que divagam sobre assuntos diversos como as dores íntimas, a perda do grande amor, a espera pelo marido preso, o gozo feminino, a relação com a comunidade e o tráfico de drogas. Essa parte representa o lugar de violência e conflitos que atravessam a vida, o corpo e os sonhos das mulheres periféricas brasileiras. O cotidiano dessas personagens é possivelmente muito parecido com o de outros milhões de moradores de comunidades periféricas pelo Brasil, porém extraordinário para grande parte dos espectadores do filme.

Uma das únicas cenas do filme em que podemos ver a comunidade em plano geral (plano 80) é também a cena de prenúncio a um importante ponto de virada. A **segunda parte** do filme começa com uma cena em que vemos Negão, pensativo, preparando-se para a guerra que está por vir. O plano nos mostra o personagem sentado dentro de uma casa, mas seu olhar para fora da porta aberta anuncia um caminho que provavelmente não terá volta. Em seguida, é-nos apresentado o luto de Leid e Andreia.

Já a **terceira parte** começa com um diálogo entre Leid e Andreia, interrompido por uma rajada de tiros, que parece vir de um lugar bem próximo à cena. Esse é o momento em que se materializa a violência referida em todo o filme. A partir desse ponto, o *Baronesa* se torna um filme silencioso e reflexivo. Os diálogos da primeira parte se tornam grandes sequências, em que as personagens estão quietas e pensativas. A parte final do filme nos faz pensar sobre o que será dos sonhos e das perspectivas de vida das personagens.

3.3.4 Montagem de atrações em Baronesa

Uma característica de *Baronesa* é a escolha por planos estáticos na maioria das cenas. O quadro parado apresenta um conflito entre a energia pulsante das personagens e uma imobilidade incômoda. As performances reproduzem as experiências de vida dessas; a opção por planos fixos nos remete a um estado contínuo de restrição de sonhos e que bloqueia as perspectivas de vida daquela comunidade.

Para o teórico Sergei Eisenstein, o conflito é essencial para que se possa estabelecer um sentimento de desconforto no espectador. Esse desconforto, chamado

pelo teórico de agitações, tem a intenção de possibilitar a abertura da leitura das cenas a outras camadas de sentido, e não apenas as denotadas diretamente pelas imagens descritivas.

Daqui em diante, vamos analisar algumas cenas e tentar identificar como a articulação dos elementos formais de construção fílmica pode ampliar tais conflitos. Ressaltamos que, para Eisenstein, o conjunto de elementos que compõem a cena podem ser consideradas as atrações do espetáculo cinematográfico; é a partir da articulação entre esses diferentes elementos que o realizador tem a possibilidade de criar impacto na percepção de seu espectador. Esse impacto tem a função de atrair o espectador para perceber a intenção psicológica da cena, contribuindo para a construção do sentido do filme.

A) Som direto, ambientação, trilha sonora e extracampo

Baronesa praticamente não conta com nenhum efeito sonoro externo à cena. Os sons do filme são sempre uma representação dos elementos físicos presentes na cena. Esse fato não retrata uma desvalorização do trabalho de edição e mixagem de som; muito pelo contrário, o *foley*¹⁴ tem grande peso na construção do sentido do filme. Todas as ações e movimentações de objetos de cena são devidamente sonorizadas. Como exemplo, temos os planos 67, 68 e 69, em que Andreia faz as unhas de Negão. Nessa cena, Negão fica com as mãos em um pote com água. Mesmo que quase não percebemos tal ação, o som da sua mão em contato com a água fica audível durante toda a cena. “Os recursos de *foley* tem a função de dar um maior senso de realidade à cena. O som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não unicamente material, mas também estética”. (MARCEL, 2005, p. 144).

De fato, embora quase imperceptível à compreensão do espectador, o *foley* acrescenta outro nível de credibilidade à cena, produzindo a relação de veracidade desejada na construção formal dessa.

¹⁴ *Foley* é a nomenclatura técnica para o que popularmente na língua portuguesa é conhecido como sonoplastia. O termo *foley* é referência a Jack Donovan Foley que é homem em que acredita-se que inventou a arte do *foley*. É a reprodução dos sons presentes em uma cena de filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais. O *foley* normalmente é realizado na pós-produção e tem a intenção de melhorar a qualidade do áudio captado diretamente na cena.

Figura 19 – Os sons sutis do *foley* acrescentam alto nível de veracidade à cena



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

A trilha sonora de um filme tem funções muito bem-definidas. A canção constitui material particularmente rico. Em *Baronesa*, a música está presente em alguns momentos para pontuar relações das personagens com a comunidade. A trilha sonora entra sempre de forma diegética (com exceção dos créditos finais) e nos auxilia na construção do universo simbólico apresentado no filme. O *rap* é uma expressão musical que cria uma relação com a periferia. Ao escutarmos tal musicalidade permeando a vida da comunidade, criamos mais um elemento de identificação com as personagens e os moradores daqueles bairros.

O som direto, técnica de captação de sons e diálogos no local onde estão sendo realizadas as gravações, também insere grande nível de veracidade à cena. *Baronesa* é um filme que tem como base narrativa diálogos entre os personagens que contam suas histórias e vivências através de suas falas. O filme privilegia planos de diálogos longos que requerem um cuidado técnico para que as falas, repletas de gírias, sejam sempre inteligíveis ao espectador.

A opção da diretora Juliana Antunes de manter sequências longas de diálogo na montagem final do filme acarreta situações que devem ser contornadas com a continuidade sonora e o uso de planos de cobertura. Esse recurso tem a intenção de criar uma verossimilhança capaz de gerar a sensação de que aquela sequência foi um

diálogo espontâneo, travado entre os personagens. Na mesma cena em que Andreia faz as unhas de Negão (planos 67, 68 e 69), percebemos que, no meio da cena, há um plano de cobertura, um detalhe das mãos dos personagens. Para criar uma sensação de continuidade na cena, o som é elemento primordial. A adição de sons ambientes à cena e a edição do diálogo em continuidade nos oferecem tal possibilidade de fruição e quase não percebemos os cortes. Segundo Martin Marcel, a continuidade sonora é essencial na criação dessa sensação. “Enquanto que a banda de imagens de um filme é uma sequência de fragmentos, a banda sonora restabelece a continuidade, tanto no nível da percepção simples como da sensação estética”. (2005, p. 133).

Na sequência que se inicia no plano 73, Leidiane reprime o filho por ter, supostamente, abusado sexualmente do irmão. Aqui o som é elemento primordial na construção do sentido pretendido para a cena. Isso se dá pelo uso do som no extracampo. Na cena, vemos uma criança sentada na porta da casa enquanto escutamos Leid e Andreia discutindo com o filho dela. O som do choro de Daniel, filho de Leid, complementa a cena. Diversas vezes, vemos Andreia e Leid entrando e saindo da casa, porém sem nunca terem revelados os rostos, já que o enquadramento contempla apenas as pernas de ambas.

O conceito de extracampo no cinema procura entender o tensionamento dialético entre o ambiente interno e externo do plano cinematográfico. Essa relação é que nos interessa em nossa análise. O cinema tem grande apelo visual, e, justamente por essa característica, o enquadramento e a composição são de suma importância para o entendimento da cena. Contudo, principalmente após o advento do som no cinema, o jogo entre o que está sendo mostrado e o que não acrescenta nova camada de percepção ao espectador. A partir do momento em que o diretor define um enquadramento para sua cena, por consequência está eliminando todo o entorno do quadro em questão. Esse entorno, porém, pode ser acrescido à cena mediante sons ou especulações sobre o que ocorre fora dele. Dessa maneira, esse ambiente externo é construído pelo espectador a partir de pedaços incompletos do cenário. O espectador imagina, assim, o contexto total da cena, o que não está propriamente enquadrado.

Na cena em questão, o espectador é convidado a experimentar uma situação do abuso sexual, sem visualizá-lo. Essa opção é, por vezes, muito mais forte do que a cena explícita. Da mesma forma que o silêncio pode causar sensações maiores que os sons em si, a falta de imagem pode levar a um impacto poderoso, visto que trabalha

no nível sensorial do espectador. Cada um vai criar a cena de abuso em seu inconsciente, acrescentando o nível de brutalidade, dependendo de sua percepção.

Em outros momentos, constatamos que nos falta a imagem para ilustrar as experiências reproduzidas no filme. A perda do grande amor, o abuso na infância, as mortes na comunidade só são percebidas pela fala das personagens. A diretora nos apresenta esse painel da violência na periferia por intermédio da palavra falada, elemento que evoca a nossa imaginação. Por meio desse artifício, o filme cria uma relação com o espectador que toca o sensível e articula diferentes percepções sobre essa realidade.

Figura 20 – A câmera foge dos tiros junto com as personagens em

Baronesa



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

Um momento crucial do filme é quando o diálogo entre Leid e Andreia é interrompido por uma série de tiros, contudo as balas não são mostradas. Mais uma vez, somos guiados pelo som. Os tiros são a materialização dessa violência especulada e criada em nosso imaginário durante todo o filme. Nessa cena, porém, temos mais um elemento que funciona como gatilho para ampliar a nossa percepção. A câmera, que até então se encontrava estática a observar as duas mulheres que lamentavam a perda do amigo, também se desespera, movimenta-se como um personagem. O perigo iminente impõe medo ao mecanismo cinematográfico. Nesse momento, a câmera não corta, mas reenquadra, desfoca e perde os personagens durante a ação.

Esse ato simbólico quebra com a quarta parede, derrubando a barreira imaginária que separava os personagens de seu público. Demoliu-se ali também,

simbolicamente, as paredes que, durante todo o filme, protegeram as personagens. A partir desse momento, elas são lançadas em busca de outras perspectivas.

A cena seguinte é um plano aberto, com profundidade de campo, em que Andreia caminha em uma estrada de terra, quando avista, ao longe, seu futuro: o bairro Baronesa. A partir daí, o filme se constitui em uma sequência de planos silenciosos e reflexivos, em que tentamos entender qual horizonte se constrói para as duas mulheres.

Figura 21 – Andreia caminha em busca de novas perspectivas



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

B) Objetos de cena

Os objetos de cena são atrações capazes de criar diferentes percepções na construção de sentido da cena. Primeiramente, vamos analisar dois elementos de cena ligados ao Negão, e como a articulação desses elementos acrescenta significados à personagem.

Na sequência que se inicia no plano 20, Negão aparece jogando capoeira com Andreia e usando uma tornozeleira eletrônica, utilizada para que a polícia consiga determinar a localização de um detento em liberdade condicional. O ator que interpreta o Negão foi preso durante as gravações e só foi liberado para gravar novas

cenar com autorização da Justiça, justamente pelo fato de estar trabalhando no filme. O objeto, no filme, denota a relação do personagem com o sistema prisional e acrescenta um elemento a mais para conhecermos Negão. Tal relação nos auxilia posteriormente a criar uma ligação do personagem com a guerra entre as facções do tráfico de drogas, que acaba por tirar sua vida.

Figura 22 – Andreia e Negão em plano em que os objetos de cena (tornozeleira eletrônica e lanterna) complementam o sentido da cena



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

No plano 81, Negão está dentro de uma casa, perto de uma porta aberta para a área externa. Negão, de olhar preocupado para fora da casa, como um presságio de que a guerra chegou e que ele está prestes a realizar um caminho sem volta. Na cena seguinte, vemos um plano geral da comunidade com uma árvore em chamas. A morte de Negão não é mostrada de forma explícita pela diretora. A construção de sentido se dá com base em elementos simbólicos, como fogo e faixas de luto, que Leid e Andreia afixam pela comunidade nas cenas seguintes. A lanterna é o único objeto de cena que aparece em dois momentos distintos do filme com funções bem definidas: a presença de Negão e sua ausência após a morte.

Figura 23 – Andreia e Negão em cena de *Baronesa*



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

Na sequência que se inicia no plano 63, temos a presença de um importante elemento de cena que também acrescenta grande carga emocional na construção da personagem de Andreia: o revólver. Andreia segura a arma em direção ao Negão, que usa um colete à prova de balas. Os dois conversam sobre a proximidade da guerra entre as facções na comunidade. Ela aponta a arma para Negão e aperta o gatilho. O tiro falha, e com ele a sensação de alívio de não vermos o fim de Negão, vindo das mãos de sua amiga. Aqui, porém, um importante elemento simbólico se apresenta. Trata-se de Andreia, que segura a arma, e assim é quem carrega a materialização da violência experimentada pelos dois e pela comunidade.

A arma já tinha sido um importante elemento simbólico nos planos 49, 50, 51 e 52. Na cena, um grupo de mulheres dançam ao som da música *La Ametralladora*, que sugere uma coreografia em que as dançarinas simulam o uso de um revólver. Em um corte para o detalhe, vemos Andreia empunhando a arma imaginária, acompanhando a coreografia. A cena tem o objetivo de desconstruir a relação de fragilidade da mulher diante da violência a partir do gesto de Andreia. É como que sua arma imaginária simbolizasse o empoderamento feminino.

Figura 24 – Andrea empunha sua arma imaginária em coreografia



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

C) Enquadramentos e fotografia

Como já comentado, a filme *Baronesa* opta por trabalhar, na maioria dos planos, com a câmera fixa. Essa opção formal confere à diretora Juliana um controle da composição da cena no que se refere à iluminação, às formas, aos objetos de cena e à própria *mise-en-scène*. As cenas são gravadas com pouco ou nenhuma profundidade de campo. Assim, as personagens estão sempre próximas às paredes de sua casa, de um muro ou dentro de quartos.

Esse confinamento sugere aos espectadores certa claustrofobia, sentimento que pode também ser atribuído às protagonistas de forma simbólica. O ambiente em que vivem sufocam seus maiores anseios e desejos. A violência que fez, e faz, parte de sua vida as prende em um ciclo difícil de se desfazer. No filme, tal ciclo é contínuo. Conhecemos o passado duro vivido pelas personagens, como os recorrentes abusos sofridos por Andreia. Assim, estamos cientes dos obstáculos do presente, como a dificuldade de Leid de criar os filhos com o marido preso e somos confrontados com um futuro incerto, como sugere as cenas finais do filme.

O enquadramento também nos chama a atenção para outro aspecto: o que é relevante para o filme não está fora daquelas paredes; o que importa é a voz daquelas

mulheres, o que elas têm a dizer. Se a diretora opta pela frontalidade para revelar suas histórias de vida, é porque não tem medo de enfrentar essa realidade. Gestos e histórias que, de tão cotidianas, se tornam extraordinárias. O distanciamento entre quem filma e quem é filmado é abolido, e o que se apresenta na tela são momentos de espontaneidade. Por meio dessa relação de proximidade, somos surpreendidos com a naturalidade da cena de Negão e Andreia cheirando cocaína ou como Leid lida com a relação abusiva de seu filho com o irmão mais novo.

Figura 25 – As personagens enquadradas próximas a uma parede



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

O ponto de ruptura da forma aparece quando a violência extrapola e interrompe o convívio entre Leid e Andreia. No momento em que os tiros ocorrem, as personagens perdem o seu espaço de segurança, bem como a câmera deixa sua postura formal e se torna mais um personagem amedrontado pela proximidade do risco da morte. A partir daí, o modo de representação delas também se modifica definitivamente. No plano seguinte, vemos Andreia caminhando em uma estrada de chão. Estrada essa que representa o futuro que deve ser seguido, isto é, um caminho cheio de pedras e incerto; esta é a única opção possível à Andreia: a utopia.

Pela primeira vez, a câmera se torna uma subjetiva de Andreia, mirando o bairro *Baronesa*, agora com profundidade de campo, mostrando um horizonte que tinha sido sistematicamente excluído do restante do filme. A ordem formal de agora em diante é outra. A câmera passa a acompanhar os movimentos de Andreia na

construção de sua nova casa. Leid está sozinha, sentada em um telhado no meio da comunidade. Agora as duas amigas estão separadas, e essa ruptura não tem volta. Os movimentos de câmera, a profundidade de campo e a ausência dos diálogos produzem um olhar mais contemplativo, condizente com o momento vivido pelas personagens, de reflexão e quietude. Não há um possível final feliz, somente a reflexão sobre o plano final do filme: um bebê dorme sozinho em uma cama iluminada pela luz que entra pela janela.

Figura 26 – Cena final de *Baronesa* abre caminho para a reflexão



Fonte: *Baronesa* (2017), Juliana Antunes.

4 CONCLUSÃO

Ao enveredarmos nos textos do russo Sergei Eisenstein, ficou claro que seu pensamento revolucionário influenciou muito em sua teoria e prática. Seus filmes tinham a intenção de mostrar aos espectadores a perspectiva revolucionária socialista pela sua forma. Eisenstein acreditava que a montagem é a base da construção fílmica e que por meio dela seria possível criar os movimentos necessários para se transmitir uma mensagem política capaz de transformar a sociedade.

Partindo do princípio de que qualquer análise de um filme é inesgotável, independentemente do recorte traçado, o intuito deste trabalho foi apresentar, com base na análise fílmica, a maneira como percebemos a inserção da montagem de atrações em *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* e *Baronesa*, duas obras da cinematografia brasileira recente, cujas narrativas abriram espaço, mediante a sua construção fílmica, para a percepção de um cinema político. Obras que buscam construir “relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”. (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Para Rancière, a partir do momento em que se colocam com um fim muito definido, as obras de arte deixam de potencializar o campo da reflexão. A questão não foi a de identificar se as obras foram construídas com intenções definidas de alcançar certo objetivo em seu público, mas perceber se os filmes conseguem criar agitação no espectador capaz de reconfigurar o sensível a partir de suas imagens.

As obras analisadas se identificam mais com uma perspectiva de obra aberta, em que a articulação de seus elementos de composição fílmica está à disposição de seus espectadores e que oferece diferentes pontos de vista sobre as contradições sociais presentes no país. Essas dialogam com o histórico de filmes brasileiros que buscaram, por meio de sua forma, questionar o estado das coisas e tirar o espectador de sua zona de conforto. Filmes que buscavam através de uma nova linguagem, causar estranhamento no espectador, estratégia esta que o faria reconhecer a situação de subdesenvolvimento e miserabilidade que se encontrava.

Colocando em perspectiva realidades sociais pouco exploradas pela grande mídia e pouco acessadas pelo público, os realizadores dos filmes analisados se conectam com o Cinema Novo e com o Cinema Marginal por retratarem vozes periféricas.

São os corpos dos sem-teto, dos moradores de periferia, das mulheres e dos traficantes que são evidenciados. E são evidenciados a partir de sua perspectiva, sem julgamentos prévios e sem preconceitos. Ao identificarmos que os realizadores de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* fazem parte do movimento de ocupação e que a diretora Juliana Antunes morou seis meses na comunidade em conflito para a produção de *Baronesa*, concluímos que a percepção antropológica das temáticas apresentadas foi criada lançando mão de experiências ligadas ao real e que a forma escolhida pelos realizadores nos conecta a essas realidades. Os filmes se configuram dentro de um cinema político no momento em que mostram os estigmas da dominação, porque utilizam seu meio para criar deslocamentos e transformar-se em prática social. “Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Identificamos diversos pontos de convergência entre o pensamento de Eisenstein e as obras analisadas. Os dois filmes apostam em uma forma que abre espaço para a construção de uma significação que amplia seus conteúdos e busca o engajamento do seu público. Ambos têm o objetivo de sensibilizar seu público para questões sociais, mas não o fazem de forma panfletária ou explícita. As obras suscitam diferentes formas de percepção das temáticas e isso não é alcançado tecendo uma relação de continuidade entre a percepção minética do mundo real, mas criando relações conflituosas que afetam os sentimentos e pensamentos de quem as recebe. “O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência”. (RANCIÈRE, 2012, p. 60). É justamente pelo fato de trabalharem com diferentes possibilidades expressivas que esses filmes conseguem se aproximar de uma relação sensorial com seu espectador. O que está implicado nessa relação seria a edificação do cinema como lugar de fusão entre o sentir e o pensar.

Chegamos à conclusão de que as opções formais tomadas pelos diretores dos dois filmes ampliam a possibilidade de percepção do público para as questões sociais levantadas pelas obras. Eles se enquadram dentro da ideia de cinema-discurso, com suas bases formais bem-definidas, que auxiliam a demonstrar um ponto de vista peculiar sobre as temáticas apresentadas. Os realizadores tiveram a liberdade de expressar sua posição com relação à realidade social, sem assumir posições que fossem de interesse de detentores de poder.

Os enredos das duas obras cinematográficas analisadas são baseados em temáticas ligadas a questões sociais relevantes em nosso país – a mulher moradora de periferia, o tráfico de drogas, a moradia e a ocupação de espaços urbanos. Ambas partem de tais premissas e utilizam elementos simbólicos capazes de mobilizar nossa percepção. A partir do momento em que os realizadores buscaram mudar os referenciais do que é visível, mostrar o que não era visto, chegamos a um encontro com o cinema político que buscávamos. Pela forma dos filmes, ou dos diferentes códigos utilizados, constatamos a força de um significado novo e superior, o que cria uma relação sensorial com o espectador e alcança uma esfera política.

Percebemos durante a pesquisa que certos aspectos das ideias defendidas por Eisenstein estão presentes nos filmes analisados e algumas outras divergem em sua essência. Identificamos nas obras que sua estrutura de montagem não remete aos falsos *raccords*, aos saltos e às repetições característicos das montagens einsteinianas, mas ambas podem ser analisadas à luz da montagem de atrações como base de sua construção de sentido.

A ideia de atrações se articula em torno de dois conceitos principais: a associação de ideias através do conflito entre elementos do espetáculo cinematográfico e a capacidade de provocar agitação no espectador. Nos dois filmes, é possível notar que os elementos que compõem as narrativas cumprem essas funções ao se colocarem como contrapontos ao lugar-comum, à forma tradicional de observar os personagens. As atrações acrescentam às realidades mostradas nos filmes outra esfera que vai além da sua possibilidade de representação, com força de expressão.

Eisenstein acreditava que, ao chocar seus espectadores com sua construção imagética, ele poderia construir bases sólidas para uma nova consciência política. O teórico supunha que esse objetivo seria alcançado por meio da articulação das atrações oferecidas pelas obras. Para Eisenstein, sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.

Nos dois filmes, notamos que a impressão de realidade é subvertida pela forma em que são construídos. No caso de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, o deslocamento espacial das três ocupações gravadas dá lugar a uma narrativa sem tempo definido, na qual os acontecimentos ocorrem de forma a notarmos o fluxo de imagens como uma grande construção de sentido. O contraste entre o centro e a margem, entre o clandestino e o direito à moradia, entre as silhuetas

das pessoas e sua identidade causa os conflitos necessários para um deslocamento do lugar-comum e um questionamento do sistema.

Em *Baronesa*, a imagem fílmica suscita no espectador um sentimento de realidade que em certos casos é forte o suficiente para compartilharmos as dores e os desejos das personagens. Por mais que se possa questionar a exposição daquelas pessoas, não observamos um olhar arbitrário sobre as opções das personagens, muito menos um ato de condescendência. A forma do filme nos aproxima dessa realidade por meio dos recursos utilizados. É o exemplo do momento em que a câmera se torna um personagem da história ao ser removida às pressas da cena, como as personagens que escutam tiros próximos ao *set*. “A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo das relações que dá estrutura ao filme”. (XAVIER, 2005, p. 140). Juliana busca tais fissuras na construção fílmica e nos chama a atenção para uma diferente perspectiva da temática abordada e “ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns”. (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

O emprego desses recursos se articula com a mensagem dos filmes e corrobora com os modos pelos quais a narrativa nos convida a olhar para esses personagens e conteúdos, sugerindo uma forma política de construção fílmica.

Podemos identificar que os conflitos sugeridos por Eisenstein podem ser encontrados dentro do próprio plano, por intermédio de uma relação dialética entre os elementos que compõem a cena. Os exemplos que explicitamos em nosso trabalho demonstram que a noção de construção do discurso cinematográfico deve muito à montagem, pois é aí que se define um pensamento que tende a gerar a agitação tão aclamada por Eisenstein. Os fragmentos não são detalhes, como sugeridos pela montagem clássica, mas sim representações que vão além da mera conotação realista. Cada elemento que compõe a cena tem a própria significação, cria outros sentidos.

Aqui encontramos o que Eisenstein se referia como um cinema político, um filme que seria capaz de, pelo seu discurso, agitar o espectador a ponto de ele relacionar as suas percepções do espetáculo às mensagens referidas no filme. No caso do curta-metragem *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados*, percebemos a relação de poder que envolve os grandes proprietários dos espaços urbanos e a população carente de um lugar para morar e se desenvolver como cidadão. Baseando-nos nas escolhas formais dos diretores, somos levados a conhecer e a compartilhar um pouco das dificuldades e angústias dos participantes dos

movimentos de ocupação. Somos alertados, pelo discurso do filme, sobre diferentes perspectivas sobre o uso do espaço urbano.

Para Eisenstein, é essencial que uma obra cinematográfica se apresente de forma a gerar contradições, e que apenas assim se chegaria ao objetivo de agitar o espectador. Um exemplo são os planos 7 e 8 do filme *Conte Isso...*. A situação apresentada em primeiro plano, isto é, a movimentação dos corpos dentro da ocupação, poderia ser considerada como *tese*, e a cidade institucionalizada ao fundo, como a *antítese* dessa cena. O choque entre esses elementos levaria a uma *síntese*, que seria algo maior do que a simples soma das duas situações que a geraram. A cena se mostra aqui dialeticamente como uma ferramenta de proposição de uma *forma* capaz de exibir as contradições da realidade. Assim, podemos compreender tal realidade como contraditória e passível de ocasionar novos questionamentos.

No exemplo em que analisamos, a relação entre enquadramento e fotografia no filme *Baronesa*, fica explícito essa articulação. Reparamos como a junção de diferentes elementos significativos serve para se complementar. Cada elemento isolado é parte incompleta da ação, e apenas na percepção do conjunto desses elementos chegamos a um possível significado, que se difere dos dois isolados. A posição da câmera se torna um elemento constituinte da forma em que nos relacionamos com as personagens e sentimos aquela realidade.

Concluimos que a articulação das *atrações* nos dois filmes é capaz de criar a relação entre público e personagem e construir filmes sensoriais, que nos carregam para dentro dessas realidades sociais. Compartilhamos com as personagens suas dores e angústias. Essa relação simbólica se amplifica graças à associação dos diversos elementos que constituem os filmes ora analisados. Criam-se novos sentidos, onde os significados não são necessariamente transparentes, mas nascidos a partir da associação das diversas atrações.

Conte isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados constrói uma trama capaz de nos inserir dentro de um contexto pouco experimentado e, a partir desse encontro sensorial com a realidade das ocupações, somos tocados de forma a criar outras perspectivas sobre o assunto. Ao nos colocar no centro das ações pela utilização de uma câmera viva que participa das ocupações, os diretores nos convidam a sentir nova relação com o assunto. Grande parte do público tem consciência das ações de ocupação que ocorrem em sua cidade, mas não se posicionam sobre a

questão. Essa opção estética nos oferece ao menos uma nova perspectiva de reflexão sobre isso.

Quando o filme *Baronesa* nos coloca no centro de uma guerra entre facções ligadas ao tráfico de drogas e nos mostra como duas mulheres negras moradoras de periferia enfrentam essa situação, abrimos a possibilidade de perceber esse universo e refletir sobre ele. Identificamos elementos suficientes para afirmar que os conflitos mostrados no filme são amplificados em razão da natureza de sua construção filmica. É o conjunto e o atrito entre o conteúdo e as opções estéticas do filme que nos proporcionam tal experiência.

Na opinião de Eisenstein, o cinema só é capaz de construir os efeitos político-ideológicos em seu discurso mediante a articulação dos elementos que constituem o espetáculo cinematográfico. Notamos que as opções adotadas pelos realizadores têm sempre funções definidas para alcançar esse propósito. Há uma política das formas em que a exposição do visível e de produção de novos afetos, novas relações com o visual, determinam possíveis rupturas na maneira de pensar.

O ato político nos filmes analisados se encontra justamente quando eles criam possibilidades de tocar o sensível, quando a obra é capaz de formar agitações suficientes para tirar o espectador de sua posição passiva e fazer do filme um agente de transformação social. Os filmes aqui tratados, cada um a seu modo, dão origem a uma relação com essa perspectiva, evitando um olhar condescendente e o consequente anestesiamiento político, mas enfrentando questões importantes de nosso cotidiano social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. São Paulo: Zahar, 2002.

ANTUNES, Juliana. *In*: HALLAK, Raquel e HALLAK Fernanda, (org.). **20ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produções, 2017.

ANTUNES, Juliana. **Baronesa, entrevista exclusiva com Juliana Antunes**. [Entrevista concedida a] Robledo Milani. Site Papo de Cinema. 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/baronesa-entrevista-exclusiva-com-juliana-antunes/> Acessado em: 20/04/2019.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: papiros, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2004.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont. Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AVELLAR, Jose Carlos. Apresentação. *In*: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BAZIN, André. **O cinema. Ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro, Introdução: Ismail Xavier. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENTES, Ivana - **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome** – Revista ALCEU - v.8 - n.15 – PUC-RIO, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

____. **O que é Cinema.** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRASIL, André. Apresentação. *In:* Brasil, André. **Teia 2002-2012.** Belo Horizonte: Teia, 2012.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética.** – Guarda, Portugal: Instituto Politécnico da Guarda, 2002.

CANTIERI, Fabian. **Na mão de favelado, é mó guela.** 30 de janeiro de 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/na-mao-de-favelado-e-mo-guela/> Acessado em 20/04/2019.

CANUTO, Roberta Ellen. **O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2006.

CARDENUTO, Reinaldo. *In:* **19º Festcurtas BH: Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte.** HILÁRIO, Bruno (Org.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017.

CODATO, Henrique. **Modulações do duplo: Crise, imagem e olhar no Cinema Contemporâneo.** *In:* Encontro Anual da Compós, 23. 2014, Belém Pará. Anais [...]. Belém: 2012.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, teoria e prática.** Rio de Janeiro: Editora Campus, 2007.

DELEUZE, G. **Imagem-Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

____. **Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOREA, Joana De Conti - **Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, e os efeitos de real no cinema documentário** - Revista Poiésis, n 13, p. 173-184, Agosto de 2009.

EDUARDO, Cleber. *In*: HALLAK, Raquel e HALLAK Fernanda, (org.). **20ª Mostra de Cinema de Tiradentes**. Belo Horizonte: Universo Produções, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

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

_____. **SELECTED WORKS, Volume I – Writings, 1922-34**. Edited and translated by Richard Taylor. Londres: BFI Publishing, 1988.

GING, Debbie; ANTOINE-DUNNE, Jean; QUIGLEY Paula (Org.). **The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and critical Contexts**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

FONTINELE, Naara. *In*: **19º Festcurtas BH: Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte**. HILÁRIO, Bruno (Org.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017.

JOSÉ, Angela, **Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria**. Revista Alceu, nº15. Rio de Janeiro, 2007.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LANDIM, Marisa. **O primeiro Cinema e o Cinema Contemporâneo: Algumas aproximações**. Rio de Janeiro: Contemporânea, Edição Especial, Vol.6 nº3, 2008.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese (doutorado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2012.

MARCEL, Martin. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORALES, Wagner Perez. **A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MORENO, Patrícia F. **América em transe: Cinema e revolução na América Latina (1965-1972)**. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

MOTA, Regina. **O processo Cinema Novo – uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro**. 2012. Disponível em: http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/midia_textos/cinemanovo.pdf Acessado em: 14/05/2019.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. Revista Significação n. 25. São Paulo, 2012.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Tradução Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PALÚ, João Paulo. **As relações no processo de montagem cinematográfica entre os filmes “Um homem com uma câmera” e “Koyaanisqatsi”**. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2008.

PESSOA, Peterson Soares. **Construtivismo Russo e a Encomenda Social: Sergei M. Eisenstein**. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 17, 2008. Anais [...] Florianópolis, 2008.

QUEIRÓS, Adirley. **Ceilandense Adirley Queirós se consolida como “o cineasta do DF”** [Entrevista concedida a] GONTIJO, Yale. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/ceilandense-adirley-queiros-se-consolida-como-o-cineasta-do-df> Acessado em: 20/04/2019.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968 – 1973) A representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Luiz Augusto. **Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962** - Revista Alceu v.7, n14, Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SGANZERLA, Rogério. *In: Encontros*. Roberta Canuto (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

VAZ, Bernardo. **Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados e a memória das lutas populares. 2018**. Disponível em: <http://olhardeclasse.com.br/index.php/conte-isso-aqueles-que-dizem-que-fomos-derrotados-e-memoria-das-lutas-populares/> Acessado em: 20/02/2019.

VERTOV, Dziga. *In: XAVIER, Ismael. A experiência do cinema*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismael. **A experiência do cinema**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

_____. **Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Posfácio: Leonardo Saraiva. São Paulo: Cosac Naify, 2007.