

A ESTÉTICA DO CINEMA SUL-RIO-GRANDENSE A PARTIR DAS PERSONAGENS CENTRAIS DE *O MATADOR DE BAGÉ E O CORPO*

THE AESTHETICS OF THE SUL-RIO-GRANDENSE CINEMA FROM THE CENTRAL CHARACTERS OF THE O MATADOR DE BAGÉ E O CORPO

Laísa Veroneze Bisol¹

RESUMO

Este trabalho busca observar os traços estéticos de curtas-metragens produzidos no Rio Grande do Sul, a partir das suas personagens centrais. Os objetos de análise são os filmes **O matador de Bagé** e **O corpo**, produções que permitem também outras leituras advindas de seu contexto e exploradas neste estudo a partir das relações de identidade, unidas ao contexto de gauchidade. As análises são realizadas a partir de aporte bibliográfico e considerando elementos da estética cinematográfica. Ao concluir a investigação observamos que os curtas-metragens cumprem satisfatoriamente as relações dos elementos estéticos e apresentam personagens centrais que fogem dos padrões tradicionalistas, embora sigam apresentando características inerentes a um passado marcado pela violência.

Palavras-chave: Cinema. Estética. Identidade. Representação. Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

*This paper seeks to observe the aesthetic traits of short movies produced in Rio Grande do Sul, departing from their central characters. The objects of analysis are the films **O matador de Bagé** and **O corpo**, productions that also allow other readings coming from its context and explored in this study from the relations of identity, together with the context of gauchidade. The analyzes are carried out from a bibliographical contribution and considering elements of the cinematographic aesthetics. At the conclusion of the investigation, we observe that the short films satisfactorily fulfill the relations of the aesthetic elements and present central characters that deviate from the traditionalist patterns, but continue to present characteristics inherent to a past marked by violence.*

Keywords: Cinema. Aesthetics. Identity. Representation. Rio Grande do Sul.

INTRODUÇÃO

O trabalho que propomos desperta os seguintes questionamentos: qual o estilo e a estética de curtas-metragens gaúchos? E a partir disso, qual

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UFSM.

o perfil das personagens que protagonizam esse cinema? Quem são os sujeitos dominantes em relação aos dominados? Para observar esse problema de pesquisa, temos como objetivo analisar curtas-metragens produzidos no Rio Grande do Sul, estado brasileiro que produz filmes desde meados de 1900 e que, de acordo com o pesquisador Tomaim (2010), trata-se de um cinema que mereceria mais destaque em âmbito nacional.

Ademais, o cinema de curta-metragem gaúcho é pouco estudado em sua forma estética, e, além disso, a filmografia sul-rio-grandense não possui grande representatividade nacional, embora realize mais produções do que outros estados, mantendo essa estatística ao longo de anos. Conforme informações da Ancine (Agência Nacional do Cinema), de 1995 a 2008 o Rio Grande do Sul era o terceiro estado brasileiro com maior produção, precedido por São Paulo e Rio de Janeiro, nessa ordem. Os últimos dados divulgados a respeito das produções por unidade da federação são de 2014, quando o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) apontou o Rio Grande do Sul como o estado que mais apoia a produção de filmes no Brasil, sendo responsável por 60 produções, seguido por Pernambuco, com 54 filmes e São Paulo, com 42.

Diante disso, selecionamos como corpus deste estudo dois filmes vencedores do prêmio Assembleia Legislativa de Cinema – Festival de Gramado: **O matador de Bagé** (2013) e **O corpo** (2015). Buscamos verificar nessas produções como são constituídas as personagens centrais e, a partir disso, observar o modo como a identidade gaúcha é representada nesse cinema. A fim de desenvolver este trabalho, buscaremos contextualizar as questões culturais sul-rio-grandenses e também desenvolver as teorias referentes à identidade e representação a partir de Hall (1997; 2003). Iremos, ainda, contextualizar o espaço cinematográfico gaúcho e teremos como aporte de pesquisa estudos referentes à teoria e crítica do cinema, além de compreendermos quais os elementos de composição estética da filmografia.

Jean-Claude Bernardet (1986), afirma que filmar é “recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva” (BERNARDET, 1986, p. 36) seguida pela composição do filme por meio da montagem. Ao assistir criticamente os curtas-metragens selecionados, a partir da leitura de suas personagens centrais, a investigação estética se dá, principalmente, por meio dos pressupostos de Jacques Aumont e Michel Marie (2001; 2006) e Harris Watts (1999). Após a análise dos filmes, o estudo apresenta as relações entre o contexto das produções.

1 A GAUCHIDADE NO AUDIOVISUAL

Quando o gaúcho a cavalo é apeado em um filme, torna-se instigante buscar entender de que maneira se estabelece a constituição dos mecanismos de representação identitária nesse meio audiovisual. Ao tratarmos de produções midiáticas desenvolvidas no Rio Grande do Sul, é comum remetermos ao tradicionalista, o “gaúcho a cavalo”, representado (por muitos anos e até hoje) em narrativas audiovisuais e literárias como aquele que pertence ao campo, vestido de bombacha, ou aquela com vestido de prenda, bordando toalhas, ambos na companhia do fiel chimarrão, ou ainda com lembranças aos feitos de guerra, além de outros fatores que demonstram o apego à “cor local”.

O estado do Rio Grande do Sul é formado pela confluência de muitas etnias, raças, religiões, e, enfim, culturas. Entretanto, conforme mencionamos, no sul do país encontramos fortes marcas de regionalismo e tradicionalismo, prevalecendo a representação de um determinado modo de viver e pensar em sobreposição aos demais. Muitas das questões tradicionalistas advêm – e ganham força –, de contextos históricos que remetem às guerras. Nas revoluções Farroupilha e Federalista, por exemplo, foram adquiridos muitos dos costumes que hoje em dia são utilizados por uma parcela da população sul-rio-grandense, costumes esses que também rememoram as conquistas daquele período em que as personagens históricas eram identificadas como heróis.

A mídia representa versões dessas e de outras realidades. Programas televisivos produzidos no Rio Grande do Sul, como o Galpão Crioulo, da RBS TV, a grande maioria dos “Curtas Gaúchos”, de uma iniciativa de premiação dessa mesma emissora, ou toda a grade de programação da TV Tradição, disponível *online*, são, muitas vezes, produtos que remetem a uma tradição, ou, podemos chamar de gauchidade, que, segundo Flavi Ferreira Lisboa Filho (2009, p. 21) trata-se do fenômeno que engloba “qualidades, comportamentos, valores, maneiras de agir” do gaúcho, em suas análises representativas. O mesmo ocorre em produções audiovisuais desenvolvidas por produtoras fora do estado sulista, que, para representá-lo, valem-se dos pressupostos da gauchidade. Citamos como exemplo o longa-metragem **O tempo e o vento** e a minissérie **A casa das sete mulheres**.

Ao refletirmos sobre quem é o indivíduo sulista, cabe entendermos de que maneira ele é representado, considerando a multiculturalidade existente na formação do estado e também as questões de orgulho e história do gaúcho. Tau Golin (1998) afirma que as questões gaúchas foram adquirindo espaço na mídia com a imposição de um tipo inventado:

O homem campeiro, que até então, de certa forma, era o fluxo real condutor ao passado e exemplo do indivíduo concreto, entrou em crise. Uma tragédia silenciosa. Frente à universalização daquela gauchada fulgurosa e pavoneante de roupagem colorida da televisão e das festas cidadinas, ele era um impostor. (GOLIN, 1998, p. 92)

Essa conclusão do estudioso remete, portanto, a outras produções, aquelas que são desenvolvidas não com o foco no estereótipo de gaúcho (talvez inventado), mas no sul-rio-grandense que pode nem mesmo se identificar com tais pressupostos de gauchidade. Essas representações aparecem na música, na literatura, e também se materializam em filmes ficcionais gaúchos há bastante tempo. Esse fenômeno merece nossa atenção e estudo, visto que a memória social e cultural que vem sendo majoritariamente construída sobre a identidade gaúcha pode ser analisada por outro viés.

Os curtas-metragens condecorados com o prêmio Assembleia Legislativa de Cinema – Festival de Gramado e também com outras premiações diversas mostram enredos e personagens que, nem sempre, remetem à ideia de gauchidade. Uma vez que essa produção audiovisual pode se contrapor àqueles que comumente representam a identidade gaúcha, trazendo aspectos diferentes dessa cultura, cabe analisarmos esse produto não somente em função dos modos como representa as questões identitárias, mas, sobretudo, a sua diferenciação estética e estilística, que talvez explique as diferenças de abordagem.

A articulação das personagens centrais, que desvendam essa representação, não pode ser questionada isoladamente, tendo em vista que sua criação e as interpretações são dadas a partir de um universo de elementos que, segundo as ideias de Pallottini (1998), vão desde a construção do filme, perpassando pela montagem até os mecanismos de construção discursiva e cenográfica. Sendo assim, o modo como as imagens são escolhidas e enquadradas em suas articulações para esse meio audiovisual são alguns dos elementos que instigam este estudo.

A partir disso, e sabendo que tudo aquilo que é posto nos curtas-metragens ficcionais é uma criação que perpassa pela produção fílmica, entendemos que esses objetos, embora não possuam compromisso com a realidade, são compreendidos como uma forma de representação. O escritor e realizador de curtas-metragens, Afonso Cruz, em sua obra literária **A boneca de Kokoschka** (2010, p. 83) apresenta discussões acerca das fronteiras entre realidade e ficção. Segundo o autor, não há mentira na ficção e tampouco veracidade no real e, ao compreender isso, muitas outras coisas podem ser percebidas. Ainda seguindo as ideias do autor citado, se a vida

real é permeada por ficções – corroborando a ideia apresentada por Golin no que diz respeito à constituição de um tipo gaúcho –, poderemos fazer um entrelaçamento com o que é verdade e o que é representado nesses curtas-metragens e, mais do que isso, perceber os caminhos da construção estética dessa ficção audiovisual.

Ao abordar manifestações artísticas, nos referimos a representações. Trazendo essa perspectiva para o cinema e, nesse caso, para os curtas-metragens produzidos no Rio Grande do Sul, propomos o entendimento acerca da predominância de identidade representada, a partir de personagens centrais de dois filmes, tendo como premissas as características mitificadas em que se construiu a memória sul-rio-grandense e partindo da ideia de que um novo perfil aparece nessas produções.

Ao entendermos o modo como se representam as identidades, observamos que aquilo que repetidamente é exposto em produções midiáticas específicas pode contribuir com a solidificação de um significado que unifica a ideia de identidade para determinados grupos. Seguindo os pressupostos de Hall (1997), compreendemos que as diferenças se formam pela exclusão, ou seja, uma identidade se faz por aquilo que a outra não é. A problemática consiste em, quando ao representar um grupo, por seu território, classe social, gênero, sexualidade, profissão ou outro, a mídia se vale da diferença para vangloriar ou diminuir algumas das identidades.

Ainda partindo dessa ideia, temos que todas as práticas de significação envolvem relações de poder, incluindo o poder de definir quem é incluído e quem é excluído. Sendo assim, a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao viabilizar a opção entre as várias identidades possíveis. Para Jonathan Rutherford citado por Woodward (1999, p.19), “[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora”. Ao considerar as representações acerca da identidade e cultura sulista, poderemos, certamente, encontrar os traços do passado nas vivências atuais. Isso porque a tradição gaúcha é constituída e perpetuada a partir de fatores históricos, que são rememorados pelos habitantes do estado e reafirmados pela publicização através dos meios de comunicação. Nossa afirmativa vai ao encontro das ideias de Oliven (2006), estudioso que explica a apropriação das tradições de diferentes formas, entre elas, a reconstituição de um passado e uma vivência cultural expressas por meio de representações.

Toda essa organização em torno da cultura estadual é mediada através dos mais diversos veículos de comunicação. Se no século XIX os jornais impressos apresentavam textos referentes aos acontecimentos que marcavam o território, exaltando o povo gaúcho e o estado sulista, no século XX

existiram outros tantos veículos de imprensa que assumiram esse papel. Um deles e, o mais popular, é a televisão. Em 1900 têm início as produções filmicas no Rio Grande do Sul, estreando essa trajetória a partir de documentários não-ficcionais como afirma Cássio dos Santos Tomaim (2010). O autor, que faz um panorama acerca da memória do cinema brasileiro e sul-rio-grandense, problematiza a questão do reconhecimento do potencial que outros estados que não Rio de Janeiro e São Paulo, poderiam ter diante do cinema nacional. Ao citar Jean-Claude Bernardet (2004), Tomaim relata que o panorama histórico do cinema brasileiro não é mais eficaz e que, por isso, os pesquisadores devem fazer recortes mais específicos a fim de desenvolverem estudos mais restritos e precisos.

Ao tratarmos sobre as representações, recorremos a Stuart Hall (2003, p. 179), que caracteriza esse ato como “sistemas de significado pelos quais nós representamos o mundo para nós mesmos e para os outros”. Dessa maneira, e ainda segundo o autor, as práticas sociais são materializadas de forma a se tornarem presentes, representadas através de determinados fatos, o que corrobora o pressuposto de que as ações representadas contribuem para a formação ideológica. Se o que é representado através do discurso midiático pode se materializar enquanto significado para aqueles que assistem a história representada, as identidades veiculadas através desses meios podem também ser tomadas como verdades. A partir desse pressuposto, voltamos às perspectivas de Hall (1997). Segundo o autor, os humanos são seres que muito observam e criam significados também a partir daquilo que lhes é oferecido. Dessa maneira, todas as ações sociais são culturais, todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, nesse sentido, são práticas de significação. Partindo das ideias expostas, podemos compreender como se apresentam as identidades, ou seja, as significações possíveis advindas da expressão midiática formada a partir de práticas socialmente instituídas.

De acordo com Miriam de Souza Rossini (1996, p. 17) a produção cinematográfica gaúcha “foi sempre descontínua, florescendo em ciclos que rapidamente declinavam”, como acontecia também em outros estados. O panorama elaborado por Rossini (2007) mostra que o cinema produzido no estado, desde seu início, por volta de 1912, foi elaborado a partir do ambiente campesino. Já nos anos 1920, os temas circulam entre rural e urbano. Ainda conforme o panorama de Rossini, a partir da década de 60 o cinema gaúcho passa a ter maior consolidação através de longas-metragens e a temática rural faz muito sucesso ainda até os anos 70, quando, no ápice do cinema voltado ao tema tradicionalista, uma geração inovou em propostas

diferenciadas². Também de acordo com a estudiosa, a partir dos anos 1990 surge uma nova tendência, a representação do passado histórico sul-rio-grandense em produções locais e também nacionais.

Embora a partir dos anos 2000 essas temáticas registradas ainda se façam presentes, outras começam a ganhar força no período, são enredos que retratam um Rio Grande do Sul em diferentes aspectos que perfazem não somente o cotidiano sulista mas também abordagens que podem estar inseridas em um contexto mais nacional e menos regionalista. Contudo, em um estudo sobre os curtas-metragens gaúchos produzidos para a RBS TV, Rossini (2011) concluiu que os filmes não fazem referências a classes excluídas da sociedade, apresentando um tipo que é de cor branca, pertencente à classe média e sem grandes desafios a serem enfrentados.

A partir do viés cultural e mais especialmente do contexto de produção estética do que está sendo produzido no estado, é que pretendemos investigar as novas temáticas e abordagens propostas e, continuar a busca pela compreensão desse novo cinema. O pesquisador Pierre Sorlin (2009) explica que ao analisar os filmes é necessário compreender a organização e contexto das produções. O autor problematiza, assim, a necessidade de compreender o cinema a partir de todos os seus elementos, que perpassam pela imagem, luz, trilha sonora e outros inúmeros fatores que o compõem. Dessa maneira, segundo Sorlin, é possível ter uma ideia mais ampla acerca daquilo que se investiga. Ao estudar a dramaturgia da televisão Renata Pallottini (1998) apresenta uma perspectiva semelhante à de Sorlin. A pesquisadora afirma que a construção das personagens do audiovisual perpassa uma criação e toma corpo através do modo como os atores e atrizes as interpretam. Ademais, os recursos audiovisuais também contribuem para a formação dessas personagens, são aspectos como: cenário, ângulo de filmagem, trilha sonora, enquadramentos, iluminação, modo e quantidade de aparições, ou seja, aquilo que compõe esteticamente essa produção permite as identificações sobre a constituição das personagens e a sua representação.

O cinema, enquanto produto comunicacional de ficção, ao representar situações, tem a possibilidade de realizar uma releitura do passado, tendo em vista o contexto de produção, diferente daquele em que os fatos ocorreram. Desse modo, a produção dos filmes se vale da opção de demonstrar a maior variedade possível de constituintes de determinadas culturas. Os meios de comunicação têm um papel central na construção das repre-

2 Nessa época o cantor de música regionalista, o Teixeira, aclamou o público ao cinema, já que a popularidade de suas músicas rendeu filmes que aumentaram a produção gaúcha. (ROSSINI, 1996).

sentenças em torno das identidades, pois, através da mediação linguística, narram modos de ser e estar no mundo, interpelando os sujeitos a se reconhecerem nos discursos produzidos. Ao realizarmos um estudo específico no campo cinematográfico, a partir da análise da constituição e abordagem das personagens protagonistas de curtas-metragens poderemos, então, verificar de que maneira esta produção fílmica auxilia na constituição da memória social e cultural.

Sara Alves Feitosa (2012) ao desenvolver uma pesquisa sobre a construção de imagem e memória em uma minissérie brasileira, realizou problematizações justamente a partir da construção de uma personagem central. Segundo a autora, a constituição de uma personagem ficcional em uma produção audiovisual é um aspecto essencial no que tange a consolidação de uma obra como convincente. Nessa perspectiva, o público interessa-se pelo modo como os atores e atrizes e a produção como um todo é capaz de dar vida às representações. Rossini (2007) já adiantava que o cinema não apenas conta histórias, mas produz sentidos à sociedade, uma vez que o registro das imagens no imaginário social compõem, em conjunto com os conhecimentos prévios, a ideia de um passado que traz sentidos na atualidade.

A fim de atrair a atenção dos espectadores e transmitir as ideias roteirizadas, cada tipo de narrativa é composta por elementos específicos. Na literatura, por exemplo, há, por meio das palavras, uma descrição dos cenários e personagens, sendo que a imaginação do leitor é fundamental para a constituição das histórias. Já no cinema esse processo é um pouco diferente, embora as duas áreas se aproximem. Segundo Martin (2003, p. 22), as imagens, no cinema, são dotadas de “aparências da realidade”. Assim, na filmografia, as imagens tomam o lugar dos textos, as expressões das personagens, o som e a iluminação, propiciando instantaneidade e limitando o processo imaginativo daquele que assiste.

Muitos elementos podem ser analisados quanto tratamos da estética cinematográfica. Para este estudo, elencamos categorias especialmente quanto ao som (trilha sonora e falas) e quanto aos planos (enquadramento). Além disso, buscaremos realizar as relações entre o contexto geral dos filmes e o até então exposto.

O som, no filme, é adicional à imagem e através dele diversos sentimentos podem ser repassados ao espectador, desde a emoção, a alegria, o medo, e outros. Aumont (1995) afirma que o som fílmico aumenta os efeitos de realidade, embora na maioria dos casos seja considerado como um complemento oferecido pelos elementos audiovisuais. Ao encontro desta perspectiva, Warris (1999, p. 51) explica que “filmes sem som são como co-

mida sem tempero. Não tem sabor, nem graça. Eles necessitam de som para complementar a experiência”. Essa afirmativa se comprova ao pensarmos na experiência de assistir a um filme, já que, muitas vezes, a trilha sonora é que conduz o espectador a algumas sensações. Isso fica evidente em filmes de suspense, já que a sensação de medo aparece, em alguns casos, mais pela trilha sonora do que pela imagem mostrada naquele instante; assim como os filmes românticos, que têm o som como aliado para construção das cenas, por exemplo.

Outro aspecto fundamental nas narrativas fílmicas é sequência de planos, imprescindível para contar uma história através do cinema. Essa sequência que compõe o filme é chamada por Aumont (1995) de espaço fílmico, que perpassa pelas escolhas da produção. Segundo Aumont (1995, p. 38) “a noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens”. Isso significa que as escolhas implicam em como as histórias serão contadas e esses planos são classificados, conforme esse mesmo autor, como plano geral, plano conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado e close-up. O plano geral é mostra uma paisagem completa; já o conjunto foca em um grupo de pessoas; o plano médio apresenta uma parte do ambiente com uma ou mais personagens atuando; já o plano americano, mostra uma única personagem, próxima, mas não de corpo inteiro; enquanto que o plano aproximado ou, primeiro plano, evidencia a personagem de modo mais aproximado; o plano close-up, por sua vez, mostra o rosto de uma personagem. O autor ainda destaca a importância de reconhecer o movimento da câmera em relação aos planos, já que é através disso que se dá a imitação do que seriam as ações humanas.

Harris Watts (1999) afirma que que um filme deve ter uma história condizente e bem planejada para proporcionar ao seu público uma experiência “[...] interessante, divertida, engraçada, fascinante, alarmante, excitante, total - qualquer coisa menos aborrecida”. (WATTS, 1999, p. 14) Para tanto os filmes sempre apresentam um “ponto de vista” sobre determinado assunto e uma sequência de planos condizentes com o que se quer mostrar. Desenvolvidas essas ideias iremos, na sequência, apresentar os curtas-metragens escolhidos para a análise neste estudo.

2 IMPRESSÕES ESTÉTICAS EM *O MATADOR DE BAGÉ* E EM *O CORPO*

O matador de Bagé é um filme de Felipe Lesbick vencedor da categoria “melhor filme” na Mostra Gaúcha de Cinema – Prêmio Assembleia

Legislativa, inserido no Festival de Cinema de Gramado, em 2013. O curta-metragem tem duração de 14'58". A personagem principal se chama Assis e é o narrador da história, que conta sua profissão: matador profissional há 15 anos, considerando-se orgulhosamente como o matador número um de Porto Alegre. O filme apresenta alguns dos "trabalhos" realizados por Assis, que vai dando algumas dicas sobre como ser um bom matador. A personagem central incomoda-se com um novo matador que está na cidade realizando o mesmo trabalho que ele, porém, em sua percepção, sem os métodos adequados. Todavia, esse novo matador ganha espaço e notoriedade na profissão, diminuindo o protagonismo de Assis nesse meio. A trama segue tendo como cenário a cidade da capital gaúcha e o tédio da personagem principal por estar há muitos dias sem fazer vítimas. O ponto alto do filme é o duelo entre os dois matadores, que perseguem um ao outro até que Assis atira em seu inimigo e assume novamente seu posto de matador.

O filme inicia com a imagem da personagem principal em um plano médio, ou seja, apresentando parte do ambiente, mas focando sobretudo na personagem, o que se mescla com o plano americano. Esses são planos que prevalecem em grande parte da trama. Nesse primeiro momento não é a câmera que se move mas a própria personagem, que se aproxima enquanto exalta sua profissão de matador. A trilha musical é contínua, não provoca emoção e nem mistério, apenas compõe a trama. Em alguns momentos o som é posto de forma mais rápida, com a impressão de uma corrida. Nas ocasiões em que aparecem as mortes, a trilha não se modifica, o que ocorre é um acréscimo de ruído, por exemplo, de tiros, ou de uma furadeira que irá perfurar uma das vítimas, ou ainda, de uma faca que irá cortar uma pessoa. De acordo com Martin (2005), esse tipo de recurso, o ruído, amplia a autenticidade daquilo que é exibido. Inferimos, a partir disso, que a escolha sonora foca na violência exposta nas imagens, já que esses elementos filmicos se complementam.

O filme exhibe as cenas de morte e sangue de forma natural, sempre mostrando a personagem central e a secundária em planos médio e americano, com raros momentos em primeiro plano. Esses aspectos denotam que não há intenção de mostrar qualquer tipo de emoção na personagem que representa o matador, mas, somente, sua função e suas ações, uma vez que Assis não demonstra muitos sentimentos, nem de alegria, tampouco raiva.

O momento da trama em que a trilha se modifica, embora os planos permaneçam os mesmos, é quando Assis encontra uma ex-namorada. Nessa cena, a sonoridade é composta por uma música romântica levando à compreensão de que Assis nutre sentimentos amorosos pela mulher, em-

bora isso não fique evidente em sua expressão. O plano conjunto aparece quando eles se encontram, o que nos permite concluir que a trama busca mostrar esse sentimento que pertence ao matador, já que, a partir das ideias de Martin (2005), com esse plano não se pretende apenas mostrar uma imagem descritiva mas a busca por um significado psicológico. Durante a conversa entre as personagens, elas recordam o tiro que o matador acertou na mulher, por engano. Nesse momento o foco permanece em Assis e, embora sua ex-namorada esteja em primeiro plano, é posta através de uma imagem desfocada.

As próximas cenas seguem sem o acompanhamento de trilha sonora. O silêncio faz parte da narrativa quando a personagem central chega em casa e desempacota uma arma nova. Enquanto Assis aprecia seu instrumento, primeiros planos aparecem em fotos de família. Quando o matador organiza suas armas antes de sair de casa, há um retorno da trilha sonora, que remete a um filme de romance antigo. Em plano aproximado, a câmera foca no matador que vai em busca de seu inimigo chegado à cidade.

A conversa dos dois, em trocas de ameaças, acontece em plano americano, com a câmera focando ora em um, ora em outro. Apenas os ruídos marcam essa cena, acompanhada pelas falas das personagens que evidenciam o sotaque sulista, inclusive com termos peculiares aos sul-rio-grandenses, como a utilização da palavra “guri”. A sequência se dá pelo plano close-up no rosto de um e de outro, acompanhado por uma trilha que evoca suspense, encerrada ao som dos tiros. As personagens perseguem-se e o plano detalhe aparece quando cada um deles leva um tiro.

Assis atira mais vezes e mata seu inimigo indo para casa tranquilamente, sem expressão, com a sua arma. O som é apenas da sua voz. “Às vezes me esqueço de como essa cidade é linda. Acho que preciso de férias” (13’05” – 13’16”). Percebemos que finalização do curta apresenta mais uma vez a naturalização da violência, conforme acontece durante todo o enredo. O modo como essa representação se estabelece, portanto, vai ao encontro do que mencionamos anteriormente acerca da constituição cultural, já que o estado possui um histórico social marcado pela violência, o que se enfatiza quando observamos que o cenário para a gravação é a cidade de Porto Alegre, que é bastante violenta. Verificaremos, na sequência, como essas relações são estabelecidas a partir do outro curta-metragem selecionado para este estudo.

O filme **O corpo**, sob direção de Lucas Cassales, foi vencedor na mesma categoria e festival, porém, no ano de 2015. O filme tem duração de 16’10” e é composto por paisagem campesina com indicação da vida de uma família em uma propriedade do interior com as atividades diárias daquele

espaço. O curta-metragem apresenta as primeiras personagens através do pai ensinando uma criança a matar uma galinha, que o faz com muito receio, notadamente para obedecer a ordens. Essa criança encontra uma mulher desacordada em meio a um matagal e a família cuida dela e a leva para casa. A narrativa apresenta um desejo oculto da mãe do garoto pelo corpo daquela desconhecida. Entretanto, após o jantar, o pai do menino realiza o ato sexual com a moça que, nessa cena, fica acordada, embora ainda sem reações. É possível inferir que não houve concordância para a consumação sexual, já que a mãe do garoto fica segurando o corpo da moça enquanto o homem a penetra. A criança, escondida, assiste a cena.

O filme inicia com o ruído de galinhas juntamente com a imagem, em plano médio, de um local com muitas árvores e nevoeiro, característicos da paisagem sulista. Nessas cenas iniciais não há a presença de personagens, que aparecem logo depois, com o foco principal na galinha que será morta. Até esse momento, rosto de pai e filho não aparecem. O plano aproximado ocorre quando o garoto vai matar a galinha e o som expresso é o da galinha morrendo e, posteriormente, de outros animais que fazem parte daquele espaço. As próximas cenas são compostas pelo ruído de galhos sendo quebrados pelo garoto em um plano médio, que o acompanha enquanto ele anda com os galhos cortados por uma estrada rodeada por árvores. Quando o menino encontra o corpo, a câmera desfoca sua aparência, que fica distante em detrimento da aproximação e foco em parte do corpo desacordado. A trilha sonora segue sendo composta por som ambiente que remete ao vento batendo nas árvores. Com a mulher já deitada na cama de casa, mãe e filho aparecem de costas, com seus rostos cortados quando a mãe pede que o menino busque água e, nesse instante, a câmera aproxima o rosto da mulher em plano close-up enquanto a mãe passa sua mão pelo rosto e colo da desconhecida. As imagens que seguem alternam entre plano aproximado, médio e conjunto, e ouve-se apenas o diálogo dos pais que conversam sobre o que fazer com a “guria” como a chamam, remetendo ao palavreado sul-rio-grandense para identificação da moça, seguido pelo ronco do chimarrão.

O curta segue com um plano close-up da mãe temperando a galinha que foi morta, apalpando o animal morto. Posteriormente, a câmera aproxima muito de sua boca, onde ela leva os dedos e os lambe, remetendo aos desejos sexuais que supostamente nutre pela moça que está na casa. A personagem encontrada pelo garoto acorda e toma banho enquanto o pai leva uma toalha a ela e o plano close-up se dá nas mãos dos dois que se tocam. Em um plano médio e conjunto, a moça sai do banheiro, sem a toalha e sem nenhuma roupa enquanto é observada pela criança. A cena do jantar se dá em plano conjunto, com a notável presença patriarcal nos diálogos,

monopolizados pelo pai. Todas as vezes que a câmera mostra a mulher, que permanece em silêncio, sem expressão, o plano é close-up.

O menino observa, por uma fresta da porta, o pai gritando para que a mãe não o despreze na frente da “guria”. O plano aproximado mostra a apreensão do garoto que escuta ruídos e sai da casa buscando saber o que ocorre. Pela fresta de um local onde estão cabras e bodes agitados o garoto vê, o que a câmera mostra em plano conjunto, o pai se relacionando sexualmente com a moça e a mãe a segurando para ele consumir esse ato. O plano close-up aparece novamente para identificar a moça que, nesse momento, aparece com olhos arregalados e boca aberta, deixando a dúvida sobre estar sentindo prazer com o ato, ou, se está em estado de pavor.

A próxima cena, em plano médio, retorna para a paisagem das árvores e a sequência de imagens mostra o menino passando pela cozinha, ainda suja do jantar e se dirigindo ao local da noite anterior, onde não vê mais nada. Um plano geral mostra a casa e a paisagem e, posteriormente, um plano médio apresenta uma cena que é vista pelo garoto: muitas mulheres vestidas semelhante com aquela encontrada, saindo do mato e seguindo caminhando pela estrada.

Nem mesmo os créditos são acompanhados por trilha sonora musical, inexistente em todo o filme. Segundo Wisnik (1989, p. 18) “o som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som”. Entendemos, a partir disso, que dependendo do foco da narrativa, o silêncio se faz tão importante quanto o som para exprimir sentimentos. No caso do filme analisado, o silêncio apresenta o drama da situação, mesclado com os ruídos daquele local, que dão veracidade ao que é transmitido e contextualizam os ambientes, marcados por elementos que remetem à gauchidade.

Já o fato os planos explorarem muito pouco os rostos do pai e da mãe, nos instiga a compreensão de que as personagens centrais são o garoto e a moça, o corpo, que têm mais registros em close-up e aproximação. Todavia, pouco podemos inferir a partir de suas expressões escassas e falas inexistentes. A criança aparenta estar amedrontada e apreensiva, embora de forma bastante sutil. Já a moça não demonstra sentimentos em sua face, permanecendo, de fato, como um “corpo”.

Podemos, a partir da verificação desse filme, retomar os pressupostos de Stuart Hall, que citamos anteriormente. Se as práticas sociais comunicam significados e são, também, práticas de significação, compreendemos que a representação em **O corpo** abarca percepções históricas e culturais para significar aspectos como o patriarcado, expresso através da dominação da figura do pai diante da família, culminado com a violência

contra a mulher. A medida que esse enredo é apresentado, unindo também elementos que remetem à tradição sulista, a partir da ideia da gauchidade, essa representação oportuniza ao receptor formas de reflexão, de ressignificação.

CONCLUSÃO

Ao realizar uma leitura estética das personagens centrais e do contexto fílmico de **O matador de Bagé** e **O corpo** entendemos que se tratam de produções que prendem a atenção do espectador, são roteiros bem construídos e o desenvolvimento dos filmes apresentam aspectos coerentes quanto ao enredo, personagens, planos e sons, que são postos em uma combinação capaz de tornar o curta-metragem de ficção em um produto que desperta sentimentos, reflexões e, especialmente, instiga a imaginação. Os sons ou a ausência deles e o modo como a câmera se posiciona em relação as personagens, unidos a sequência escolhida para a constituição das histórias contadas, que foram os elementos mais especificamente analisados, permitem desvendar aspectos importantes dos filmes.

Ademais, para além das questões estéticas, inferimos também outros significados que advém destas produções, especialmente quando debatemos a questão do cinema produzido em um local específico, nesse caso, o Rio Grande do Sul e as identidades representadas a partir dessas narrativas. Em **O matador de Bagé** não encontramos traços característicos do “Gaúcho a cavalo” na personagem central, contudo, a paisagem de Porto Alegre, capital gaúcha, é bastante explorada, assim como a fala dos atores que são carregadas de sotaque sulista. Embora Assis não seja apresentado como o tradicional gaúcho de bombachas e chimarrão, a violência expressa através do seu ofício, abordada com um viés de naturalidade, pode fazer alusão também ao passado histórico do território sul-rio-grandense, marcado por guerras e atribuindo a qualidade de heróis àqueles que se utilizavam da violência como forma de luta.

Já em **O corpo**, a paisagem campesina é predominante e elementos como o chimarrão e o patriarcado estão muito evidentes na narrativa, para além dos sotaques. A figura do pai, que detém o poder sobre a propriedade, a família, as decisões e inclusive sobre as falas, é enfática. Além disso, a violência sexual cometida contra o corpo que aparece na residência, mostra um contexto que, embora posto de uma forma mais fantasiosa, pode fazer alusão à violência contra a mulher, também historicamente bastante comum no Estado. As personagens que identificamos como centrais, o menino e a moça encontrada no mato, o corpo, não seguem um estereótipo sulista quanto aos aspectos ligados à gauchidade, quando pensamos

em vestimentas, por exemplo. Entretanto, o cenário mostra elementos a esse respeito como o chimarrão e o espaço campesino, além do sotaque, evidente nos raros diálogos. No curta, se evidencia o quanto as personagens são acometidas pela violência do patriarcado, o que perpassa por um estereótipo.

Dessa forma, conforme mencionamos no quadro teórico, muitos dos costumes gaúchos foram adquiridos em função de conflitos e, percebemos, a partir dos enredos cinematográficos, a violência sendo representada: no caso do primeiro filme, através da naturalidade em matar e, no segundo, a naturalidade da violência sexual cometida pelo pai, que detém o poder simbólico, por ser o “homem da casa”. Nesse caso, embora não se trate da personagem central, o pai é detentor de grande visibilidade, pois comanda a sequência da narrativa, enquanto as personagens centrais, a criança e a moça, apenas observam e são obedientes.

Ao considerar o histórico do cinema gaúcho, podemos também perceber que há inovações estéticas e de conteúdo nos filmes analisados, tendo em vista o modo como foram produzidos e a maneira como a narrativa se desenvolve, proporcionando que o espectador realize reflexões para além daquilo que está posto.

REFERÊNCIAS

- ANCINE. *Longas-Metragens Brasileiros Lançados Comercialmente no Mercado de Salas de Exibição*: 1995-2008. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/oca/rel_seriehistorica.htm>. Acesso em: 14 jul 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Texto & Grafia: Lisboa, 2001.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2 ed. Papyrus Editora: Campinas, 2006. Disponível em: <<https://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>>. Acesso em: 7 ago 2016.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller; rev. téc. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papyrus, 1995. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papyrus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CASSALES, Lucas. *O Corpo*. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/98984624>>. Acesso em: 30 set 2016.

- CRUZ, Afonso. *A boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal, 2010.
- FEITOSA, Sara Alves. *Teledramaturgia de minissérie: Modos de construção da imagem e memória nacional em JK*. Tese. UFRGS: Porto Alegre, 2012.
- GOLIN, Tau. *Reflexos entre o gaúcho real e o inventado*. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998. 4. ed. p. 9-94.
- HALL, Stuart. Marcos para os estudos culturais. In *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende (et al). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 131-219.
- HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais no nosso tempo*. Educação & Realidade, Rio Grande do Sul, v. 22, n. 2. p. 15-46, ju/dez 1997.
- IBGE. Pesquisa de Informações Básicas Estaduais 2014 – *Suplemento de Cultura*. Disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/estadic_cultura_2014/index.php>. Acesso em 20 nov 2018.
- IESBICK, Felipe. *O matador de Bagé*. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zQXVksGKUA>>. Acesso em 30 set 2016.
- LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. *Mídia regional: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo*. Tese. Unisinos: São Leopoldo, 2009.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica* (1971). Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Título original: *Le Langage Cinématographique*.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- ROSSINI, Miriam. *Cinema gaúcho: construção de história e de identidade*. Novo Mundo, 2007. Disponível em: <<https://nuevomundo.revues.org/3164>>. Acesso em: 16 jul 2016.
- ROSSINI, Miriam. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, Gabriela; PUCCI, Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. Volume I. São Paulo, 2011.
- ROSSINI, Miriam. *O corpo da nação: Imagens e imaginários no cinema brasileiro*. XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, 2007. Disponível em: <https://penkala.files.wordpress.com/2007/12/rossini_corpo-nacao.pdf>. Acesso em: 16 jul 2016.
- ROSSINI, Miriam. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: Fumproarte, 1996.

- SORLIN, Pierre. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Unesp, 2009.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. *Por uma memória do cinema documentário no Rio Grande do Sul: desafios para uma nova historiografia do cinema brasileiro*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 103-119, jul/dez 2010. Disponível em < <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/16426>>. Acesso em 13 jul 2016.
- WATTS, Harris. *Direção de câmera: Um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.
- WISNIK, J.M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 1º d. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p.7-72.