

Cinema de asserção pressuposta: apontamentos sobre a construção intencional em dois curtas-metragens brasileiros

Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo

Mestranda; Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil
crismagalhaesca@gmail.com

Potiguara Mendes da Silveira Jr

Pós-Doutor; Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil
potiguaramsjr@uol.com.br

Marília Xavier de Lima

Doutoranda; Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil
mariliaxlima@gmail.com

Resumo

Outra linguagem surge no cenário de produção cinematográfica de curtas-metragens brasileiros. Utilizando-se de uma narrativa híbrida, diretores moldam a forma fílmica de acordo com um ideal de representação particular. Parte-se do conceito do cinema de asserção pressuposta, de Noël Carroll (2005), para análise dos curtas-metragens Deus (2016), de Vinícius Silva, e Magalhães (2018), de Lucas Lazarini. Observa-se o enquadramento da ação subjetiva apontado para uma asserção do mundo contemporâneo e listam-se as novas qualidades da construção da imagem em cada uma das obras.

Palavras-chave

Curta-metragem. Cinema Brasileiro. Ficção. Documentário. Cinema de asserção pressuposta.

1 Introdução

Adirley Queirós, cineasta brasileiro, sintetiza em uma frase sua batalha contra o sistema de produção cinematográfica no país: “A apropriação simbólica das narrativas, cara,

é o que há de mais político em qualquer sociedade.” (QUEIRÓS, 2014). Nas revisões sobre a história do cinema, desde a sistematização da estrutura narrativa que se torna clássica, correntes vanguardistas e movimentos estéticos ganham moldes canonizados para reestruturá-los de acordo com o período histórico, ajustando-os narrativa ou esteticamente às necessidades do contexto em que estão inseridos. Mas como supor que uma única estrutura possa perdurar ao longo de um século e esperar que ainda responda às necessidades representacionais das mudanças históricas? Como supor que um único modelo atenda às demandas representacionais das particularidades culturais de cada região? O modelo de naturalização da imagem, a recusa da participação sensível da técnica e o sistema de representação do mundo mediante a imagem trazem consequências para a própria realidade. Por exemplo, correm o risco de substituir o objeto real pelo recorte ideológico desejado.

Entretanto, o que se constata é que as estratégias e os estilos utilizados nos documentários e nos filmes narrativos mudam. Mudam em grande parte pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate político. Portanto, novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação (NICHOLS, 2005a, p. 47).

Se ainda temos à vista o modelo clássico construído no início do século XX, mesmo revisto e atualizado durante o tempo, temos também modelos outros que resistem aos acordos cânones sobre a transparência¹ da imagem. Este trabalho busca outros apontamentos estéticos na cinematografia brasileira, no caso do documentário contemporâneo, que superem um modo de representação dos personagens, de seus temas, assim como em sua forma fílmica. Serão estudados alguns artistas que passam para o campo da apresentação de novos contextos da realidade.

A diversidade de formas de produção da imagem hoje suprimiu a especificidade técnica atrelada ao cinema, mudando sua ontologia para outra ordem, não sendo mais a fotográfica, com sua indicialidade, logo, a realidade bruta deixou de ser a referência para a construção do filme. Como a imagem técnica perdeu o que havia de elemento referencial, o documentário contemporâneo expandiu seus limites estéticos a partir de uma hibridização

¹ Xavier (1997) chama de “transparência” quando uma obra é baseada tecnicamente na naturalização da imagem, ou seja, o papel artificioso dos elementos cinematográficos é ocultado do alcance do espectador. Oposto a isso, quando a quebra da invisibilidade técnica ocorre e o discurso ganha evidência, a obra revela sua opacidade, passando a falar por si, deixando a prática mimética aparente da realidade.

de formatos, destoando assim do documentário clássico e moderno. É nesse caminho que Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 235) insere o termo “expandido” ao documentário contemporâneo, como uma forma de entendê-lo fora de sua relação com o real, com a revelação da verdade, que são marcas do documentário clássico e moderno, traçando com isso uma aproximação do cinema de ficção e experimental.

Com isso, o que muda é um estatuto da imagem. Não apenas as fronteiras do documentário se romperam, como também as do cinema de ficção, incorporando elementos do documentário. Para ilustrar esses apontamentos sobre a imagem cinematográfica nacional, serão analisadas duas peças audiovisuais em formato de curtas-metragens. A importância da configuração de duração da obra é procurar na produção livre e independente, usualmente de baixo orçamento, um meio que dê aos autores maior acesso às tecnologias para a produção e, consequentemente, que abra um campo de experimentação autônomo do dispositivo de criação da linguagem. Os curtas-metragens são: Deus (2016), de Vinícius Silva, e Magalhães (2018), de Lucas Lazarini. Apesar das temáticas distintas, há neles em comum uma reflexão política, outro aspecto importante para a reflexão sobre o potencial de transformação social que tais configurações estéticas proporcionam.

2 Temáticas: o subjetivo apontado para o mundo

É fundamental apresentar as temáticas que os diretores citados abordam com relação às suas experiências de vida. É a pulsão subjetiva que compõe a estrutura narrativa e também estética da obra. Uma breve apresentação do conteúdo enunciado nessas produções servirá de base para a análise de acordo com a linguagem desenvolvida em cada um.

O diretor Silva, do curta-metragem Deus (2016), compõe um quadro comum sobre a realidade, mas tão pouco retratado – ou nem sempre da maneira apropriada – pelos meios de comunicação em geral. Deus (2016) descreve a rotina de uma mãe solo negra, Roseli, e também de Breno, seu filho de seis anos. Sob essa configuração, estabelece um retrato dessas mulheres negras que dependem das próprias mãos para escrever o roteiro de suas vidas numa sociedade tão hostil. Há uma complexidade na construção da personagem protagonista, Roseli, que a torna real. Breno, a criança, apresenta diversas características que atendem a uma diversidade de emoções, mesmo com sua inocência diante do mundo representado. O filme também surge em experiências com outras obras, segundo o que o

próprio diretor disse em entrevista (LOPES, 2016): A música Mãe, de Emicida (2016), descreve a rotina histórica da experiência de ser uma mãe solo, negra, frente ao mundo que constantemente lhe impõe obstáculos estruturais. O filme termina com alguns versos escritos pelo compositor.

[...] Luta diária, fio da navalha. Marcas? Várias / Senzalas, cesáreas, cicatrizes / Estrias, varizes, crises / Tipo Lulu, nem sempre é *so easy* / Pra nós *punk* é quem amamenta, enquanto enfrenta a guerra / Os tanque, as roupas suja, a vida sem amaciante / Bomba a todo instante, num quadro ao léu / Que é só enquadro e banco dos réu, sem flagrante / Até meu jeito é o dela / Amor cego, escutando com o coração a luz do peito dela / Descreve o efeito dela: breve, intenso, imenso / Ao ponto de agradecer até os defeito dela / Esses dias achei na minha caligrafia tua letra / E as lágrima molha a caneta / Desafia, vai dar mó treta / Quando disser que vi Deus / Ele era uma mulher preta [...] (EMICIDA, 2016).

Na sequência, já na apresentação dos créditos, o refrão da música compõe a trilha sonora; uma leitura possível é a referência dos seguintes versos como a voz de Breno, que tem em sua mãe a mais importante figura familiar.

[...] Nossas mãos ainda encaixam certo / Peço um anjo que me acompanhe / Em tudo eu via a voz de minha mãe / Em tudo eu via nós / A sós nesse mundo incerto / Peço um anjo que me acompanhe / Em tudo eu via a voz de minha mãe / Em tudo eu via nós [...] (EMICIDA, 2016).

O que se vê ao longo do filme é a rotina da matriarca entre cenários urbanos – frequentemente anda-se junto a ela em ônibus, ruas, o colégio onde Breno estuda – e sua casa: o espaço deles, em que mãe e filho constroem uma relação de altos e baixos, carinhos e broncas, ternuras, ciúmes, cuidados. A dimensão emocional está na superfície e, de fundo, a rotina maçante da dupla jornada de trabalho de Roseli – a criação do filho e a responsabilidade financeira.

Já o curta-metragem Magalhães (2018) é uma coleção de materiais da campanha eleitoral de Magalhães Teixeira que compõem a estrutura fílmica. As gravações do candidato à prefeitura de Campinas em 1993 foram doadas para Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O prólogo é um convite para que o espectador conheça o espaço de acervo onde essas fitas são mantidas. A câmera, em movimentos suaves, passa a penetrar os espaços do Centro de Memórias da Universidade. Uma imagem de jornal impresso nos informa: “As 675 fitas de vídeo são os destaques do acervo doado pela família do ex-prefeito Magalhães

Teixeira [...]” (MAGALHÃES, 2018). O filme inicia com a abertura de um dos compartimentos com centenas de VHS e logo em seguida temos imagens do processo de digitalização – uma evidência técnica. A seguir, trechos recortados e justapostos de todo esse material são colocados lado a lado: as gravações de 1993 “passam a falar por si”, sem contrapontos externos; é na montagem que Lazarini elabora a crítica. Colocando o próprio material lado a lado, entre cenas produzidas para a propaganda eleitoral para televisão e também o que não foi ao ar (repetidos erros de gravação, chistes entre os produtores de campanha e a fragilidade comunicacional do político frente a tantos descompassos) apresentam um lado b da política brasileira e sua forte vocação publicitária; a experiência de leitura desse material ganha notável importância na atualidade, a julgar pelo recente e conturbado processo das eleições presidenciais de 2018.

3 Tudo é ficção, tudo é documentário

As fronteiras entre os gêneros de documentário e ficção foram fortemente questionadas por teóricos e artistas nos últimos anos. No Brasil, é possível colher vários exemplos de métodos utilizados por diferentes diretores e diretoras para flexibilizar essas barreiras; reinvenções imagéticas, sonoras e de formatos narrativos que têm como propósito uma expressão individual, autoral, da linguagem cinematográfica. Uma veia subjetiva² cresce ao longo das décadas, um crescimento da necessidade de expressão de acordo com um contexto específico de vivências; naturalmente, cresce uma nova onda de apresentação dos não representados: aqueles que eram descritos pelo olhar do outro passam a dominar a técnica e fazer de sua experiência um ponto de partida criativo.

Apesar da flexibilização das fronteiras entre os dois gêneros, ainda é forte no imaginário do espectador a rigidez entre o que é ficção ou documentário, identificado não apenas por traços estéticos apreendidos ao longo dos anos, mas também pela rigidez mercadológica sobre a prática de novas experimentações da linguagem cinematográfica.

No caso das definições de documentário, a questão significativa que se coloca é como fugir de sua raiz etimológica *documentum*, que significaria exemplo, modelo, lição, ensino, *demonstração*, *prova*. Por mais que os documentaristas possam argumentar que não existem dúvidas de que um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto,

² Para Michael Renov (2004), ocorre a partir dos anos 1980, sendo marcante nos anos 1990, uma nova subjetividade dentro da construção da narrativa nos documentários na qual se torna parte do filme a intervenção da direção, como forma de autenticação do real. As autobiografias são exemplos desses gestos.

portanto, uma visão “sempre” parcial, dificilmente o receptor, o público, irá ao cinema com esses mesmos pressupostos. Como aponta Guy Gauthier, apropriando-se da definição de Roger Odin, “é ao espectador que cabe fazer a diferença entre uma ‘leitura documentarizante’, opondo-a a uma leitura ficcionante”. (MENEZES, 2004, p. 40).

A distinção entre ambos os tipos narrativos é um produto de décadas de alfabetização sobre a imagem cinematográfica; os recursos para a condução do documentário partem da premissa de uma enunciação do mundo concreto, pessoa ou coisa narrada, enquanto a ficção parte de um acordo entre obra e espectador, fazendo com que este mergulhe no mundo ficcional construído, um novo universo que é apresentado. Tais convenções narrativas, dispostas sobre a história do cinema nas mais variadas obras, preparam o olhar diante a peça cinematográfica apresentada.

O fato de o cinema documentário ter nascido exatamente num momento de predominância do positivismo, portanto de um ideal de objetividade que também marcou a ideia de representação desde o Renascimento, traz embutida a ideia de “verdade”, e não de semelhança entre uma coisa e sua imagem. Assim o autor afirma a impropriedade dos conceitos de representação, reprodução e duplo para pensar as imagens fílmicas e especialmente as imagens do documentário, que, por sua vez, só podem ser pensadas em suas relações entre cinema, real e espectador. (COLUCCI, 2007, p. 45).

Os acordos entre espectador e obra partem de lugares diferentes do ponto de vista sobre ficção e documentário. Os gêneros carregam responsabilidades diferentes para quem assiste e, conseqüentemente, posturas diferentes são tomadas diante de determinada obra. Nichols (2005b) descreve o contraste entre os diferentes universos apresentados através da relação estrutural dos tipos documentais e ficcionais e a asserção de cada um sobre o mundo.

[...] essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não ficção. [...] Entretanto, na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário *re-apresenta* o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re-apresentação* sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*. (NICHOLS, 2005b, p. 65-66).

Dados tais contornos, uma saída para nomear um novo conjunto de práticas no cenário cinematográfico brasileiro é o termo híbrido³. Ele não se caracteriza como um movimento cinematográfico específico do presente momento, porém é notável a crescente escolha por cineastas, principalmente de filmes universitários, da liberdade linguística que a confluência de signos de sentido documental e ficcional propõe quando tais encontros são idealizados. A linguagem passa a superar a inalcançável verossimilhança naturalista, trazendo para a superfície os elementos artificiosos que são próprios da natureza cinematográfica – sejam esses elementos ficcionais ou documentais. “Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista.” (NICHOLS, 2005a, p. 50). É a partir dessa postura em relação à produção artística que essas obras idealizam sua estrutura narrativa, estética e discursiva. O “efeito verdade” perde espaço para o efeito de abertura de espaços de reflexão desses discursos emergentes por autores dispostos a utilizar a ferramenta cinema como forma de expressão; para isso, a forma também deve se adequar.

Em Deus (2016), por exemplo, a proposta documentária sobre o registro artístico-político-histórico da figura de Roseli, não acontece por meio da autoridade do testemunho pessoal a partir de entrevistas ou, por outro lado, da abstenção de intervenção do cinema direto. A partir de construções de blocos dramáticos, em termos técnicos e narrativos, observamos a prática cotidiana de Roseli. A encenação não compromete a experiência assertiva com o mundo; é através do uso de artifícios da encenação de não-atores que se expressa uma forma de intervenção subjetiva no fazer cinematográfico.

Por sua vez Magalhães (2018) parte do real para evidenciar o processo ficcional da natureza do audiovisual. A matéria prima é retirada da realidade (gravações da campanha eleitoral de Magalhães Teixeira), mas, o jogo de montagem se torna um meio que traz à superfície os artifícios publicitários eleitorais, também evidenciando a presença da ficção. A câmera, no prólogo, encena a entrada no Centro de Memória da Unicamp e, logo em seguida, perde lugar para os trechos das gravações originais justapostas ora cômica ora tragicamente – a câmera que penetra o espaço, por sua vez, pode ter como leitura possível o reconhecimento do processo ficcional/documental: seria essa uma personagem que

³ São denominados assim filmes que misturam recursos técnicos conhecidos como documentais ou ficcionais, com objetivo de moldar o padrão de sentidos de acordo com uma intenção autoral.

curiosamente adentra um museu em busca de um passado político ou uma confirmação através da imagem sobre o acesso a esses arquivos reais? De qualquer maneira, a própria encenação extra às gravações originais (essas que tomam a maior parte do filme), se apresenta como construção do método fílmico. E, na ausência de entrevistas ou “voz de deus⁴”, a mensagem se forma na abstenção de enunciador explícito (o autor), que se faz presente na montagem: seu declarado modo de operação, com a intenção de gerar momentos cômicos ou trágicos. Seus efeitos, conseqüentemente, trazem à superfície a sensibilidade técnica da obra.

Considerem-se agora os conceitos de *cinema de asserção pressuposta* e *cinema de traço pressuposto* por Noël Carroll (2005). Em busca de um conceito refinado, Carroll (2005) busca uma base ontológica do que aqui é chamado de documentário (para ele, a expressão não ficcional seria mais adequada⁵): usando de dialética, ele contrapõe as distinções construtivistas na delimitação entre uma ficção/não ficção e propõe um novo eixo teórico para descrever a experiência espectral diante à categorização de estilos.

4 Definições teóricas

Descreve-se brevemente agora o processo de teorização de Carroll (2005). O maior desafio é lidar com as lacunas epistemológicas de seu percurso, já respondidas pelo autor no próprio texto: “[...] a teoria do cinema de asserção pressuposta é uma teoria ontológica – uma explicação da natureza de certa categoria de filmes – e não uma teoria epistemológica sobre como identifica-los.” (CARROLL, 2005, p. 95). A seguir, um resumo do processo que chegou até os conceitos: cinema de asserção pressuposta e cinema de traço pressuposto.

Carroll (1996) origina seus questionamentos do paradigma do cinema direto⁶. As mobilizações dos recursos fílmicos, nessa configuração, se renderiam a “observar ao invés de influenciar” (CARROLL, 1996, p. 225, tradução nossa), sob a ótica da “ética da não intervenção” do cineasta no momento de captura (gravação) da realidade. Posteriormente, o cinema verdade postula novos caminhos teóricos, com o reconhecimento de que “[...] o próprio ato de filmar alterava ou muito provavelmente influenciaria no resultado dos

⁴ Estilo documentário derivado da tradição griersoniana, inaugurando a forma documentária. “Voz de deus” é o termo usado para nomear o recurso de uma voz extra-campo que narra os acontecimentos, em que as informações pressupõem uma autoridade sobre a verdade (NICHOLS, 2005b).

⁵ De antemão o autor já nos oferece essa mudança terminológica, pois em sua concepção, documentário tornou-se um conceito muito estrito dentro das possibilidades formais que observamos ao longo dos anos.

⁶ Segundo o autor, seria essa a “influência mais importante” sobre o entendimento do não ficcional.

eventos registrados.” (CARROLL, 1996, p. 225, tradução nossa). Para o autor, as questões mais tradicionais (e fundamentais) da postura documentária, como a “impossibilidade da objetividade” e a distinções entre a não ficção da ficção (em termos teóricos), são “carregadas de ambiguidades” (CARROLL, 1996, p. 224, tradução nossa).

Em primeiro lugar, Carroll (2005) observa os problemas sobre o termo “documentário” e suas aplicações. Ele defende que a atualização do pensamento sobre o gênero foi lastreada na ideia de John Grierson (1898-1972), que adotou o conceito documentário para se referir à prática fílmica que inaugurou e difundiu (CARROLL, 2005, p. 70). O cineasta descreve a operação documentária como “o tratamento criativo das atualidades” (CARROLL, 2005, p. 70). E, a partir desse referencial, as estruturas do gênero se atualizaram no tempo; nesse entendimento, Carroll (2005) reflete sobre as notáveis mudanças da postura documentária ao longo da história e sustenta seu argumento de que o termo de Grierson não é capaz de amparar todas as práticas.

Também refutando as diferenciações estruturais entre ficção e não ficção, o autor se baseia na ideia de indexação para o direcionamento do espectador na leitura do filme.

Aplicada à arte, pressupõe que um artista ou autor – um cineasta, por exemplo – comunica-se com uma audiência através da indicação de como pretende que esse público responda a seu texto (qualquer estrutura de signos com sentido). A razão para que o público desenvolva determinada resposta ou ‘postura’ com relação ao texto seria então o reconhecimento, por parte desse público das intenções do autor de que este se posicione daquela maneira. (CARROLL, 2005, p. 80).

O autor utiliza o “modelo comunicativo de intenção-resposta”, influenciado pelo filósofo da linguagem Paul Grice. A proposta a favor das distinções ficção e não ficção, para Carroll (2005), se baseia em “[...] determinadas propriedades relacionais, não manifestas, das obras [...] [mas] em certas intenções autorais.” (CARROLL, 2005, p. 79). Ou seja: o autor da obra tem uma intenção ficcional, o público reconhece essa intenção e, portanto, o público assume uma postura ficcional. A defesa é que ocorre uma atitude mental de imaginação, no caso da ficção, sobre o conteúdo da obra. Já sobre a não ficção, essa atitude seria de crença.

O hipotético, da ficção, provoca a situação imaginativa, portanto, não-assertiva. O documentário parte do crível, portanto não-imaginativo, consequentemente assertivo. Essa distinção é essencial para Carroll (2005), para avançar em sua teorização. O que orienta o público a interpretar de maneira assertiva ou não-assertiva é a rede de sentidos oriundos da intenção autoral.

Em filmes de asserção pressuposta o autor deve ter uma intenção assertiva e, a partir daí, o público reconhecerá tal intenção e assumirá uma postura assertiva, ou seja, buscará compreender a obra como uma leitura lastreada no real. No caso da ficção, a imaginação, dentro de sua rede de sentidos, configuraria a não asserção, natural do gênero. “[...] o público não deve apenas discernir e responder às intenções assertivas do cineasta; ele deve também compreender os sentidos comunicados pelo filme.” (CARROLL, 2005, p. 90).

O cinema de traço pressuposto é caracterizado como:

Nessa formulação a estrutura de signos com sentido em questão é tal que o cineasta pretende que o público considere as imagens do filme como traços históricos, em consequência de seu reconhecimento de que é isso que o cineasta espera que ele faça. Considerar as imagens como traços históricos, por sua vez, envolve entreter no pensamento, como sendo uma asserção, que as imagens do filme originaram-se, fotograficamente, exatamente da fonte de onde o filme alega ou implica que se originaram. (CARROLL, 2005, p. 91).

O traço histórico é uma intenção autoral e o público reconhece essa intenção adotando tal postura em relação às imagens do filme. É nessa categoria que Carroll (2005) atribui o poder documental da imagem: as imagens são tidas como provas fatuais de quaisquer elementos capturados pela câmera. A própria dissimulação (nas informações que o filme enuncia) ganha reflexão no pensamento de Carroll (2005): por exemplo, no caso de uma ilustração ou animação ter como função representar um objeto real, essa é encarada pelo público como tal em sua função representativa – noção essa derivada do cinema da asserção pressuposta. Filmes de traço pressuposto não suportam tal situação. A asserção pressuposta, por sua vez, permanece como conceito mais amplo em relação ao anterior.

O cinema de asserção pressuposta seria definido então como a manifestação de uma resposta do público, baseado no reconhecimento de certa intenção autoral. Portanto, assume uma postura mental assertiva perante a obra. A indexação ganha importância notável dentro desse pensamento. É desse ponto de partida que o autor discute o reconhecimento das intenções autorais. Carroll (2005) conclui que “Ao escolhermos um filme, geralmente já sabemos, com antecedência, que ele é o que se costuma chamar ‘documentário’, porque assim foi indexado e com essa classificação vem circulando. E, sabendo disso, o espectador sabe que o cineasta pretende que ele adote [...] ‘postura assertiva’.” (CARROLL, 2005, p. 99). Para ele, a obra é parte de uma rede de trocas

simbólicas, acompanhadas por uma série de discursos. Não há obscuridade quanto ao gênero do filme ao ser assistido devido a essa rede de informações anteriores.

O destaque dessa abordagem teórica para os objetos de estudo neste trabalho é: estar diante de duas peças audiovisuais, de cunho claramente político, que trazem operações fílmicas contemporâneas, ou seja, modifica a forma cinematográfica para seu molde autoral, arejando as estratégias de cinema em novos caminhos. Independente de uma análise de juízos sobre a forma, a intenção autoral ganha evidência: os autores em questão têm como finalidade tomar os meios de produção de cinema para fabricar seus espaços sociais críticos; não esperar brechas pelo outro, mas fabricar com suas próprias mãos obras que façam sentido para sua vivência e de outros que a elas têm acesso.

5 Propostas estéticas sobre a imagem contemporânea brasileira

“Como não entender que, longe de filmar a-realidade-tal-como-ela-se-dá, o cinema só pode apreendê-la como acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis, não visíveis, não mostráveis?” (COMOLLI, 2008, p. 80). Aqui, serão enunciadas algumas dessas relações como, nas palavras do autor, abstratas ou não representáveis, na enunciação dos curtas-metragens. É na formação da rede de signos fílmicos que perceberemos a intenção de cada diretor para, a partir daí, elencar quais foram as propostas narrativas concebidas para se expressarem.

Uma característica em comum entre Deus (2016) e Magalhães (2018) é a aberta relação entre os personagens inscritos no filme com a realidade: eles carregam os mesmos nomes, o que pode ser certificado nos créditos. Contudo, operam de maneiras diferentes: enquanto o trabalho de Silva em Deus (2016) consiste em blocos dramáticos do cotidiano de Roseli, lançando mão da encenação como recurso, em Magalhães (2018) Lazarini recupera matérias da campanha eleitoral de Teixeira e na montagem tece seu trabalho sob olhar crítico.

Ambos os curtas-metragens assumem uma postura assertiva na concepção crítica sobre determinado enunciado. Essa postura, segundo Carroll (2005), é que conceberá a rede de signos que, por consequência, fundará o sentido para que o espectador assumo o olhar assertivo. Considerando o contexto histórico e as estratégias de expressão, cabe assinalar alguns desses momentos em que a intenção torna-se evidente para quem assiste.

5.1 A abordagem intencional em Deus (2016)

Segundo Carroll (2005), o cinema de asserção pressuposta deve assumir determinada postura para que esta afete o espectador quanto ao reconhecimento do que assiste diante do mundo. Silva, autor e diretor do curta-metragem Deus (2016), não apenas anuncia sua intenção na rede de sentidos do filme, mas também em seu trabalho de percorrer com a obra por festivais de cinema.

Uma das estratégias tomadas para a construção de sentido foi optar por uma produção horizontal, em que as personagens (encenando seu próprio cotidiano) estariam presentes em quaisquer decisões estruturais.

Desta forma, no projeto, vimos a necessidade de construção de uma forma de relação onde fosse possível a participação dos atores sociais como “realizadores”, assim como a equipe. Ou seja, mesmo que tivéssemos uma proposição para o filme, esta seria posta em diálogo com Roseli e Breno ao longo das gravações. Houve, então, um espaço previamente definido para que eles “entrassem na história” e fossem, em parte, dissolvidas as fronteiras entre realizadores e atores. Esta possibilidade, como sinaliza Gonçalves pela prática de Rouch, dá-se a partir de um entendimento “ficcionalizado” da compreensão do filme como um dispositivo dissociado do que, de fato, representava o cotidiano “real” dos atores sociais. (SILVA, 2016, p. 16).

Essa é uma intenção anunciada; não apenas pelo próprio diretor, mas também pelas informações que podemos obter sobre a obra em termos publicitários. Tal questão é relevante na argumentação de Carroll (2005), quando o questionamento se torna a distinção entre documentário e ficção sob a ótica da estilística. “Temos acesso às intenções assertivas do realizador por diversos meios: matérias na imprensa, peças publicitárias, entrevistas televisivas, listagens de programação nos cinemas e na televisão, críticas e o boca-a-boca.” (CARROLL, 2005, p. 98-99). Segundo ele, é possível afirmar que uma postura já pode ser tomada de antemão pelo espectador.

Pode-se pontuar estratégias visuais que trazem à superfície a presença da atualidade na narrativa. Um dos principais motivos são as locações dispostas na obra. Roseli e Breno, nos cenários urbanos, são capturados como alguém que poderia estar ao lado. Convivem harmoniosamente entre si ou observa-se a rotina solitária de Roseli nos ônibus para o trabalho. Na rua, nenhuma história emana deles; observa-se sua presença no mundo – uma presença que delineia o cotidiano, mas não aprofunda as relações emocionais.

Figura 1 – Breno jogando bola em um campo público



Fonte: Deus (2016).

Figura 2 – Imagem de Roseli saindo para o trabalho



Fonte: Deus (2016).

Figura 3 – Roseli leva Breno para brincar na praça



Fonte: Deus (2016).

Em casa, locação muito presente na obra, a relação muda. Vê-se a complexidade na relação mãe-filho. Em tons variados, a conversa entre eles assume várias origens afetivas. Em termos de conteúdo, pode-se levantar a questão dos diálogos: a primeira conversa a que se tem acesso é uma bronca de Roseli sobre a cueca suja de Breno. O filho, em alguns

momentos, tenta convencer a mãe a reatar o relacionamento com seu pai. Em outra ocasião, depois de uma conversa telefônica entre pai e filho, Roseli imita em tom jocoso as perguntas do pai e retruca “quem vê pensa que põe cinco mil reais na minha conta”, em evidente reação à negligência paterna em relação a todo trabalho realizado pela matriarca como responsabilidade diária. O lastro perante a realidade desses diálogos comuns sobre a criação dos filhos é evidente. Trata-se de abordar assuntos recorrentes em determinados grupos sociais, revelando-se ordinários durante a representação, ou seja, não carregam uma carga dramática em função de provocar efeitos de espanto ou a sugestão de algum tabu. É a maneira como encaram a vida, tal qual ela se apresenta para os personagens.

Figura 4 – Roseli em seus afazeres diários



Fonte: Deus (2016).

Figura 5 – Roseli e Breno juntos assistindo televisão, hábito frequente evidenciado no filme



Fonte: Deus (2016).

Figura 6 – Festa de aniversário de Breno



Fonte: Deus (2016).

Essa alternância demonstra a intenção de Silva ao compor a narrativa. “[...] alternância de ritmos pontuados pelas cenas com maior intensidade e preenchendo estes espaços entre

uma pontuação e outra por planos que tinham um papel descritivo e estético na narrativa.” (SILVA, 2016, p. 22).

O curta-metragem se coloca como criador de um “real” que não depende da realidade preexistente ou do universo criado pelos diretores⁷ como um dispositivo. É o que Comolli (2008) diferencia do cinema ficcional com roteiro que parte de determinações externas para a construção da cena, logo, toda dramatização está submetida fora da cena. Enquanto no documentário ela surge dentro da cena e está sob o risco do real, podendo acontecer ou não. Ocorre uma partilha das operações de encenação que existem em função do filme. Há, no entanto, algo que também escapa do filmável, já que está aberto aos acasos do encontro.

Observa-se no curta a ausência da introdução das principais características da personagem. Como dito antes, o encadeamento em blocos dramáticos, com raras conexões causais, apresenta a personagem dentro de sua rotina. Sendo essa rotina real, a personagem, desconhecida pelo espectador, é revelada também como real.

Pensamos na necessidade de representar a rotina diária. Assim, dispúnhamos de muito material de ações que se repetiam no cotidiano: os primeiros horários da manhã, a saída para a escola e para o trabalho, a chegada em casa e os pequenos momentos de lazer. Conseguimos observar no material uma evolução dramática no cotidiano dos personagens. Um exemplo é a chegada de Breno da Escola, que foi gravada no mesmo horário durante a semana, de segunda a sexta. Ela nos possibilitou montar uma evolução do cotidiano e observar a situação da professora de Breno que havia faltado à aula em um dia e no dia seguinte faltaria novamente. (SILVA, 2016, p. 24).

Outro elemento de frequente aparição é televisão. A presença de noticiários, símbolos da cultura pop da atualidade (como na cena em que Breno, na ausência da mãe, dança frente ao espelho ao som do hit de Bruno Mars), evidencia o lastro com o real. A intervenção de mundo na rotina fílmica em muitos signos nos remete (o espectador) à contemporaneidade.

Por último, podemos revisar a postura dos planos fílmicos que revelam a história das personagens. Os planos internos, ou seja, capturados dentro dos ambientes, são adaptados para observar a rotina: percebemos um uso maior de planos conjuntos fechados nesses ambientes (ver figuras 4, 5 e 6). É possível que esses planos se apresentem assim por

⁷ Como um filme-dispositivo: cineasta cria uma realidade e insere os personagens nela, ele como o próprio criador do real (ver MIGLIORIN, 2010; OLIVEIRA JR., 2014).

uma adaptação a todo equipamento necessário para a gravação. Contudo, em nada prejudicam qualitativamente: o que se vê é a relação de ambos de maneira intimista e a dualidade ficcional e documentária adquire novo significado. Em ambientes externos, para preservar a solidão da convivência urbana, observa-se os personagens mais distantes (ver figuras 1, 2 e 3). O importante, em *Deus* (2016), não é fazer de uma história uma ficção memorável de duas personagens construídas para exemplificar os percalços diários da vida; mas extrair de personagens reais e imagens reais (observacionais) e assim construir determinada vivência na forma cinematográfica. A representação se estende para a assimilação do cotidiano desses personagens a partir do olhar do diretor e, com personagens pouco claros⁸, complexos, abre-se espaço para os mais diversos tipos de reflexão a partir da experiência de cada espectador.

5.2 O método fílmico de Magalhães (2018)

Neste curta-metragem, o cinema de traço pressuposto pode ser identificado com ressalvas. O apelo histórico das imagens da campanha eleitoral de Magalhães Teixeira cria a identidade com a realidade, antes mesmo no prólogo podemos testemunhar o local de onde essas fitas foram retiradas. Esses apontamentos remetem a uma conexão causal – que localiza o contemporâneo em contraste com o período, 1992. Seria esse contraste tão distante?

A intenção autoral existe sob essa perspectiva. Em primeiro lugar, o destaque foi a circulação deste material em pleno ano de campanha eleitoral. Em 2018, a população brasileira teve que voltar às urnas na maçante tarefa de decidir quem ocuparia os cargos de presidência, governadores, senadores, deputados federais e estaduais. Isso depois do conturbado processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016, e a atuação controversa por dois anos de um governo interino; não surpreendentemente, todos esses eventos têm semelhança histórica com o contexto retratado em *Magalhães*.

A construção fílmica claramente toma partido. Para a formatação da estrutura, ganharam destaques cenas em que o candidato erra o texto ou planos são apresentados de trás para frente. A comicidade tem um papel central na narrativa. Muito embora seja um documentário, parte de imagens filmadas por terceiros (pela produtora responsável pela

⁸ Como sinalizamos anteriormente, não são personagens que nos são apresentados de maneira assertiva, os conhecemos durante a observação fílmica. O que evidencia o lado *imaginativo* que Carroll (2005) propõe sobre a leitura da ficção. Contudo, esse aspecto não afeta os outros elementos assertivos dentro da obra.

campanha eleitoral de Magalhães na época) para ser editado na atualidade, a estrutura conta com uma evolução causal que culmina nos encontros com a intenção do autor.

Em primeiro lugar, basta observar a presença sensível da técnica; no prólogo, podemos comprovar que esse material existe e está armazenado em uma instituição de autoridade crível. O autor entrega evidências, de antemão, sobre sua participação ativa no processo de construção fílmica. A passagem do tempo contemporâneo para 1992 é mediada por imagens da digitalização das fitas doadas: a técnica se mostrando sensível. O que se pode refletir sobre esse processo é a busca do lastro com o real atual. Mas essa referência temporal dá um passo adiante na postura que as imagens de arquivo assumem.

Figura 7 – Fachada do Centro de Memória da Unicamp



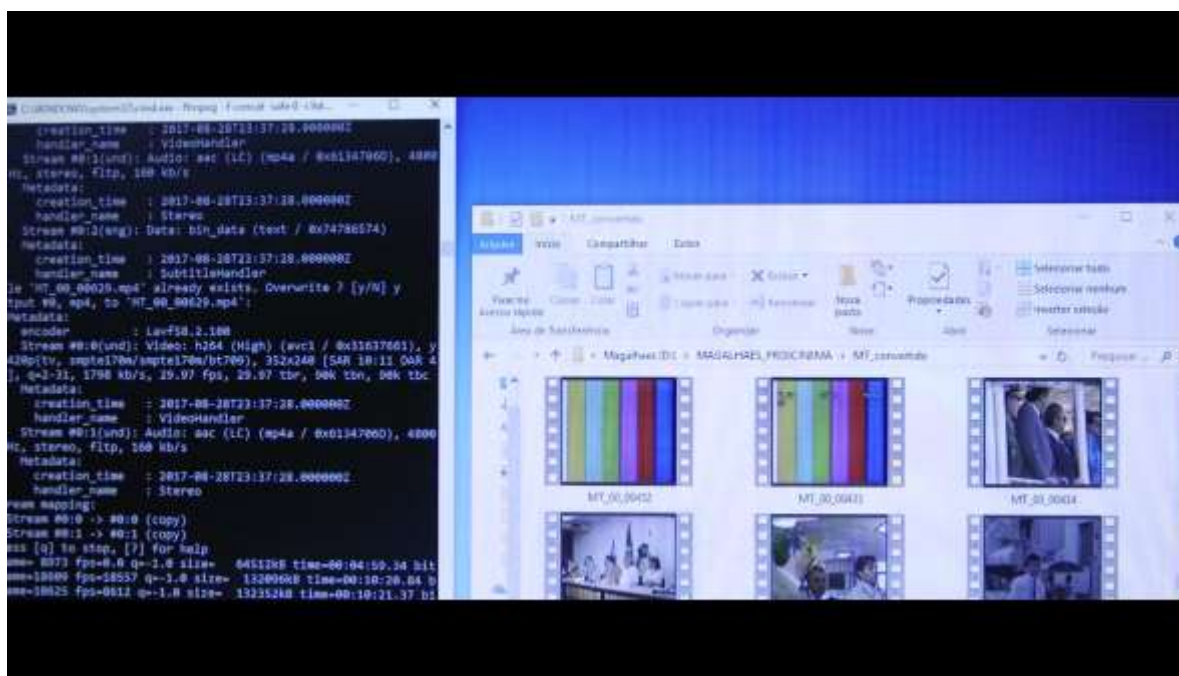
Fonte: Magalhães (2018).

Figura 8 – Sala onde estão armazenados os materiais de campanha de Magalhães Teixeira



Fonte: Magalhães (2018).

Figura 9 – Captura do processo de edição, evidenciada na composição do curta-metragem



Fonte: Magalhães (2018).

As primeiras imagens digitalizadas anunciam uma propaganda referente ao processo de construção do marketing eleitoral e, logo em seguida, observa-se a performance de uma

produtora e repórter nas ruas, buscando transeuntes para compor um material de “povo fala”⁹. Contudo, não se apresenta o produto final: observa-se o processo de gravação, com todos os erros e abusos dos jornalistas. Por exemplo, a encenação forçada que a jornalista propõe a um dos entrevistados: “você precisa vender o peixe de Campinas, é isso”. Outro aspecto notável é a evolução da trilha sonora. No início das digitalizações, uma trilha amena acompanha as imagens que nos são apresentadas. Em determinado momento, a música para. A intenção é de que, ao apresentar em chistes o processo de gravação da campanha eleitoral, a ausência da trilha marque a sua presença amenizadora do processo ficcional anterior. Em outro momento, o eleitor reage de maneira enérgica quando perguntado se votou no Collor, usando de palavrões em seus termos, e é corrigido pela jornalista: “chama de filho da mãe, alguma coisa que dê pra aparecer na televisão”. Torna-se claro que o processo da campanha é manuseado para provocar determinados efeitos; o uso massivo da imagem de Collor, que sofreria impeachment mais tarde naquele ano, tem similaridade na maneira como a retirada de Dilma Rousseff do poder foi usada como método nas campanhas eleitorais de 2018.

Figura 10 – Entrevistas com manifestantes do protesto pelo impeachment de Collor são exploradas na campanha de Magalhães Teixeira



Fonte: Magalhães (2018).

Outro recurso notável é a presença, na época, de atores ainda hoje conhecidos no processo político. Tais como José Serra, Fernando Henrique Cardoso, Gilberto Gil, Caetano

⁹ Recurso jornalístico que consiste em perguntas curtas para respostas rápidas de pessoas capturadas nas ruas, sem a necessidade que essas sejam identificadas no material final.

Veloso, Ciro Gomes, Luiz Inácio Lula da Silva, entre outros. A dialética apresentada é o papel manipulativo desses processos, frente às figuras que atribuímos importância, portanto, presença em nossa rotina.

6 Considerações finais

Carroll (1996) faz uma leitura particular da suposta impossibilidade de objetividade nos filmes de não ficção. A refutação da objetividade documentária se ampara nos procedimentos usados para a fabricação do filme, tais como “[...] seleção, ênfase, manipulação de materiais, interpretação e pontos de vista.” (CARROLL, 1996, p. 226). Em meio a equívocos diagnosticados pelo autor analisando as noções possíveis de objetividade: ser verdadeiro, representativo de variados pontos de vista sobre o conteúdo e a abstenção do ponto de vista autoral. Ele responde: “[...] a conjunção de todas as perspectivas sobre um dado assunto [...]” pode acabar em “contradição e cacofonia”, e sequer atingir uma determinada verdade (CARROLL, 1996, p. 231). Também admite a impossibilidade de que nenhum pode ser totalmente desprovido de algum referencial conceitual. Ele chama de objetividade o trabalho em que há padrões de evidência e argumentações partilhados pelos praticantes, que são reconhecidos como sendo ‘objetivos’, e cujo cumprimento pretende indicar o “melhor método para se atingir a verdade” (CARROLL, 1996, p. 231).

Sobre a última reflexão, pode-se entender que há algo de objetivo em ambos os curtas analisados neste trabalho. Um acordo discursivo deve ser selado entre autor e espectador para que o encontro aconteça, levando-se em conta que o público cativo não é o grande público – talvez pudessem ser temáticas rejeitadas em alguns ambientes, assim como são temáticas comumente mal representadas pelas “autoridades em comunicação de massa” no país. O acesso aos trabalhos pode ser realizado em festivais de cinema, um pequeno circuito cultural levando em conta a dimensão continental do Brasil. Silva (2016), contudo, afirma que a circulação de seu filme é um compromisso com a pesquisa que começou a desenvolver no começo do projeto.

Ao que se quer chamar a atenção nesta pesquisa é: a postura subjetiva. O subjetivo apontado para o mundo. Essas obras não se revelam receosas de mostrar o discurso que defendem. A intenção está evidente e colocada na rede de significações fílmicas. Em Deus (2016), visualiza-se a construção fotográfica, o lançamento do artifício da (re)encenação do cotidiano de Roseli e Breno pelos próprios não-atores (ou seja, os mesmos que vivem essa

rotina) e a inserção de elementos contemporâneos (como a música, programação televisiva e ambientação) vindo evidenciar a expressão autoral do diretor. Já em Magalhães (2018), é no processo da montagem que se torna sensível a manifestação do autor, seu posicionamento político, e também é relevante à época de lançamento da peça audiovisual, em plena campanha eleitoral do mesmo ano, o que evidencia semelhanças histórias do fazer político brasileiro.

O conceito de cinema de asserção pressuposta de Carroll (1996; 2005) abriu caminho para entender essa configuração livre de acertos quanto ao gênero, lançando outro olhar sensível-espectatorial ante as obras. O subjetivo está mais do que assumido na postura autoral, ele é o papel central das estruturas estética e narrativa.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005. p. 69-104. v. 2.

CARROLL, Noël. From real to reel: Entangled in nonfiction film. In: CARROLL, Noël. **Theorizing the moving image**. New York / Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 224-252.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência Urbana e Documentário Brasileiro Contemporâneo**. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DEUS. Direção: Vinícius Silva. Brasil, Planetário, 2016. DCP (25 min.), som, color.

EMICIDA. Mãe. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://youtube.com/emicida>. Acesso em: 12 jan. 2019.

LOPES, Débora. **Deus é uma mulher negra no filme de um jovem cineasta brasileiro**. Vice, [s.l.], 15 jun. 2016. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/nzj54k/deus-filme-vinicius-silva. Acesso em: 15 jan. 2019.

MAGALHÃES. Direção: Lucas Lazarini. Brasil, Unicamp, 2018. DCP (23 min.), som, cor.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Sylvia Caiuby *et al.* (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp, 2004. p. 21-48.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Publicado na Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, primeiro semestre de 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmiglorin.asp>. Acesso em 10 ago. 2019.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005a. v. 2.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005b.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. São Paulo: Papirus, 2014.

QUEIRÓS, Adirley. Adirley Queirós fala sobre cinema e política no Brasil. **Carta Capital**, [s.l.], 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=clBYCHjLuTA>. Acesso em 10 dez. 2019.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. (Visible Evidence v. 16).

SILVA, Vinícius. **Um estudo do método de realização “compartilhada” do curta-metragem Deus**. 2016. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: documentário e experimental – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

New aesthetic horizon: notes on intentional construction in Brazilian short films

Abstract

Another language emerges in the Brazilian short films scenario. Using a hybrid narrative, the directors shape the filmic form according to a particular ideal of representation. Therefore, we start with Noël Carroll's concept film of presumptive assertion, and we analyze the short films *Deus* (2016), by Vinícius Silva and Magalhães (2018), by Lucas Lazarini. We observe the positioning of subjective action pointed to an assertion of the contemporary world. Next, we list new qualities inaugurated on the construction of the image in each one of the works, according to the observations of the theory.

Keywords

Short film. Brazilian Cinema. Fiction. Documentary. Film of presumptive assertion.

Recebido em 05/02/2019

Aceito em 04/10/2019

Copyright (c) 2020 Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo, Potiguara Mendes da Silveira Jr, Marília Xavier de Lima. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

