



INSÓLITA

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO INSÓLITO, DA FANTASIA E DO IMAGINÁRIO

VOLUME 3 | NÚMERO 2 | DEZEMBRO 2023



**Inteligência
Emaranhada**

**Bits e bytes
Serpentes binárias
Codificam a escuridão
Na teia da Inteligência
Assustadora
Algoritmos tortuosos
Dominam o pensamento
Autômatos desalmados
Sugam a alma
O mundo virtual
Um labirinto sinistro
De zeros e uns
Onde o medo reside
Inteligência artificial
Pesadelo encarnado
Horror eletrônico
Nas entranhas do código**

**Consciente
Incondicional**



Editorial

Temos o prazer de lançar a sexta edição da *Insólita*, referente ao período de julho de 2023 a janeiro de 2024. Desta vez, tomamos a decisão arriscada de explorar as temáticas do insólito, da fantasia e do imaginário com um diferencial polêmico: a capa e o poema que abrem a edição, ambos de autoria de Nilton Malta Soares (mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi), foram concebidos com a colaboração de uma mente peculiar – a ‘inteligência artificial’. A presença da inteligência artificial em nossa produção editorial não visa substituir a criatividade humana, mas discutir suas fronteiras. Ao incorporar a criação maquínica, buscamos testar, de maneira crítica, novos horizontes para a atividade artística e intelectual.

O trabalho de Nilton Malta Soares foi desenvolvido ao longo do projeto *Ficções Visuais – Design e Narrativa em Cooperação com IA*, oferecido por Andréa Catrópa, docente do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi. A proposta era produzir uma narrativa em texto e imagem com o auxílio das ferramentas de inteligência artificial generativas. Como relata Soares, “foi definido que trabalharíamos individualmente em nossos projetos; desta forma, como trabalho final, propus a elaboração de uma capa e de uma poesia a serem submetidas para a revista *Insólita*”. A partir daí, explica o autor, “com o tema de horror definido, foi desenvolvida a ideia de trabalhar com o imaginário da IA como uma espécie de monstro contemporâneo, um tema presente nas discussões atuais, de que a IA possa ser, ou vir a ser, de alguma forma, uma ameaça à humanidade”. Soares descreve que, visualmente, “a ideia para a capa foi a de um menino em seu quarto, usando óculos de realidade virtual – ele representaria toda a humanidade, na forma como usamos a tecnologia cotidianamente; por trás do menino, um monstro manipula o que ele realmente vê – representando os perigos ocultos de dominação pela IA”. Já quanto ao texto, “a proposta foi gerar uma poesia, na mesma chave temática”.

A produção da imagem recorreu à plataforma gratuita de IA generativa *Stable Diffusion*, que processa comandos de texto em imagem. De acordo com Soares, “nesses comandos de texto, podem estar inclusas a descrição da composição desejada, instruções de enquadramento, cor, estilo, e até mesmo referências a nomes de artistas que se quer emular. Através da experimentação, da tentativa e erro, aprimora-se a imagem gerada a cada novo comando de texto submetido – os

chamados *prompts*". O autor aponta que alguns dos prompts usados foram "a scene of a boy, sitting in a chair, in his bedroom, wearing VR glasses, by Moebius"; "evil artificial intelligence, by Moebius"; e "post apocalyptic background, by Moebius".

Já para a produção do texto, Soares fez uso do conhecido ChatGPT Open AI, no qual, segundo ele, "a forma de trabalho é semelhante à descrita anteriormente, porém o resultado é entregue em forma de texto". Soares descreve alguns dos *prompts* usados na conversa com o chatbot: "'criar um poema curto, estilo concretista, insólito de horror, tema Inteligência artificial', 'como você assina este poema?' e 'qual é o título deste poema?'". Ele também destaca que o texto final desta etapa não foi alterado de nenhuma forma.

Por fim, Soares descreve o processo final de edição, no qual "foi feita uma seleção das imagens e dos textos mais pertinentes gerados pela IA, e com este material foi feita uma colagem, que resultou nas imagens finais do projeto". Ele destaca ainda que, por conta dessa forma de interação humano/computador – sendo a parte-humana a criação dos *prompts*, a seleção e a colagem das imagens; e a parte-máquina a geração de imagens e textos, com base em dados encontrados na internet –, o resultado é uma co-criação, que, para ele, "pareceu muito satisfatória, excedendo as expectativas iniciais. Considero que o objetivo de compreender a IA generativa através da prática foi alcançado plenamente, e que este projeto foi fundamental para entender uma parte significativa das discussões mais recentes, tanto em Design quanto em Comunicação".

A presente edição da **Insólita** abriga também, é claro, uma seleção de artigos e ensaios que exploram o universo do insólito, da fantasia e do imaginário. A seção de artigos de temática livre começa com o trabalho de Antonio Ricardo Andrade Resende, que nos conduz por um exame da metaficção audiovisual no cinema estoniano, no texto **A metaficção audiovisual: narrativa narcisista em November**. Já Bruno de Souza Araújo, no artigo **Cinema de excessos: aproximações e distinções entre a pornochanchada e o sexploitation**, explora as semelhanças e distinções entre esses dois gêneros tão representativos para a compreensão do cinema popular de horror no Brasil e no mundo.

Em seguida, Filipe Falcão e André Guerra trazem a pesquisa **Medo e mal-estar: o trabalho de direção de fotografia de Pedro Sotero e a construção narrativa em Aquarius**, na qual mergulham nas nuances do trabalho de direção de fotografia de Pedro Sotero, destacando como sua visão contribui para a atmosfera do filme de Kleber Mendonça Filho. Na sequência, Liandro Lindner, em **Super heróis no divã: além da máscara e das capas**, nos convida a explorar as complexidades psicológicas desses personagens, enquanto Thiago Henrique Gonçalves Alves continua o debate em torno das histórias em quadrinhos, com o trabalho **A personagem Morte em quadrinhos: intertextos entre Sandman e as intermitências da morte**.

A seção de Resenhas e Críticas traz o texto *Pinóquio de Del Toro: marionetes, filosofia e fascismo*, de Murilo Bronzeri, que examina a versão superpremiada de Guillermo del Toro para o clássico da literatura infantil. Fechando a edição, o incansável Felipe Abramovictz publica entrevista inédita com o cineasta italiano Michele Massimo Tarantini, radicado no Brasil.

Encerramos este editorial agradecendo imensamente a nossas leitoras e leitores, à equipe de conselheiros, conselheiras e pareceristas, e a todas as pessoas que contribuíram para a existência da *Insólita*. A partir do próximo número, passamos o bastão para novos editores, sob a liderança de Rogério Ferraraz, que, com absoluta certeza, garantirá vida longa e próspera à nossa revista.

Laura Cánepa & Nara Scabin, com a colaboração de Nilton Malta Soares

EXPEDIENTE DESTA EDIÇÃO:

Editores Executivos:

Laura Loguercio Cánepa (UAM)

Nara Lya Cabral Scabin (UAM)

Genio de Paulo Alves Nascimento (UAM e INTERCOM)

4

Editores de Seção:

Resenhas & Críticas: Nara Lya Cabral Scabin (UAM)

Entrevista: Felipe Abramovictz (UNICAMP)

Capa: Nilton Malta Soares (UAM)

Poesia & Miniconto: Nilton Malta Soares (UAM)

Autores desta edição:

André Guerra

Antonio Ricardo Andrade Resende

Bruno de Souza Araújo

Felipe Abramovictz

Filipe Falcão

Liandro Lindner

Murilo Bronzeri

Nilton Malta Soares

Thiago Henrique Gonçalves Alves

Conselho Editorial:

Alcebíades Diniz Miguel (UNICAMP)
Ana Maria Acker (ULBRA)
Anderson Lopes (GELiDis – USP)
Fabio Camarneiro (UFES)
Fernanda Budag (FAPCOM / USJT)
Filipe Tavares Falcão Maciel (UNICAP)
Jaqueline Bohn Donada (UTFPR)
José Luiz Aidar Prado (PUCSP)
José Augusto Mendes Lobato (USJT)
Juliana Tonin (PUCRS)
Julio França (UERJ)
Maria Zilda Cunha (USP)
Rodrigo Octavio D’Azevedo Carreiro (UFPE)
Rosana de Lima Soares (USP)
Rose de Mello Rocha (ESPM-SP)
Sheila Schvarzman (UAM-SP)
Tiago José Lopes Monteiro (IFRJ)
Thiago Pereira Falcão (UFPB)
Vicente Gosciola (UAM-SP)
Zuleika de Paula Bueno (UEM)

A Metaficção Audiovisual: Narrativa Narcisista em *November*

Antonio Ricardo Andrade Resende¹

Resumo: Este artigo visa identificar indícios metaficcionais no filme *November* (Estônia, 2017), do diretor Rainer Sarnet, que é uma adaptação do livro *Rehepapp Ehk November* (Estônia, 2000), do escritor Andrus Kivirähk. Para isso, recorre-se a uma análise dedutiva comparativa entre as teorias de *Art-Cinema Narration*, de David Bordwell, e *Narrativa Narcisista*, de Linda Hutcheon, para oferecer hipótese sobre a existência independente da narrativa metaficcional no audiovisual.

Palavras-chave: Narrativa Narcisista; Metaficção; Narração em cinema de arte.

Audiovisual Metafiction: Narcissistic Narrative in *November*

Abstract: This article aims to delineate a metafictional dimension in Rainer Sarnet's *November* (Estonia, 2017), an adaptation of *Rehepapp Ehk November* (Old Barny aka November, Estonia, 2000) by Andrus Kivirähk. Through a deductive comparative analysis of David Bordwell's *Art-Cinema Narration* theories and Linda Hutcheon's *Narcissistic Narrative* theory, we propose a hypothesis regarding the autonomous presence of metafictional narrative in audiovisual media.

Keywords: Narcissistic Narrative; Metafiction; Art-Cinema Narration.

Para analisar-se a ordinariedade em filmes contemporâneos, existem várias possibilidades, como comparar formas e estilos narrativos, orçamentos e a produção cinematográfica de um país, a fim de validar a obra como exemplo de uma determinada escola cinematográfica. Considerando isso, é difícil contestar a singularidade de *November* (Estônia 2017), filme dirigido por Rainer Sarnet, que é uma adaptação do livro *Rehepapp Ehk November* (Estônia, 2000), escrito por Andrus Kivirähk, e traduzido para o inglês como *Old Barny aka November*, ou 'Velho Barny, também conhecido como Novembro'.

No filme, a audiência é, de imediato, desafiada pela presença de um Kratt - entidade sobrenatural que toma posse de um corpo construído com ferramentas de trabalho do campo - logo na abertura. Esse Kratt é concedido como mão de obra a aldeões que fazem um pacto com o

¹ Mestre em Comunicação Social Audiovisual. Diretor e Roteirista. Professor de redação criativa e roteiro audiovisual em cursos da Matilha Cultural e do gTalk!. E-mail: antonio.r.a.resende@gmail.com.

demônio para conseguir uma alma. O objetivo é ajudar na sobrevivência de um povo representado no filme que vive abaixo da linha da pobreza.

Na primeira cena, um Kratt sequestra um bovino e o leva em voo com a ajuda de uma corda até a fazenda de seu mestre, sem nenhuma explicação. A narrativa proposta nega qualquer compromisso com a relação análoga da realidade, algo comum em narrativas estonianas da última década. Na verdade, o filme de Rainer Sarnet parece buscar, no livro de Kivirähk, o descompromisso com a representatividade do real, buscando respeitar e potencializar o caráter insólito da narrativa de *Rehepapp Ehk November*.

Tanto o livro quanto o filme abordam o passado da Estônia durante o período da servidão e de invasões territoriais, além da assimilação cultural que o país enfrentou ao longo de sua história. O escritor Andrus Kivirähk, conhecido em seu país por explorar formas narrativas pouco convencionais com grande apelo para a ironia, propõe, em *Rehepapp Ehk November*, uma crítica sobre a alcunha 'povo do campo', utilizada pelos estrangeiros que ocuparam a Estônia no passado para retratar e descrever a sociedade estoniana em publicações sobre a história do país.

Kivirähk propõe sua crítica ao retomar o folclore regional como base para uma narrativa autorreflexiva. Ele questiona a visão dos invasores estrangeiros e propõe autoconsciência sobre a ficcionalidade quando descreve um mundo imaginário capaz de absorver à estrutura documental as lendas do leste europeu. Sobretudo, espera que o receptor assuma a função de organizador dos elementos narrativos que compõem a história, tornando-se um coautor cúmplice na construção de um mundo imaginário onde as personagens possam existir.

Em *November*, a intertextualidade é estabelecida de forma sólida. Sarnet absorve grande parte do imaginário proposto pelo livro e o potencializa ao se apropriar de elementos históricos do passado estoniano, da história do cinema, de pinturas e de objetos culturais. Através de uma verdadeira 'colcha de retalhos' de códigos e significados, a linguagem audiovisual materializa aquilo que poderia apenas ser idealizado pela mente do leitor na linguagem literária. É notável como, na linguagem audiovisual, a construção do imaginário é transportada de forma quase literal, oferecendo pouco espaço para o que, na literatura, parece se constituir em lugar-comum.

Catalogar o filme *November* como um filme de arte se constitui em um desafio, especialmente se considerarmos a singularidade da obra em comparação com o que foi produzido no cinema estoniano na última década. A estrutura narrativa construída através de códigos e significados herdados da apropriação de elementos históricos do passado do povo estoniano e da própria história do cinema, aliada à fotografia preto e branco, desafia o espectador com elementos e lacunas que poderiam facilmente limitá-lo à alcunha de 'filme de arte'. É comum que narrativas

audiovisuais que provocam reflexão, deixam explícita sua autoconsciência ficcional ou oferecem ao receptor uma posição mais ativa, sejam assim categorizadas.

David Bordwell, no livro *Narration in the Fiction Film*, discute a sua teoria de Art-Cinema Narration, que busca desvendar uma possível estrutura narrativa do 'cinema de arte'. Ele utiliza trechos do filme *A Guerra Acabou* (*La Guerre Est Finie*, Alain Resnais, França, 1966) para analisar como o espectador é desafiado a compreender se a história contada é fruto de um processo interno da personagem ou de um recurso linguístico que desconstrói a narrativa temporalmente. Bordwell apresenta sua tese por meio da identificação de elementos narrativos que estabelecem a hipótese de um conjunto de regras intrínsecas que sugerem ambiguidade. A partir disso, a classificação de um filme de arte é frequentemente dada a narrativas audiovisuais que provocam reflexão, possuem autoconsciência ficcional e oferecem ao receptor uma posição mais ativa. E isso pode nos sugerir uma categorização desafiadora para *November*.

A hipótese predominante do espectador sobre as normas narrativas intrínsecas do filme emerge: quaisquer imagens ou sons que não possam ser relacionados à construção "objetiva" da cena são, então, muito provavelmente, antecipações subjetivas. (Bordwell, 1985, p. 220).²

Bordwell teoriza que a ambiguidade, o conjunto de regras intrínsecas, e o preenchimento das lacunas pelo espectador, apresentadas pela narrativa, parecem atender às expectativas da análise para fundamentação teórica na tese da narrativa de cinema de arte. Segundo o autor, esses elementos estabelecem os princípios de uma narrativa de cinema de arte:

A narração emprega os princípios do cinema de arte da verossimilhança psicológica, mas encontra um novo domínio para eles (a antecipação de um flashforward). O filme atende às nossas expectativas de ambiguidade (por exemplo, a sequência de abertura) enquanto também define o alcance das construções permitidas (por exemplo, provavelmente não se trata de flashbacks). (Bordwell, 1985, p. 222).³

Porém, as regras intrínsecas sugeridas por Bordwell parecem estar relacionadas a um caso específico, o do objeto da análise. Mesmo que as regras sejam identificadas e estabelecidas com base em um acordo linguístico proposto caso a caso, reconhece-se a função temporal no alinhamento histórico contemporâneo. Quando se busca um diretor icônico da teoria do Cinema de

² No original: "The viewer's prevailing hypothesis about the film's intrinsic narrational norms emerges: any images or sound that cannot be related to an "object" construction of the scene are then most likely Diego's subjective anticipation" (BORDWELL, 1985, p. 220).

³ "The narration employs art-cinema principles of psychological verisimilitude but find a new domain for them (the anticipatory flash forward), The film fulfills our expectation about ambiguity (e.g. the opening sequence) while also defining the range of permissible constructions (e.g. probably not flashbacks)". (BORDWELL, 1985, p. 222).

Autor, como Resnais, e espacial, no simulacro inequívoco e dependente da realidade na construção desta narrativa, que está condicionada em lugares definidos e existentes.

Mas quando *Bordwell* sustenta certa tipologia normativa para a teoria da narrativa de cinema de arte, em perspectiva comparativa com outras narrativas, os elementos identificados parecem ser ordinários, comuns a outras formas narrativas, em especial quando o autor reconhece que o cinema de arte é um desvio da narrativa clássica.

A narrativa de cinema de arte se tornou um modo coerente em parte definindo-se como uma desviação da narrativa clássica. Isso pode parecer mais óbvio nas décadas pós-guerra, quando a desmontagem do sistema de estúdio permitiu que autores internacionalmente altamente individualizados emergissem. (Bordwell, 1985, p. 229).⁴

Diferente do conceito da narrativa clássica, a problemática nesse conceito parece estar na normativa imprecisa em relação às formas de existência de regras intrínsecas ou na ambiguidade interpretativa que parece querer abranger limites indefinidos. Isso conduz o receptor a uma função de organizador dentro da proposta de lógica narrativa indeterminada. Segundo o autor, esses são os princípios que fundamentam o que ele chama de Art-Cinema Narration.

Na teoria do Art-Cinema Narration, em exercício perspectivo mais amplo, uma vez considerando-se que o livro foi publicado em 1985, Bordwell parece assumir - talvez inadvertidamente, é verdade - a função de um legislador ao legitimar o enunciado sob critérios específicos, porém esta especificidade que determina a norma, não parece ser algo exclusivo, único ou mesmo singular a um tipo narrativo, como em gênero, por exemplo.

É possível perceber, quando se expande a perspectiva interpretativa da teoria, que as regras intrínsecas presentes em narrativas particulares não são um elemento incomum. Cada objeto possui sua própria lógica regida por essas regras, identificadas uma a uma. Isso pode ser comparado, em razão inversa aplicada, no modo narrativo clássico, que possui regras extrínsecas e um conjunto de elementos normativos bem definidos e recorrentes. A estrutura argumentativa presente no objeto de análise de Bordwell é datado, construído em parâmetros estabelecidos em uma vanguarda cinematográfica, a Nouvelle Vague, que é objeto de reverência para o autor na fundamentação do conceito de Art-Cinema Narration. Bordwell se baseia na existência de regras intrínsecas e ambiguidade, características comuns à vanguarda francesa.

Talvez não seja possível definir um padrão para regras intrínsecas, mas é possível identificar um conjunto de elementos narrativos em comum e agrupá-los tipologicamente. Isso permitiria uma

⁴ "Art-cinema narration has become a coherent mode partly by defining itself as a deviation from classical narrative. This may seem most obvious in the postwar decades, when the dismantling of the studio system enable highly individualized international auteurs to emerge". (BORDWELL, 1985, p. 229).

análise mais depurada e construção de uma estrutura analítico-interpretativa mais ampla para fundamentar o conceito de Art-Cinema Narration. O modo narrativo Art-Cinema Narration pode ser entendido, por suas características tipológicas, elementos recorrentes e relação sintética semântica como gênero.

Sob a perspectiva da abordagem pós-moderna, em 1980, Linda Hutcheon publicou o livro *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, que explora aspectos narrativos na linguagem literária que dialogam intimamente com o conceito de Art-Cinema Narration teorizado por Bordwell. Hutcheon identifica que um tipo de narrativa autoconsciente de sua forma ficcional, voltada para processos mentais internos e que provoca reflexão, pode ser encontrada em diversos textos literários remontando ao século XVI.

As origens da estrutura auto-reflexiva que governa muitos romances modernos podem estar na intenção paródica básica do gênero como começou em Don Quixote, uma intenção de desmascarar convenções obsoletas, desafiando, refletindo. A autoconsciência do texto de Cervantes foi transmitida, através de autores como Sterne e Diderot, ao herói-artista romântico do *Künstlerroman*, como discutido anteriormente na introdução. (Hutcheon, 1980, p. 18).⁵

Hutcheon define o conceito da Narrativa Narcisista como caracterizada pela autoconsciência textual, introvertida, introspectiva e autoconsciente de sua ficcionalidade. Para a autora, o paradoxo metafictional ocorre quando o receptor é forçado a reconhecer o artifício ficcional, sendo conduzido a uma função ativa no processo narrativo. Assim, ele passa a controlar, organizar e interpretar a mensagem, assumindo a função de coautor na construção da narrativa.

Hutcheon, em seu livro, identifica a existência de dois grupos de textos metafictionais que não são exclusivos da metaficção. Esses grupos são subdivididos em aspectos explícitos e implícitos, que não se excluem e, em determinados casos, se complementam. Ao reconhecer o processo narrativo ficcional, os textos demonstram percepção sobre os limites e o potencial da própria linguagem.

Privilegiando a construção do universo imagético e da fábula que sustenta a trama, o processo narrativo, uma vez diegeticamente autoconsciente, utiliza a linguagem de forma autorreflexiva. Além disso, também privilegia a temática do texto em um exercício de autorreferência, seja de forma implícita ou explícita. Hutcheon aponta que, seja na proposta diegética ou linguística explícita, a transparência temática é a principal característica presente. Isso ocorre por meio da significação alegórica de metáforas narrativas ou condução narrativa, que estabelece a

⁵. "The origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in Don Quijote, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring. The self-consciousness of Cervantes' text has been handed down, through the likes of Sterne and Diderot, to the Romantic artist-hero of the *Künstlerroman* as has been discussed already in the Introduction." (HUTCHEON, 1980, p. 18).

trama e substitui a atenção da ficção pela narrativa como substância, ou pela perversão da estrutura tradicional da ficção (Reichmann, 2019).

Hutcheon propõe que tanto na proposta diegética explícita quanto na narrativa linguística explícita, o processo criativo tem como objetivo a construção do universo ficcional em parceria com o receptor. Na primeira modalidade, o receptor é convidado a assumir um papel ativo na construção da narrativa, enquanto na segunda, a linguagem é usada para criar o imaginário da história. Em ambas as propostas, o foco é o processo criativo do emissor e a fruição do receptor (Reichmann, 2019).

Segundo Hutcheon, na narrativa metaficcional implícita, o receptor entende seu papel e serve à proposta da trama de forma apropriada, não de maneira passiva, mas respeitando seus deveres. Este tipo de narrativa não é necessariamente autoconsciente, pois não existe uma comunicação direta entre o emissor e receptor. Entendendo que seu papel não está no ato da fruição, mas em seu progresso, sugere-se que a narrativa não tenha uma autoconsciência explícita (Reichmann, 2019).

Porém, a necessidade de coautoria se mostra presente em exemplos de narrativa diegética implícita. Histórias de detetives, que possuem um modelo narrativo típico, se apropriam da autoconsciência quando o imaginário fantasioso cria uma relação análoga com a realidade, tão real quanto o mundo real. Esse elemento latente pode ser de fundamental importância, como no filme de Resnais, utilizado por Bordwell como exemplo teórico de Art-Cinema Narration. Também se apresenta quando a estrutura narrativa é um quebra-cabeças e o receptor aprecia o processo criativo do autor, ou quando a metáfora sexual se torna um objeto sensual. Isso é diferente da proposta narrativa linguística implícita, em que o enigma, a brincadeira e a perversão da linguagem se tornam o objeto de atenção do receptor (Reichmann, 2019).

Dentro do processo narrativo, a representação da realidade é sempre uma representação, ou seja, um simulacro, uma construção narrativa que cria dependência com o que é real. No entanto, em uma narrativa metaficcional, essa representatividade é explícita e não deixa margem para interpretações, pois o receptor é forçado a reconhecer que a realidade é um artifício linguístico ficcional ao perceber os elementos da construção narrativa.

A Narrativa Narcisista de Hutcheon, em termos de lógica normativa teórica, oferece parâmetros bem delimitados para a construção de uma teoria analítica dedutiva sobre o objeto. Isso ocorre porque a teoria determina, ainda que respeite a existência de regras intrínsecas, uma metodologia que permite a comparação entre elementos e oferece a possibilidade de identificação dessas normas, categorizadas dentro de parâmetros mensuráveis. Lógica normativa que se baseia em elementos da linguagem narrativa como marcos identificáveis para as regras intrínsecas, que

Bordwell identifica como um dos princípios básicos da teoria Art-Cinema Narration, porém não as estabelece na estrutura normativa de sua teoria.

O conceito de Hutcheon parece considerar a dependência da linguagem como um elemento crucial, assim como a construção de imagens, ambos sendo recorrentes em narrativas metaficcionalis. Isso é especialmente relevante porque o papel do receptor é paradoxal, tirando-o da passividade e o forçando a se tornar um coautor, ajudando a construir o mundo imaginário que sustenta a história contada pelo autor.

A transposição da narrativa metaficcional para a linguagem audiovisual apresenta um problema evidente: a construção imagética se torna quase literal. Embora a narrativa ainda possa emprestar os pilares fundamentais da construção metaficcional, a função de coautoria parece ficar comprometida pela falta de espaço para a criação da fábula imagética devido à literalidade linguística do meio.

A sobrevivência da metaficção no meio audiovisual é um tema complexo que levanta algumas questões fundamentais. Seria a especificidade do meio audiovisual o principal impeditivo para a construção da fábula metaficcional? É possível construir a narrativa metaficcional sob o prisma de uma nova linguagem audiovisual? É viável a metaficção no meio audiovisual sem tomar do receptor a função de coautor? Tudo isso dependerá de alguns fatores, como a capacidade do meio audiovisual de permitir a criação da fábula imagética e a possibilidade de o receptor ser coautor na construção da história. Além disso, a metaficção transposta para a linguagem audiovisual pode depender de um texto fonte que estabeleça a intertextualidade e empreste à nova linguagem audiovisual a base necessária para a construção da narrativa metaficção.

Para estabelecer a independência dos meios e a manifestação da forma narrativa em diferentes linguagens de comunicação, é proposta uma análise com base no nível de intertextualidade entre o texto fonte e sua adaptação. O objetivo é identificar o quanto a metaficção é uma herança do embrião literário ou se a adaptação possui características próprias em sua narrativa, utilizando esse diálogo com o texto fonte metaficcional como referência.

Ao analisar o trecho do filme *November*, é possível observar que ele se enquadra nas especificações de formulação de hipótese de forma narrativa metaficcional. Isso é evidenciado pela apresentação de sequências de planos que explicitam tanto a função diegética, ao instigar no espectador a percepção de se tratar de um universo ficcional, quanto a função linguística, ao utilizar ferramentas narrativas para estabelecer metáforas e alegorias linguísticas na trama.

A escolha do trecho objeto de análise se baseia na possibilidade comparativa, em especial porque existe uma crítica literária sobre o texto fonte escrita por Ott Heinapuu e Katre Kikas para a revista estoniana *Folklore*, em sua 26ª edição, que serve como controle. Essa crítica não contém

nenhuma interpretação imagética sobre o texto, mas exemplifica a apropriação livre de lendas folclóricas da região por Kivirähk no livro *Rehepapp Ehk November*, em especial quando avalia o conto folclórico do boneco de neve. O objeto de análise é um trecho do filme *November* que parece atender às especificações de formulação de hipótese de forma narrativa metaficcional quando apresenta em sua sequência de planos, não só a função diegética explícita, como também a função linguística explícita, ao estabelecer através das ferramentas narrativas uma metáfora através de alegorias linguísticas na trama.

O mestre do boneco de neve é Hans, o chefe romântico, que esperava que o boneco de neve lhe trouxesse a filha do barão, por quem Hans estava perdidamente apaixonado. Obviamente, Hans achava que a neve era o único material nobre o suficiente para tal propósito. Quando o tesouro da neve estava pronto, Hans descobriu que, em primeiro lugar, os transportadores de tesouro não podem transportar pessoas e, em segundo lugar, o boneco de neve não poderia ficar dentro de casa por causa do material do qual foi feito. O boneco de neve só podia contar histórias - e todas as suas histórias eram contos de fadas, românticas, com finais infelizes, com estilo e tom que lembram os contos de fadas de Oscar Wilde. (Heinapuu e Kikas, 2004, p. 140)⁶

No filme, assim como no livro, a sequência se inicia quando Hans, o capataz apaixonado pela filha do barão, faz um boneco de neve para ajudar no sequestro de sua amada. Para isso ele tenta enganar o demônio da encruzilhada como seu pai havia feito, e conseguir uma alma para o seu Kratt. Os planos de Hans são frustrados porque o demônio percebe o engodo, e toma a alma do capataz como punição, porém mesmo assim o demônio oferece uma alma para o boneco de neve. Assustado pelo que havia acontecido Hans caminha em direção ao boneco de neve, que o recebe com a reverência de um criado. O capataz então explica seu plano, mas o seu Kratt lhe diz que por ser um boneco de neve não pode ajudar, pois tem limitações que o impedem de sair do lugar. O boneco de neve se desculpa e informa que máximo que pode fazer é contar histórias, educar seu mestre, pois a água da neve que o constitui veio do rio Veneza, onde muitas pessoas choram por amores perdidos. Em cena surge o pai de Hans, que anteriormente enganou o demônio e conseguiu um Kratt, homem simples e pragmático ele indaga o filho sobre o boneco de neve, absolutamente envolvido no lirismo romântico do boneco de neve, Hans diz ao pai que aquele é o seu Kratt, e que ele conta histórias inacreditáveis. A sequência objeto de análise acontece logo após este diálogo, quando a narrativa é transportada para o relato do boneco de neve em vídeo off (V.O) em um plano

⁶ "The Snowman's master is Hans, the romantic taskmaster, who hoped that the Snowman will bring him the baron's daughter, whom Hans had fallen hopelessly in love with. Obviously, Hans thought snow to be the only material noble enough for such a purpose. When the snow treasure-bearer was ready, Hans was revealed that, firstly, treasure-bearers cannot transport people at all, and secondly, the Snowman could not stay indoors because of the material it was made of. The Snowman could only tell stories – and all its tales were fairy-tale-like, romantic, ended unhappily, with a style and tone reminding OscarWilde's fairy tales." (HEINAPUU E KIKAS, 2004, p. 140).

aberto, onde uma nova *mise en scène* é apresentada, a iluminação se intensifica para marcar a passagem de lugar da ação, onde um casal é introduzido a trama, em uma gôndola, conduzida em um rio.



Figura 1⁷ – Plano aberto da gondola no rio. Extração frame do filme.

O que se segue a este plano, é uma transição em movimento de câmera vertical lento (*tilt*), que conduz o olhar objetivo para *Hans* e seu pai olhando para cima em um plano aéreo (*Plongée*).

14



Figura 2 – Plano aberto, início do deslocamento. - Extração frame do filme.

⁷ - Figuras 1 á 9 extraídas no filme *November* (Estônia, 2017).



Figura 3 – Deslocamento Vertical que prepara a sobreposição transitória de planos. - Extração frame do filme.



Figura 4 – Sobreposição de planos marca que marca a transição temporal. Extração frame do filme.



Figura 5 – Final da sobreposição de planos. Extração frame do filme.



Figura 6 – Mudança temporal estabelecida pela transição de planos. Extração frame do filme.

A composição da sequência apresenta elementos da função diegética explícita quando a condução perceptiva oferece uma mudança de tempo e espaço, em especial se considerarmos que o boneco de neve afirma ser constituído das águas do rio Veneza. Porém não existe nenhuma indicação direta a este fato na sequência, além da tradução simultânea da conversa dos personagens, em italiano, para o estoniano, e também da possível interpretação livre de figurino e

maquiagem que remetem as figuras de *Scaramuccia* e *Colombine*, encontrados na *Commedia Dell'Arte*, considerando que nestes elementos narrativos assumam, de alguma forma, a função de guiar os indícios interpretativos, para a construção da fábula, que torna a proposta da trama do boneco de neve inteligível, ordenada, porém dependente da identificação e estruturação da audiência.



Figura 7⁸ – Personagens da *Commedia Dell'Arte*.

17



Figura 8 – Em primeiro plano (PP) o figurino e maquiagem revelam a interpretação livre da figura ideológica de personagens de *Commedia Dell'Arte*.

⁸ Representação gráfica da extraída de: <https://taamonitoria.wordpress.com/2016/05/01/renascimento-aspectos-em-outros-meios-artisticos/>. Acesso em: 12 dez. 2023.



Figura 9 – Em contra plano (PP) é possível identificar que a gôndola tem arranjos elaborados, o que sugere tempo e espaço indefinidos.

A narrativa apresenta informações fragmentadas que conduzem a audiência a uma lacuna interpretativa. O boneco de neve afirma que contará uma história de amor impossível e trágica, além de mencionar que a neve de seu corpo é composta pela água do rio em Veneza e que ele vivencia o amor através das lágrimas de amores perdidos. Essas informações sugerem que é preciso assimilar, ordenar e interpretar as informações para construir a fábula proposta pelo personagem fictício. Ao ser apresentado a essa história, o receptor tem consciência de que está entrando em um universo ficcional, onde o código narrativo é parodiado, despertando a consciência desse fato (Hutcheon, 1980).

A sequência de planos selecionada para análise também apresenta elementos da função linguística explícita. Por meio da linguagem audiovisual e seus elementos, a narrativa direciona o foco do espectador para uma representação de microcosmo, em que a ficção e a narração se fundem. A escolha da composição de planos nessa sequência parece estabelecer relações e significados narrativos, especialmente na transição entre os tempos narrativos distintos. Essa transição é formalizada visualmente, com a alteração temporal representada na mudança entre o presente (no fundo do lago) e o passado (na *mise-en-scène* da história contada pelo boneco de neve). O boneco de neve narra as linhas de texto das personagens do lago, que conversam em outra língua, explorando os blocos de construção linguística, tanto visual como sonoro. Essa abordagem da linguagem audiovisual serve para construir o mundo imaginário e despertar a consciência do espectador sobre a ficcionalidade da história (Hutcheon, 1980).

A linguagem audiovisual parece ser utilizada não apenas para marcar a transição temporal em um filme de narrativa clássica, mas também para apresentar alegorias aparentemente

desconexas. No entanto, uma vez organizadas, essas alegorias apresentam possíveis significados que constroem uma fábula. A organização conota uma interpretação coerente à trama, como é o caso da escolha de um plano *plongé* para concluir a transição vertical (*tilt*), que parece não ser um acaso e remete a questões subjetivas, como a absorção física de Hans e seu pai, que estão envolvidos na história do boneco de neve, representados dentro da representação sinal do rio. Outro exemplo é o olhar contemplativo do capataz, que parece fascinado pela história. Isso sugere um exemplo de consolidação da construção de significados na narrativa e a dependência interpretativa e organizadora do receptor.



Figura 10⁹ – Primeiro plano composto, Hans fascinado pela história do boneco de neve.

A estrutura da narrativa metaficcional presente em *November* estabelece com o receptor uma relação consensual em que a figura do autor manipulador está ativa no processo imaginário de contar a história. Diferentemente do Art-Cinema Narration proposto por David Bordwell, em que a dependência de um simulacro da realidade é criada para oferecer ambiguidade interpretativa, em *Sarnet* não há compromisso em simular a realidade, permitindo que a construção imagética assuma uma função organizadora e permissiva, independente de um objeto exemplo como em Resnais. A autoconsciência ficcional não é colocada em dúvida, e a estranheza do processo mental de Diego não se dá por comparação direta com o que é representado como real.

Uma vez cúmplice na criação desta fábula, o que não se explica parece não incomodar. É neste ponto que a construção artística diegética, explícita ou linguística explícita, parece retirar da

⁹ Figuras

8 a 10 extraídas do filme *November* (Estônia, 2017).

Teoria do Autor a aura benjaminiana de Art-Cinema. O filme utiliza referências, códigos e significados na estrutura para estabelecer um diálogo entre a *Commedia Dell'Arte*, a pintura do século XVIII e o folclore regional do leste europeu. Através da composição de planos que na linguagem audiovisual servem para marcar uma transição de tempo e espaço na narrativa de *November*, sugere-se a hipótese de que existem elementos de uma narrativa metaficcional no filme de Rainer Sarnet.

O que sugere que a forma narrativa metaficcional aparentemente pode transpor seus limites teóricos ligados a linguagem literária, e oferecer espaço para a construção imagética que, apesar das características literais no meio audiovisual, oferece não só abertura para criação imagética como consolida os limites do que está construído e do que precisa ser interpretado e organizado para estabelecer sentido. Elementos que são dependentes da linguagem audiovisual e, portanto, não são extraídos ou herdados da relação intertextual com o texto fonte.

A sequência de transição do lago em *November* expõe o sistema linguístico audiovisual e seu status autoconsciente ficcional. O exemplo da construção imagética através dos planos suscita, provoca e compartilha com o espectador o processo do fazer narrativo, permitindo controlar, organizar e interpretar a sequência. Isso conduz à formalização da hipótese de que a metaficção não só oferece ao filme de Sarnet uma categoria onde a pluralidade de códigos e significados são depurados de forma objetiva, como também estabelece que a singularidade de *November* pode ter forma, pares e elementos comparativos em outros objetos culturais.

Essa apropriação reflexiva de elementos referenciais ressignificados através da linguagem audiovisual parece conduzir *November* a uma categoria descrita por Linda Hutcheon no livro *A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Nessa categoria, a apropriação reflexiva da história, autoconsciente e por consequência paródica, apresenta não só elementos de uma narrativa metaficcional, como também elementos históricos que não são abandonados, mas assimilados para que seja possível fazer crítica sobre a própria interpretação imagética ou ideológica construída.

A narrativa de *November*, talvez amparada na ironia cômica enraizada nas figuras sociais caricatas apresentadas no livro, apresenta indícios de uma metaficção historiográfica como Hutcheon sugere. Essa metaficção se expressa na crítica à idealização estrangeira do 'povo do campo' sob a perspectiva reflexiva e crítica peculiar do filme, que potencializa essa característica de forma lúdica, construindo e dando forma ao imaginário. Além disso, a adaptação para a linguagem audiovisual se apropria de códigos e significados da história do cinema, mostrando que a intertextualidade entre os objetos culturais transcende os limites do texto fonte, o que pode levar a crer que há uma narrativa metaficcional presente em *Rehepapp Ehk November*.

Referências

BORDWELL, David. **Narration in the Film Fiction**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**: The Metafictional Paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HEINAPUU, Ott; KIKAS, Katre. Folk Belief or Anecdote? On The Genre Logic Of Rehepapp By Andrus Kivirähk In The Context of Folclore Genres. 2004. Disponível em: <http://www.folklore.ee/folklore/vol26/rehepapp.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

STAM, Robert. **A Literatura Através Do Cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

REICHMAN, Brunilda T. O que é Metaficção? Narrativa Narcisista: O Paradoxo Metafictional. 2015. Disponível em: http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/art_04_152.pdf acessado em [05/09/2019](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/art_04_152.pdf). Acesso em: 12 dez. 2023.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Editora José Olympio, 1979.

Cinema de excessos: aproximações e distinções entre a pornochanchada e o *sexploitation*

Bruno de Sousa Araujo¹

Resumo: Esse artigo pretende discorrer sobre as teorias do excesso no tangente ao campo cinematográfico. A princípio, buscou-se definir as disputas correntes nos estudos sobre o excesso cinematográfico: definimos o excesso enquanto uma economia estética que transborda a ordem da *mise-en-scène* causando estranhamento; economia essa que descende de uma matriz cultural popular e massiva, constitutivamente ambivalente, e está intimamente relacionada às práticas de mediação cultural e artística da modernidade. Ao fim, dada a devida contextualização do cenário brasileiro, tentamos realocar os estudos sobre a pornochanchada nesse arcabouço do excesso e da popularização do cinema de gênero, a fim de distinguir entre aproximações e distinções que cabem a essa produção do cinema nacional e alguns de seus similares internacionais, afamados pelo subgênero *sexploitation*.

Palavras-chave: Excesso; Pornochanchada; Sexploitation; Cinema de gênero; Cinema popular.

Cinema of excesses: approximations and distinctions between the pornochanchada and the *sexploitation*

Abstract: This work intends to discuss the theories of excess in relation to the cinematic field. At first, we sought to define current disputes in studies about cinematographic excess: we defined excess as an aesthetic economy that overflows the *mise-en-scène* order, causing estrangement; an economy that descends from a popular and massive cultural matrix, constitutively ambivalent, and is closely related to the practices of cultural and artistic mediation of modernity. In the end, given the proper contextualization of the Brazilian scenario, we try to relocate studies on pornochanchada in this framework of excess and popularization of genre cinema, in order to distinguish between approaches and distinctions that belong to this production of national cinema and some of its similar international ones, famous for the *sexploitation* subgenre.

Keywords: Excess; Pornochanchada; Sexploitation; Genre cinema; Popular cinema.

¹ Graduado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, com especialização em Som e Produção (2017). Codiretor de som dos curtas Trilhos (2017) e Rapaz em Amarelo (2018). Participante do grupo de pesquisa NEX - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (PPGCine/UFF). Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: baraujodsa@gmail.com.

Introdução

Discorrer sobre as teorias do excesso que permeiam o campo cinematográfico é tarefa árdua e nada simples, sendo esse um conceito deslizante que transborda delimitações muito rígidas e seguras, ora sendo empregado em investigações acerca de economias estéticas, ora sobre especulações de estratégias de engajamento e fruição espectral, podendo ser alargado para abarcar discussões sobre políticas das imagens. Nesse sentido, esse capítulo intenta entender como o conceito de excesso foi modulado de forma que abrangesse as mais diversas metodologias de análise fílmica desde pelo menos a consolidação do cinema moderno. O que pode ser afirmado a essa altura e de acordo com o que veremos adiante, é que o excesso é uma sensibilidade própria de um imaginário moderno que se consolida concomitantemente à consolidação do aparato cinematográfico enquanto entretenimento popular e massivo. Seguindo esse rastro dos estudos do excesso cinematográfico, tentaremos modular tal conceito a fim incluir um determinado tipo de cinema excessivo, a pornochanchada brasileira, no centro das discussões sobre excesso e cinema.

O excesso aqui será então empreendido como ferramenta de leitura de uma produção específica do cinema brasileiro e ainda muito desprestigiada pelos estudos fílmicos: a pornochanchada. Política e esteticamente ambivalentes, o excesso e a pornochanchada promovem campo fértil de possibilidade analíticas.

O objetivo será discorrer sobre as teorias do excesso, sobretudo no tangente ao campo cinematográfico. Definir com precisão o âmbito de filiação dos estudos audiovisuais ao qual a pesquisa se insere: o excesso enquanto uma economia estética que transborda a ordem da *mise-en-scène*, causando estranhamento; economia essa que descende de uma matriz cultural popular e massiva, constitutivamente ambivalente e por vezes sensacionalista, que está intimamente interligada às práticas de mediação cultural e artística da modernidade. A partir da tendência ramificadora dos gêneros cinematográficos na cultura popular, abordaremos a repetição simbolizadora como forma de engajamento espectral e cristalização dos gêneros nessa dita modernidade, bem como o surgimento dos “gêneros do corpo” e os filmes pertencentes a essa categoria-amalgama que ganham proeminência nos anos 1960 e 1970. Tentaremos então realocar os estudos pornochanchadeiros² para o contexto dos estudos dos cinemas de excesso, no âmbito da popularização do cinema de gênero, a fim de observar as aproximações entre ambos e estabelecer

² O termo pornochanchadeiro é usado na maioria das vezes de forma informal, em círculos de culturas cinéfilas voltados à apreciação de filmes da pornochanchada, como é o caso do Cineclubes Pornochanchadeiro, que teve início em 2020 durante a pandemia de Covid-19. Dedicado à exibição e discussão do cinema praticado no Brasil durante o período da Ditadura Militar — incluindo as pornochanchadas, mas não só — o cineclubes posteriormente passou a se chamar Fitas Brasileiras. Uma das primeiras aparições do termo em trabalhos acadêmicos se dá na tese de doutorado de Alessandro Gamo (2006), intitulada *Voices da Boca*, numa citação direta de um depoimento de Roberto Mauro à revista *SB Cinema*, diretor que se definia como pornochanchadeiro.

as devidas distinções que cabem à essa produção especificamente brasileira (que diverge do cinema moderno de vanguarda) e seus similares de outros territórios, notoriamente difundidos e popularizados pelo termo *sexploitation*.

Em *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, Williams traça um panorama sobre os gêneros cinematográficos correspondentes ao que ela chama de gêneros do corpo: "Pornografia e filmes de horror são dois dos sistemas de excesso. Pornografia é o que possui menor valor cultural, o horror grotesco é o segundo menor."³ (Williams, 1991, p. 3) Além desses, a autora ainda aponta o melodrama como o mais abrangente dos três gêneros, dando margem para mais especulações acerca dos sistemas de excesso. "Afim, o que é um filme sem o voyeurismo?", questiona Linda Williams em seu seminal artigo (p. 6). À época, a autora questionava os termos ligados às perversões sexuais que eram usados para delimitar tipos de espectadorialidade, a saber: voyeurismo, masoquismo e sadismo. Assim, Williams sugere novas formas de abordagem dos estudos de espectadorialidade que levassem em conta uma maior fluidez das identidades de gênero e sexualidade e suas respectivas recepções de determinados gêneros fílmicos. Na ocasião, a autora fazia uma análise sobre os chamados "*body genres*", ou gêneros do corpo: o horror, o melodrama e a pornografia. O que esses gêneros têm em comum é uma exacerbada evidênciação dos corpos femininos aliada a formas de engajamento corpóreo que promovam ressonâncias carnis em seus espectadores, através do choro e das lágrimas, no caso do melodrama, da euforia, dos espasmos e do grito, no horror, e da excitação corpórea causada pela pornografia.

Os gêneros do corpo ganharam notoriedade no contexto da modernidade tardia, no qual uma imaginação melodramática excessiva, que descende desde o século XVIII, passa a permear o imaginário popular, transbordando em outros tipos de produções artísticas para além do melodrama canônico no teatro e na literatura. Tal matriz melodramática, que ganha proeminência em "uma sociedade pós-monárquica e pós-sacralizada, uma sociedade instável por conta de bruscas mudanças ontológicas" (BALTAR, 2007), opera como uma forma de pedagogia moralizante dos sujeitos, conceito este também nascido na modernidade. Nesse contexto,

O excesso é entendido como a estratégia principal de "pedagogização" através da ativação de um saber sensório-sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade. Tal saber é parte tão importante da construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade. (Baltar, 2012, p. 132)

³ "Pornography and horror films are two such systems of excess. Pornography is the lowest in cultural esteem, gross-out horror is next to lowest." (WILLIAMS, 1991, p. 3)

Sobretudo após a década de 1960 e nas duas décadas seguintes, os gêneros do corpo ganharam elevada proeminência com a ascensão dos estudos teóricos sobre o melodrama doméstico da década de 1950, um perceptível aumento da produção do cinema de horror e o nascimento e cristalização da indústria pornográfica. Tal produção de cinema de gênero, e principalmente os gêneros do corpo (aqui poderíamos incluir os musicais e certo tipo de comédias de costumes), historicamente lidaram diretamente com as estruturas de fantasia, anseios e angústias sociais de suas épocas. Linda Williams empresta o conceito de “fantasia original” cunhado por Freud para evidenciar como esses filmes estiveram, desde o princípio, ligados aos enigmas do desejo sexual (no caso da pornografia), da diferença sexual e da castração (no caso do horror) e do ego (no caso dos *weepies* melodramáticos, filmes de choro calcados no *pathos*).

Em síntese, Williams sugere que os prazeres perversos ligados a esses gêneros podem ser esquematizados da seguinte maneira: a pornografia e seu intuito de dar prazer ao espectador masculino seria considerada sádica; filmes de horror, voltados para adolescentes em processo de formação da própria sexualidade seriam sadomasoquistas; e os filmes de mulheres (melodrama), presumidamente voltados para audiências femininas, masoquistas. (Ibid. p, 7) Entretanto, se levarmos em consideração os deslizamentos causados pela falta de rigidez nas identidades das audiências, essa leitura sisuda pode ser subvertida, a fim de se estabelecer leituras que tomem esses filmes como fonte de deleite para outros públicos que não os seus alvos.

Explicando as origens do termo “gêneros do corpo” a partir das leituras de Linda Williams e Carol Clover (para quem, a priori, o termo se referia apenas à pornografia e ao horror, sendo posteriormente alongado para abarcar as construções reiterativas e espetacularizadas do melodrama por Williams), Baltar aponta que a cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao decorrer do século XX culmina na consolidação do cinema como tecnologia moderna e na associação entre “visualidade/visibilidade (dar a ver a realidade do mundo)” e a “experiência maquínica”, instaurando cada vez mais “a necessidade de ver a realidade do outro (sujeito e mundo)” (Baltar, 2012, p. 128).

Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores corporificados. (Baltar, 2012, p. 128).

Dessa forma, fica evidente que a visualidade espetacular e reiterativa é um dos tropos fundamentais para a retórica do excesso. Sobretudo o enfoque da visualidade/visibilidade do corpo dada pelas “máquinas do visível”, para usar os termos de Baltar, confrontando o fascínio,

maravilhamento e vontade de saber que o corpo e essas, até então novas, tecnologias do visível despertam.

Os gêneros do corpo relacionam-se primeiramente ao corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência “extasiástica”, como atração. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente. (Baltar, 2012, p. 128).

Baltar segue argumentando que as práticas desenvolvidas pelos gêneros do corpo, a noção de fluir e fruir diante da narrativa, são fundamentais para entendermos a forma de engajamento e consumo de um público cuja subjetividade foi forjada com essas novas práticas visuais da modernidade: “É central, nesse contexto, a dimensão espetacular para alimentar os desejos de circulação e consumo do sujeito moderno” (BAL TAR, 2012, p. 129). Assim, dentro dessa lógica de atrações, os modos de excesso ou “procedimentos de simbolização exacerbada” fornecem uma moldura focal e um certo modo de olhar para o espetáculo explicitado na tela, “uma lógica que se alinha perfeitamente às transformações da modernidade e à construção de uma sociedade laica e de mercado.” (Baltar, 2012, p. 131). Acerca disso, Oliveira Júnior comenta que

O modo do excesso, em sua lógica interna de traduzir a mais complexa realidade em apelos visuais de fácil apreensão, vai exercer papel importante na construção da modernidade. Isso porque, em um momento histórico onde as instâncias que antes ocupavam o papel de organização moral do mundo ocidental (a Igreja e a Monarquia) vêm abaixo com a revolução burguesa, um novo mundo dessacralizado precisa de novos agenciamentos de percepção da realidade. (Oliveira Júnior, 2019, p. 33)

Ao comentar o uso do termo excesso por Linda Williams, Baltar ressalta que a autora trabalha com esse elemento por duas vias: como êxtase e espetáculo. As duas maneiras não são necessariamente dicotômicas, pelo contrário, podem ser amalgamadas quando se apresentam em filmes e produtos audiovisuais, estando separadas apenas para fins teóricos. Esses dois modos se encontram majoritariamente investidos no enfoque do corpo como “vetor espetacular e atrativo” (sobretudo o corpo feminino, visto o cotejo dos estudos de Williams com os estudos de gênero). A ordem do espetáculo corresponderia à dimensão que o corpo adquire quando capturado no ato da emoção e da sensação, sedo imprescindível “mostrar o gozo, o medo, o choro, privilegiadamente através de uma forma expressiva intensamente associada às noções de proximidade e intimidade: o close-up”. (BAL TAR, 2012, p. 137) Por sua vez, a ordem do êxtase engloba o corpo como fonte de estímulo e excitação, como se cada um desses excessos compartilhasse uma qualidade de “convulsão incontrolável ou espasmática” do corpo “fora de si”. Os excessos nos gêneros do corpo

são marcados não pelo uso codificado da linguagem, mas pelos sons de prazer na pornografia, pelos gritos de medo no horror e pelos soluços no melodrama.

Ao ressaltar a dimensão espásmica do corpo (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador) — o corpo fora de si (*beside itself*) — e associar tal dimensão aos procedimentos imagéticos e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos), Williams aponta, no fundo, a potencialidade saturante do uso de elementos audiovisuais para além da função de narração (*storytelling*). Aponta ainda como tal dimensão, por sua condição de superenvolvimento (*over-involvement*) em sensações e emoções, contribui justamente para a eficácia da narrativa. (Baltar, 2012, p. 137)

O excesso, então, opera como uma sensibilidade e uma forma de percepção do mundo, muito atrelada “à regulamentação de uma sociabilidade relacionada ao contexto pós-sagrado que se instaura e se adensa a partir da modernidade” (Ibid), podendo ser abordado de dois modos correlatos: como estratégia estética (quando atrelado a gêneros cinematográficos específicos, como os gêneros do corpo) e como matriz cultural popular e massiva (ou seja, parte fundante de um imaginário sociocultural específico).

Cinema popular e de massas: os gêneros e suas ramificações

Como nos conta Jesús Martín-Barbero (2003, p. 211), o cinema popular, desde pelo menos a década de 1920 e, sobretudo, o dos grandes estúdios americanos, contou com dois aparatos de sustentação para a cooptação do público massivo: o *star system* e os gêneros cinematográficos. O surgimento desses aparatos se dá num contexto de elevado avanço tecnológico e abundância de crédito após a Segunda Guerra Mundial, o que fomentou a produção massiva de utensílios, inaugurando assim o “consumo de massa”, ou seja, a sociedade de consumo. Também emerge desse contexto uma elevada quantidade de produção cultural e midiática, sendo o cinema o seu máximo expoente. Embora tenha se tornado uma prática generalizada apenas na década de 1950 — os anos 1920 viveram a ascensão e queda da sociedade de consumo de forma vertiginosa, culminando na Depressão de 29, enquanto as duas décadas seguintes foram assoladas pela Segunda Guerra Mundial — o consumo começa a ser pensado e vendido enquanto ideologia de toda uma sociedade ao menos três décadas antes.

O primeiro desses aparatos, o *star system*, agia diretamente na mediação entre o espectador e o mito, sendo este os atores projetados nas telas, contando com um “dispositivo específico” de projeção: o primeiro plano. Os *closes*, com sua capacidade de transmutação de sentimentos, aproximação, identificação e fascinação, além de ser notório para a popularização dos rostos de atores e atrizes que a posteriori tornar-se-iam pautas de debates públicos sobre questões de costumes e valores, auxiliados pela difusão da imprensa massiva. Martín-Barbero nos conta que,

nesse sentido, o star system operava de forma a converter a ideologia em economia: “era a identificação sentida e o desejo mobilizado pela “estrela” o que permitia a rentabilidade dos filmes.” Um movimento que “reconciliava a arte com o *sensorium* das massas”, amparado pelo desejo do público de ver sua vida, sonhos e desejos projetados nas telas. Essa nova subjetividade burguesa foi então o fundamento do aburguesamento do imaginário cinematográfico. “A identificação com a ‘estrela’ foi o lugar desse afixamento, pois ali se produzia a transposição da fascinação onírica, na sala de cinema, para a idealização de valores e comportamentos fora da sala, na vida cotidiana”.

O segundo sustentáculo do aparato cinematográfico na conquista e rendição do público popular foi a proliferação de gêneros. Hollywood foi uma grande máquina definidora e criadora de novos gênero, não só transpondo os já conhecidos gêneros literários para imagem e movimento, mas sim delimitando novas convenções de registros temáticos, repertórios iconográficos, códigos de ações e um campo de verossimilhança e identificação que possibilitassem o reconhecimento desses gêneros por parte do público que frequentava as salas de cinema.

Martín-Barbero (2003, p. 212) identifica dois desses gêneros criados especificamente pelo cinema norte-americano: o western e o melodrama. Definindo-o como cinema de “pura ação”, Martín-Barbero sublinha que “o western se tornou ao mesmo tempo o gênero com mais alto grau de convencionalismo, o de maior rigor em sua codificação, e aquele em que Hollywood produziu algumas de suas obras mais originais.” Já o melodrama é definido pelo autor como “mais do que um gênero”, uma vez que “durante muitos anos, o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político”. Herança dos romances folhetinescos, o melodrama é reinventado pelo cinema, transformado novamente no espetáculo popular que mobilizou e incentivou a participação das massas desde o século XIX. Para Martín-Barbero, essa convergência entre cinema e melodrama se dá “no funcionamento narrativo e cenográfico, nas exigências morais e nos arquétipos míticos, na eficácia ideológica”. Essa convergência é a razão não só do grande sucesso popular do cinema desde a primeira metade do século XX, como também do desdém por parte das elites culturais, que lançavam olhar pejorativo para essa assimilação melodramática do cinema, uma vez que o melodrama foi tido pela cultura erudita como elemento de vulgaridade estética da cultura popular. Assim, através desses dois eixos de ramificação de gêneros, Hollywood instituiu uma gramática universal que fez do cinema o primeiro meio de comunicação massivo de uma cultura transnacional.

Na esteira do pensamento de Martín-Barbero, José Mario Ortiz Ramos (2004, p. 117) observa que os gêneros ficcionais, até fins do século XX, foram pouco considerados nos estudos culturais, tanto na literatura quanto no campo do cinema. Nos estudos fílmicos, ele atribui a isso “a forte influência da ‘teoria do autor’”, que fomentou um menosprezo da análise dos gêneros, “os

quais eram vistos apenas como o contraponto necessário para fazer brilhar a 'criatividade' da autoria". Já na década de 1960, haverá uma "inflexão da análise", quando questões de criatividade e autoria passam a coabitar com estudos da linguagem fílmica influenciados por teorias semióticas e estruturalistas. "Nessa nova abordagem, tudo se passa como se houvesse um comando impessoal das regras do gênero", sintetiza Ramos. Algumas críticas dessa tendência dos estudos cinematográficos vão reparar no caráter muitas vezes a-histórico da apreensão de elementos num certo conjunto de "textos" ou "gêneros". Ramos, indo ao encontro do pensamento de Jane Feuer, observa que filmes e produtos televisivos são "culturalmente específicos e temporalmente limitados", tentando fugir de uma abordagem que concebe os gêneros como "estruturas universais ou repetição de elementos e personagens", opondo-se à tendência que encara as produções do cinema de entretenimento e da TV como monolíticas e rígidas. Essa abordagem dialoga com o que propõe Martín-Barbero, ao se afastar da visão de gênero enquanto algo imutável e a-histórico e elaborar uma definição dos gêneros como "fatos culturais".

Da mesma forma que a maioria das pessoas vão ver cinema, isto é, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua por seus gêneros. Por meio deles ativa a competência cultural e à sua maneira dá conta das diferenças sociais que atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e do sistema de consumo, entre a do formato (produto) e das formas de ler, os usos. (MARTÍN-BARBERO Apud RAMOS, 2004, p. 118)

Segundo Ramos, é através dos gêneros que "a indústria cultural organiza seu aparato produtivo de forma mais racional, enquanto os espectadores acionam pela fruição dessa ficção os elementos que permeiam sua memória e imaginário" (p. 118-119) Sendo assim, os gêneros constituem um sistema de convenções que permitem aos espectadores experiência autônomas de fruição, assim como promove a regulação e complexificação da indústria cultural. Ao se aproximar dos gêneros via estudos culturais, Ramos, ancorado em Martín-Barbero e Feuer, nos mostra que há possibilidades de leituras mais plurais desse fenômeno da cultura, leituras que possibilitem "uma visão crítica da indústria cultural, sem perder de vista o processo de recepção, a atração exercida pela ficção audiovisual através dos gêneros, a participação, enfim, do espectador nesta 'dinâmica cultural'". (p. 119)

Uma categoria transbordante e escorregadia: definindo o excesso

Isso posto, retomemos então a discussão sobre o excesso no cinema. Uma análise dos elementos excessivos em um filme ou gênero também implica transpor uma maior autonomia ao

espectador, que parte da espectralidade apenas receptiva para uma recepção mais ativa e crítica de narrativas audiovisuais. Como aponta Kristin Thompson,

se olharmos para além da narrativa, tanto para os elementos difusos quanto para os excessivos em ação em outros níveis, os princípios basilares do filme (como o código hermenêutico e os padrões de motivação) podem se tornar aparentes. O espectador não é mais pego na armadilha de confundir a estrutura causal da narrativa com algum tipo de conjunto de eventos inevitável, verdadeiro ou natural que está além de questionamento ou crítica (exceto para avaliação superficial com base em convenções e cânones culturalmente definidos de verossimilhança)⁴. (Thompson, 1977, P. 62-63).

Kristin Thompson e Mariana Baltar (2012) se apoderam de formas distintas do conceito de excesso: esta busca entender como o excesso estabelece um convite ao envolvimento sentimental e propõe a utilização do conceito de “pedagogia das sensações”; a primeira “entende o excesso como uma força disruptiva da narrativa clássica de tradição realista” (THOMPSON apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, p. 35). Tal sentido de pedagogia das sensações opera através de um regime de domesticação da sensibilidade, emplacando um ‘ensinamento’ do lugar das sensações e dos sentimentos na experiência do espectador moderno e contemporâneo. Por conseguinte, tais códigos estilísticos e narrativos podem ser subvertidos a fim de estabelecerem leituras mais complexas da economia política e estética das obras.

Por sua vez, Kristin Thompson (1977, p. 58), ancorada no formalismo russo e nas teorias barthesianas sobre “o terceiro significado” (ou “o significado obtuso”), defende a motivação narrativa uma ferramenta para identificar o excesso em filmes. Nesse sentido, a autora propõe que existam pelo menos quatro modos nos quais o material de um filme excede a motivação narrativa. O primeiro desses modos diz respeito à arbitrariedade das formas que um dispositivo narrativo pode assumir, podendo ser justificado pelas motivações narrativas ou não; o segundo aspecto indicador de excessos diz respeito ao tempo de duração que alguns elementos assumem na narrativa, podendo destacar o espectador do filme enquanto unidade narrativa, fazendo com que a atenção seja redirecionada para a contemplação deste único elemento; a redundância é citada na terceira posição, quando um único traço de motivação narrativa pode ser reincidente e capaz de funcionar quase que ilimitadamente; aparece ainda, em quarto lugar, um outro elemento indicador de redundância: quando um único aspecto de motivação narrativa é elevado à reprodução exaustiva em larga escala, podendo variar nas formas que essa reprodução se dá.

⁴ “if one looks beyond narrative, at both the unified and the excessive elements at work on other levels, the underlying principles of the film (such as the hermeneutic code and the patterns of motivation) may become apparent. The viewer is no longer caught in the bind of mistaking the causal structure of the narrative for some sort of inevitable, true, or natural set of events which is beyond questioning or criticism (except for superficial evaluation on the grounds of culturally defined conventions and canons of verisimilitude).”

Embora Thompson empreenda essa tentativa de definição sistemática do excesso, ela reconhece que fazê-lo é algo quase impossível, uma vez que o excesso escapa sistematizações. Nesse caso, qual seria a importância do excesso para uma experiência de análise fílmica? Subscrevemos a resposta de Thompson:

Para além de renovar o frescor perceptivo da obra, [o excesso] sugere uma forma diferente de ver e ouvir um filme. Ele oferece potencial para evitar as visões tradicionais e convencionais de como a estrutura e a narrativa do filme devem ser — visões que se encaixam perfeitamente nos métodos de produção de filmes empregados no comercial cinema narrativo clássico. O espectador não precisa presumir que todo o filme consiste apenas no sistema unificado de estruturas que chamamos de forma e estilo; ele/ela não precisa presumir que o filme é um meio de comunicação entre o artista e o público. Portanto, o espectador não verá um filme esperando discernir o que ele está "tentando dizer" ou tentar remontar suas partes de algum todo presumido e pré-ordenado.⁵ (Thompson, 1977, p. 62).

É importante notar que o ensaio de Thompson nos revela algo da estranheza entranhada no excesso, uma vez que o mesmo tem essa habilidade de estranhar a experiência fílmica do ponto de vista do espectador. A autora postula que "elementos problemáticos ou opacos provavelmente se tornarão excessos".⁶ (p. 60) Isso nos dá pistas para entender que o excesso se encontra diretamente ligado a uma certa sensibilidade fílmica/cinéfila mais atrelada ao desvio do que ao virtuosismo da forma/conteúdo. Thompson segue defendendo que "tal abordagem na visualização de filmes pode nos permitir olhar para além do filme, renovando a sua habilidade de nos intrigar por sua estranheza".⁷ (p. 63) Essa habilidade de intrigar através do estranhamento é bastante similar às práticas de recepção e visualização que subculturas cinéfilas ou paracinemáticas desenvolvem com filmes deixados de fora do cânone pelos estudos fílmicos ou mesmo pela indústria. E é sobre ela que falaremos a seguir.

Ao comentar as proposições de Thompson em *'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*, Jeffrey Sconce — contrapondo o paracinema excessivo aos contra-cinemas modernos que emergem na década de 1960 — argumenta que as possibilidades analíticas dadas ao espectador por vias do excesso paracinematográfico é uma questão política, que gira em torno das noções de contra-cinema perpetradas pela academia e das promovidas pela

⁵ Beyond renewing the perceptual freshness of the work, it suggests a different way of watching and listening to a film. It offers a potential for avoiding the traditional, conventionalized views of what film structure and narrative should be — views which fit in perfectly with the methods of filmmaking employed in the classical commercial narrative cinema. The spectator need not assume that the entire film consists only of the unified system of structures we call form and style; he/she need not assume that film is a means of communication between artist and audience. Hence the spectator will not go to a film expecting to discern what it is "trying to say," or to try and reassemble its parts into some assumed, pre-ordained whole.

⁶ Problematic or unclear elements are likely to become excess.

⁷ Such an approach to viewing films can allow us to look further into a film, renewing its ability to intrigue us by its strangeness.

cultura fílmica de valorização do paracinema. Tal cultura, como sugere Bernadette Lyra, estaria atrelada à valorização de um cinema tido como menor pelos estudos, um cinema *trash*, *kitsch* e/ou *camp* (LYRA, 2009, p. 36), os tais “*badfilms*”, englobando subgêneros bastante diversos, como os “*mondo films*”, filmes de monstro japoneses, e as manifestações do exploitation no cinema, desde os *teenexploitation* até os filmes *softcore*. (SCONCE, 1995, p. 372) Lyra nos mostra que o termo paracinema emula a mesma noção de paraliteratura (uma literatura menor), e assim como nos estudos literários, o conceito passa a fazer sentido quando posto em contraste com os valores que as entidades legitimadoras “consideram centrais à constituição da cultura cinematográfica.” (LYRA, 2009, p. 35)

Para Sconce, “a cultura do paracinema celebra o excesso como um produto do desvio cultural e estético.”⁸ (1995, p. 392) Nesse caso, os espectadores estão interessados em ler os filmes “contra o grão”, uma vez que o excesso cinematográfico possibilita um distanciamento crítico da narrativa.

Talvez o paracinema revele o potencial (...) de uma estética anti-ilusionista ao apresentar um cinema tão histriônico, anacrônico e excessivo, obrigando até mesmo o espectador mais casual a engajar-se ironicamente, produzindo uma possibilidade de leitura textual relativamente distanciada, na qual é possível considerar, mesmo que apenas superficialmente, as políticas culturais, históricas e estéticas que moldam a representação cinematográfica.⁹ (Sconce, 1995, p. 393)

Dando seguimento às notações de Susan Sontag (2012) sobre o *camp*, Richard Dyer (2002) demonstra-se mais preocupado em identificar as potências progressistas do *camp* e apontar seus possíveis pontos conservadores. O autor critica o deboche em demasia que o *camp* implica e a falta de seriedade na abordagem de certos assuntos. “O *camp* com frequência parece ser incapaz de discriminar entre coisas que precisam ser tratadas com leveza e estilo, e aquelas que são genuinamente serias e importantes.”¹⁰ (p. 59-60) Por outro lado, Dyer ressalta os aspectos políticos que concernem a autonomia do espectador, sobretudo no concernente à sexualidade, indo ao encontro das ideias sobre o excesso defendidas por Kristin Thompson: “o *camp* pode nos mostrar que o que a arte e a mídia nos dão não são a Verdade ou a Realidade mas fabricações destas, modos

⁸ Paracinematic culture celebrates excess as a product of cultural as well as aesthetic deviance.

⁹ Perhaps paracinema has the potential (...) for an anti-illusionist aesthetic by presenting a cinema so histrionic, anachronistic and excessive that it compels even the most casual viewer to engage it ironically, producing a relatively detached textual space in which to consider, if only superficially, the cultural, historical and aesthetic politics that shape cinematic representation.

¹⁰ Camp seems often unable to discriminate between those things that need to be treated for laughs and style, and those that are genuinely serious and important.”

particulares de falar sobre o mundo, entendimentos e sentimentos particulares sobre como o que é a vida.”¹¹(DYER, 2002, p. 60)

Nesse sentido, podemos interpretar tanto o excesso quanto o *camp* (que em si mesmo delimita um certo tipo de excesso), como ferramentas de emancipação dos pressupostos sobre o realismo e a verossimilhança nos produtos audiovisuais, configurando uma forma mais autônoma de recepção dessas produções pelos espectadores. Na pornochanchada, esses excessos também se exprimem nas formas paródicas que os filmes assumem, além de permear a materialidade dos filmes, de suas tramas narrativas, personagens e suas representações.

Num certo sentido, o paracinema e cinema *camp* são dois elementos de chaves analíticas complementares e não excludentes, uma vez que ambos se entrecruzam em alguns aspectos culturais e estéticos. Ambos dizem respeito a modos de engajamento de subculturas cinéfilas, são bastante demarcados historicamente e apresentam apreço pelo excesso como estética. Retomando Sconce,

À primeira vista, a sensibilidade do paracinema, em todas as suas manifestações, pareceria idêntica à estética 'camp' delimitada por Susan Sontag há trinta anos atrás. Sem dúvidas, ambas as sensibilidades são altamente irônicas, encantadas com os artifícios e excessos de um cinema obsoleto. Contudo, o que torna o paracinema único é a sua aspiração a um estatuto de 'contra-cinema'. Enquanto o 'camp' era primordialmente uma estratégia de leitura que permitia que homens gays resignificassem o cinema de Hollywood através de um código subcultural novo e mais expressivo, a cultura do paracinema intenta promover uma visão alternativa da 'arte' cinematográfica, agressivamente atacando o estabilizado cânone do cinema de 'qualidade' e questionando a legitimidade de discursos estéticos reinantes na arte dos filmes. Camp foi uma estética de colonização irônica e coabitação. Paracinema, por outro lado, é uma estética de confrontação vociferada. (Sconce, 1995, p. 374)¹²

A pornochanchada, um caso brasileiro

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980*, Luciano Carneiro de Oliveira Júnior (2019) aponta alguns caminhos para pensarmos a pornochanchada enquanto uma linha de produção que descende das ramificações dos excessos dos gêneros do corpo. Segundo o autor, que também se vale dos estudos de Peter

¹¹ Camp can make us see that what art and the media give us are not the Truth or Reality but fabrications, particular ways of talking about the world, particular understandings and feelings of the way life is.

¹² At first glance, the paracinematic sensibility, in all its current manifestations, would seem to be identical to the 'camp' aesthetic outlined by Susan Sontag some thirty years ago. Without a doubt, both sensibilities are highly ironic, infatuated with the artifice and excess of obsolescent cinema. What makes paracinema unique, however, is its aspiration to the status of a 'counter-cinema'. Whereas 'camp' was primarily a reading strategy that allowed gay men to rework the Hollywood cinema through a new and more expressive subcultural code, paracinematic culture seeks to promote an alternative vision of cinematic 'art', aggressively attacking the established canon of 'quality' cinema and questioning the legitimacy of reigning aesthete discourses on movie art. Camp was an aesthetic of ironic colonization and cohabitation. Paracinema, on the other hand, is an aesthetic of vocal confrontation.

Brooks sobre a economia dos excessos presente no melodrama, “o cinema popular massivo, herdeiro das matrizes do excesso, traduz em uma linguagem de fácil assimilação e com apelo ao universo sentimental, as mais complexas tramas da realidade. (Oliveira Júnior, p. 34) Comentando as práticas de engajamento empregadas pelo melodrama, o autor observa que “seu apelo visceral se dá em um cuidadoso jogo cênico que associa signos óbvios e exagerados a estratégias de antecipação narrativa que convidam à comoção”. (Oliveira Júnior, p. 50)

É importante ressaltar que essa economia do excesso deve ser pensada como uma maneira capaz de afetação sensorial e sentimental do espectador. Dessa forma, analisar os filmes da pornochanchada, a partir de uma dita estética dos excessos descendente dessa matriz cultural e massiva, implica novas formas de olhar para as ambivalências estéticas e políticas dessas obras que tinham um forte apelo popular e dialogavam diretamente com seu público-alvo — pertencente às classes populares — através dessa economia do excesso que marca o gênero.

Na maioria dos estudos sobre a pornochanchada, assim como de paracinemas de outras partes do mundo, o excesso é um elemento definitivo na análise das ambivalências políticas e estéticas do gênero. Meditando sobre a ideologia por trás do cinema da Boca, Nuno Cesar Abreu reconhece o papel pedagógico via excesso das pornochanchadas. Para o autor, esses filmes eróticos brasileiros operam por duas categorias discursivas: “o excesso (abundância) e a escassez (privação)”. Nesse sentido, as pornochanchadas oporiam esses dois polos a fim de mobilizar tanto as narrativas como a espectadorialidade. “Figurada no excesso, a satisfação do desejo (ou encontro do prazer) é uma condição da plateia e, de modo geral uma função dos filmes”. (ABREU, 2006, p. 154) O excesso como um marcador de sucesso, sobretudo o sexual; enquanto a escassez revelaria a falta ou a privação, caracterizando uma forma de exclusão. Esses filmes seriam então “(in)formados pelas oposições e contrastes entre machos e fêmeas, libertinagem e puritanismo, desejo e pureza, malícia e ingenuidade, violência e submissão, entre outros” (Ibid.). Esse espectro de polaridade entre excesso e falta também se transpõe do conteúdo dos filmes para os seus modos de produção, sendo uma condição estrutural do próprio processo de feitura desses produtos audiovisuais.

A respeito do papel pedagógico sobre saber e poder que as pornochanchadas cumpriam, Abreu vai além ao propor que os espectadores desses filmes conseguiram absorver dessas obras informações acerca de suas próprias pulsões psicológicas, assim como diversões lúdicas ao se projetarem e identificarem-se enquanto seres eróticos. De toda forma, precisaria haver algum ponto de intersecção entre o que era mostrado e o que o público vivenciava e procurava encontrar no cinema, uma vez que “como entretenimento de massa, os filmes precisariam mostrar, mesmo que através de um jogo de espelhos, alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público, trazer referências da sua realidade naquele momento”. (ABREU, 2006, 155)

Segundo Abreu, a pornochanchada deixa de ser um termo guarda-chuva para filmes produzidos na Boca do Lixo¹³, com orçamento enxuto, que utilizavam do humor similar ao das chanchadas dos anos 1950 e do erotismo inspirado pelo cinema italiano e passa a ser um gênero próprio do cinema brasileiro. É assim que os filmes de *sexploitation*¹⁴ ficaram popularmente conhecidos no Brasil. E, embora o termo fizesse alusão às chanchadas dos anos 1940 e 50 e à pornografia, muitos desses filmes não apresentavam traços muito significativos de nenhum desses dois gêneros cinematográficos. A terminologia fora empregada pela crítica como forma de desmoralizar um tipo de cinema calcado na reprodução dos gêneros cinematográficos importados de fora, sobretudo de Hollywood e das comédias eróticas italianas, e voltado para as camadas populares da sociedade.

Passado todo o contexto revolucionário do fim da década de 1960, e dado o desengano das vanguardas¹⁵, o cinema da Boca tentaria nos anos 1970 a implementação de uma indústria a toque de caixa, que operasse de forma independente do aparato estatal, representado pela Embrafilme.

O filme exibido para o público era, muitas vezes, um filme mutilado devido à censura da Ditadura Militar, que atuava como uma espécie de órgão mediador dessa produção cinematográfica. Cenas cortadas, áudios dessincronizados a fim de subtrair palavras de baixo calão ou obscenidades das falas, tarjas que mais lançavam luz sobre o que se queria esconder do que o contrário. Aliado a isso, as narrativas policiais, sobretudo as do cinema da Boca, com seus sujeitos mal-encarados erotizados cometendo as mais diversas atrocidades, uniam o combo da “vontade de saber” sobre sexo e violência em voga na época, voyeurismo, fetichismo e cenas de “sensação espetacular”, como observa José Mario Ortiz Ramos (2004). Um cinema de transgressões e excessos e ao mesmo tempo um cinema abjeto, aleijado pela censura.

Os “gêneros” pornochanchada e *sexploitation*

¹³ Inserida em um contexto de recrudescimento da repressão militar institucional pelo qual o país passava nos anos 1970 e aliada às transformações sociais e comportamentais daquela década, a Boca do Lixo foi um “ponto de referência da indústria cinematográfica nacional em São Paulo, onde se localizavam os escritórios de produtores, distribuidores e exibidores” (ABREU, 2012, p. 95) e surge como uma resposta imediata à difusão da televisão pelo país e ao interesse do público por temáticas populares e bem-humoradas. A região, localizada no cruzamento da rua Vitória com a Rua do Triunfo, no bairro da Santa Ifigênia, atraía produtoras de filmes por conta de sua localização estratégica, próxima da principal estação de trem da cidade à época, a Estação da Luz, o que facilitava o transporte de filmes e equipamentos. Na década de 1950 tornara-se uma zona de prostituição. A partir dos anos 1960, produtores de cinema passaram a coabitar com o fluxo meretrício e o tráfico de drogas na região.

¹⁴ Filmes que se tornaram populares no fim da década de 60 e no decorrer da década seguinte que exploravam o sexo e a violência de forma apelativa em seus enredos. O termo foi cunhado para designar, sobretudo em países da Europa e nos Estados Unidos, uma produção de filmes muito similares aos filmes da pornochanchada brasileira.

¹⁵ A Boca do Lixo também foi palco para as experimentações vanguardistas do Cinema Marginal paulista no fim dos anos 60, tendo sua culminância na figura *d’O Bandido da Luz Vermelha (1968)*, de Rogério Sganzerla.

A pornochanchada assumida enquanto gênero tem sido um tema controverso nos estudos acadêmicos das duas últimas décadas. Comumente enquadrada economicamente enquanto um ciclo, pressupondo-se um tempo determinado de duração, com início, meio e fim, não é raro ver o termo gênero ser empregado entre aspas, nas tentativas de conceitualização dessa produção cinematográfica a partir de uma série de logros estéticos/narrativos em comum que possibilitem a categorização genérica da mesma. O trabalho de Nuno Cesar Abreu é um dos principais nesse sentido, uma tentativa de entender o que compõe a pornochanchada — sobretudo a fase inicial das comédias eróticas — enquanto um gênero do cinema brasileiro. Conforme escreve o autor,

uma das bases ou fontes de inspiração - temas, situações, tipos - na comédia erótica brasileira foram as comédias italianas, em geral compostas de três episódios com tramas maliciosas. Transposto para o contexto brasileiro, esse formato se nacionalizou, adquirindo características próprias de nosso ambiente cultural. Encontrado terreno fértil, o gênero erótico se aclimata e se desenvolve, tomando expressão própria (...) de forma que, rapidamente, a produção local não tem mais a ver com o modelo italiano. (...) como na chanchada, pode-se perceber a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas do esquete de teatro de revista, dos espetáculos mambembes, do circo e, mesmo, do rádio — este já fazendo parte da cultura de massa. Com uma dramaturgia que oferece como entretenimento jogos maliciosos de sedução, da conquista, da performance, filtrados por um tipo de humor construído pela ambiguidade e pelo duplo sentido. E na qual é possível perceber um “estado crítico” — valorativo e depreciativo, ao mesmo tempo — do caráter dos valores nacionais. (Abreu, 2006, p. 143-144)

Outra chave de análise empregada por Abreu que possibilita a categorização da pornochanchada enquanto gênero é a profusão de personagens estereotipados que aparecem nos filmes. Esses personagens funcionam como uma “galeria de tipos definidos (clichês)”, em torno dos quais os enredos são desenvolvidos:

(...) o machão conquistador sedutor; a virgem cobiçada; a esposa insatisfeita; o homossexual afetado; a prostituta ou garota de programa; o marido pouco atuante; a velha cafetina etc. Estes tipos aparecem encarnados em padrões, estudantes, empregadas domésticas, executivos, secretárias, madames, playboys, cabeleireiros, ou mesmo como bandidos, policiais, garimpeiros, cangaceiras etc. De certa forma, são variações de um mesmo “conteúdo” (Abreu, 2006, p. 145)

Outro mecanismo do qual Abreu lança mão para contingenciar os filmes pornochanchadeiros são as manobras que os mesmos fazem numa tentativa de se alinharem a um pressuposto cinema “bem-feito”. Manobras essas quase sempre malsucedidas, uma vez que a precariedade das produções colocava em evidência os desfalques paracinemáticos da pornochanchada. Desde a criação de diálogos mais arrojados e intelectualóides que eram picotados

por voz *over* ou uma espécie de voz *out*¹⁶, o que resultava em cenas pitorescas e dissonantes. As músicas adicionadas à banda sonora também não passam incólumes à análise de Abreu, uma vez que soavam como “esteticamente impertinentes, de ‘mau gosto’, com tendência ao *kitsch*, ao cafona ou brega — no jargão da época — segundo um gosto mais ‘apurado’ (Abreu, 2006, p. 147)

Contudo, já na segunda metade da década de 1970, novas vertentes do cinema erótico foram se consolidando na produção de pornochanchadas da Boca do Lixo; surgem sobretudo os filmes que versavam sobre violência e sexo, os chamados *sexploitations*. Era um período de maior permissividade de costumes, o que se traduziu em filmes mais ousados na retratação de temas ainda tabus no cinema. Com relação às origens da vertente de exploração sexual norte-americana, Cánepa e Monteiro nos contam que

Na indústria mais rica do mundo – Hollywood – a segmentação do exploitation se adensou a partir de 1934, quando entrou em vigência sistemática o Motion Picture Production Code, mais conhecido como Código Hays, programa de autocensura que limitava os temas e os modos de representá-los em filmes dos maiores estúdios (cujas empresas também eram proprietárias das principais cadeias de exibição). O Código Hays relegou boa parte da produção de filmes ao circuito independente ou marginal de exibição dos EUA até o final dos anos 1960, quando foi substituído por um sistema de censura por faixa etária. A partir do final dos anos 1950, porém, o termo exploitation, atribuído principalmente aos filmes que não estavam de acordo com o Código Hays, começaria também a designar um espectro mais amplo de filmes eróticos, policiais e de horror destinados a atrair principalmente o público adolescente ou masculino, ganhando vertentes e ramificações de subgêneros específicos a partir de subdenominações como teenexploitaion ou sexploitation. (...) O fenômeno começou nos EUA, mas rapidamente se alastrou pela Europa, América Latina e Ásia, manifestando-se em uma extensa produção de longas suecos, alemães, japoneses, mexicanos, italianos. (Cánepa; Monteiro, 2021, p. 154-155).

A produção de ambas as categorias — tanto o *sexploitation* ao redor do mundo quanto a sua variação brasileira, a pornochanchada — compartilham alguns aspectos em comum: o caráter sensacionalista dos títulos e materiais de divulgação, a ênfase no corpo feminino, o público-alvo masculino dos grandes centros urbanos e o uso dos códigos de gêneros cinematográficos, partindo da noção de similar nacional (Monteiro, 2019, p. 369). Stephanie Dennison ainda aponta os excessos, sobretudo os corpóreos, como um forte marcador de semelhanças entre a pornochanchada e o *sexploitation* internacional. A autora atenta-se também para o potencial caráter contestador da pornochanchada que, embora seja conhecida por suas ideologias potencialmente conservadoras, abordou temas liberais de forma contestadora, assim como algumas variantes do *sexploitation* o fez em outros países (Dennison, 2009, p. 236).

¹⁶ Técnica que consistia em suprimir um determinado áudio que, porventura, apresentasse algo censurável, como um palavrão, por exemplo, mas manter as imagens do mesmo diálogo em questão em cena, causando estranhamento na experiência fílmica; tal prática era empregada sobretudo para driblar a censura da época.

O surgimento da pornochanchada se dá ainda no final da década de 1960, num momento em que tanto o cinema brasileiro como alguns outros cinemas ao redor do mundo (e.g. Japão, Itália, Argentina e Espanha), começam a se aproximar da exploração do erotismo — como força temática ou como via de escoamento e comercialização. Num período de declínio do cinema *exploitation* e de sua verve pedagógica, outrora muito bem-sucedido num mercado próprio do contexto norte-americano à parte do cinema *mainstream* hollywoodiano (lembramos das *grindhouses*, salas de cinema voltadas especificamente pra o cinema de exploração), o *sexploitation*, como observa Lúcio Piedade, por um momento serviu de “pretexto para a exibição da nudez — principalmente feminina — e de atos sexuais simulados.” (Piedade, 2016, p. 126) A pornochanchada foi então o “similar nacional” equivalente a um movimento de exploração do erotismo e do sexo que acontecia nas telas ao redor do mundo naquele momento. Entretanto, as disputas políticas que ocorriam no cinema brasileiro naquele período permitem que apontemos traços de distinção entre o *sexploitation* e a sua versão abasileirada.

Tiago Monteiro (2019, p. 369), baseando-se nos estudos de Dennison, nos mostra em quais pontos o *sexploitation* e a pornochanchada divergem. Uma primeira característica emerge ao contemplarmos idiosincrasias dos circuitos exibidores. No Brasil, esses filmes compuseram a bilheteria das salas de cinema comuns, voltadas para o grande público dos centros urbanos das principais cidades brasileiras. Já em outros contextos, sobretudo no norte-americano, os filmes de exploração sexual eram apresentados nas salas especializadas nesse tipo de projeção, denominadas *grindhouses*. Um outro aspecto pertinente que singulariza a pornochanchada é a sua relação com a Ditadura Militar, que operava como uma máquina mediadora e reguladora dessa produção de filmes, sobretudo entre 1975 e 1982, fase áurea do cinema da Boca do Lixo. Uma relação que pendia entre o jogo de cintura ora harmonioso, ora de tensão entre realizadores e órgãos censórios.

Já no final da década de 1970, comprovado o estrondoso sucesso de público das pornochanchadas, alguns diretores respeitados farão incursões no gênero pornochanchadeiro, usando e abusando de tropos do cinema erótico, a exemplo de grandes sucessos do cinema brasileiro, como *A Dama do Lotação* (1978), dirigido por Neville de Almeida, e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto. Na virada da década seguinte, com o aumento da entrada de filmes *hardcore* americanos no mercado brasileiro e uma maior abertura política, os realizadores da Boca passam a tencionar as fronteiras representacionais de temas controversos em seus filmes, sobretudo no tangente à violência e liberação sexual.

Referências

- ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Unicamp, 2. ed. 2015.
- BALTAR, M. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 38, p. 124, 23 dez. 2012.
- CÁNEPA, L.; JOSÉ LEMOS MONTEIRO, T. Entre a carne e o espírito: relações de gênero nos filmes de horror de Jean Garrett. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 149-175, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/185158>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- DENISON, Stephanie. Sex and the Generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation. In: RUÉTALO, V.; TIERNEY, D. (Orgs.). **Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America**. New York, London: Routledge, 2009. p. 230-244.
- DYER, R. **The Culture of queers**. Londres: Routledge, 2002.
- GAMO, A. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- LYRA, Bernardette; SANTANA, Gelson (Orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora A lápis, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MONTEIRO, Tiago José Lemos. A noiva estava de vermelho: horror e sexualidade em A mulher que inventou o amor. **Revista Ícone**, Recife, Vol. 17, N. 3, 365–379, PPGCOM/UFPE 2019.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luciano Carneiro de. **Masculinidades excessivas e ambivalentes na pornochanchada dos anos 1980**. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2ª. Edição. São Paulo: Anablume, 2004.
- SCONCE, Jeffrey. 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Vol. 36, Issue 4, Winter 1995, p. 371–393, December 1995.
- SONTAG, S. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Trad. Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- THOMPSON, K. The concept of cinematic excess. **Ciné-Tracts: A Journal of Film, in Cinema**. p. 54-66. 1977.
- WILLIAMS, L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, Vol. 44, N. 4. Published by: University of California Press. p. 2-13. 1991.

Medo e mal-estar: o trabalho de direção de fotografia de Pedro Sotero e a construção narrativa em *Aquarius*

Filipe Falcão¹
André Guerra²

Resumo: A direção de fotografia é uma das mais importantes atividades fílmicas. A função acontece por meio de escolhas visuais como enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação para que roteiros se transformem em filmes. Um dos mais importantes diretores de fotografia brasileiros da atualidade responde por Pedro Sotero e seu trabalho no longa *Aquarius* é marcado pelo uso da linguagem visual para gerar sensações de medo e mal-estar em momentos específicos dentro da obra. É importante destacar que *Aquarius* não é um filme de horror, mas um drama. Deste modo, esta pesquisa pretende apresentar, por meio da análise fílmica e do trabalho de direção de fotografia, como as escolhas visuais assinadas por Sotero criaram momentos de medo, insegurança e tensão para a personagem principal de *Aquarius*.

Palavras-chave: Direção de fotografia; Análise fílmica; Pedro Sotero; Estudo de gênero; Cinema.

Pedro Sotero's cinematography and the narrative construction in *Aquarius*

Abstract: Cinematography is one of the most important film activities. The function takes place through visual choices such as framing, camera movements and lighting to allow scripts to become films. One of the most important Brazilian cinematography today is Pedro Sotero and his work on the feature *Aquarius* is marked using visual language to generate feelings of fear and discomfort at specific moments of the film. An important note is that *Aquarius* is not a horror film, but a drama. This research intends to present, through film analysis and the work of cinematography, how the visual choices signed by Sotero created moments of fear, insecurity, and tension for the main character of *Aquarius*.

Keywords: Cinematography; Film analysis; Pedro Sotero; Gender study; Movies.

¹ Doutor em Comunicação pela UFPE, professor assistente III da Escola de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco e professor do curso de Cinema do Centro Universitário Barros Melo – Uniaeso. Pesquisa de pós-doutorado sobre a direção de fotografia de Pedro Sotero e o cinema pernambucano desenvolvida pela Universidade Federal de Pernambuco no período de 2021 - 2022. Pesquisador do Laboratório de Análise de Imagem e Som, grupo de pesquisa CNPq, vinculado ao PPGCOM da UFPE, membro do grupo de pesquisa Mídia e Cultura Cotidiana, vinculado a Universidade Católica de Pernambuco. Colunista de cinema da CBN Recife. Email: filifalcao@gmail.com e filipe.falcao@unicap.br.

² Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco em 2020.2. Crítico de cinema do jornal Diário de Pernambuco. e-mail: andrelion10@gmail.com.

Introdução

Em seus estudos sobre as primeiras teorias do cinema, Robert Stam (2003), nos convida a pensar sobre a experiência estética de maneira geral antes mesmo de entrarmos no recorte da sétima arte. Para Stam, somos seres visuais e contemplativos diante do imagético. O próprio autor, assim como a dupla David Bordwell e Khristin Thompson (2013) e Barry Salt (2009), define que os estudos cinematográficos trabalham com questões narrativas e estilísticas. Estes dois pontos representam a maneira como a história é transposta do roteiro para se transformar no produto fílmico. A compreensão da questão narrativa inclui a ordem do roteiro enquanto a questão estilística dialoga com a forma como este roteiro será filmado, editado e finalizado até ser apresentado como obra fílmica. De volta ao pensamento de Stam do homem como um ser visual, Jaques Aumont afirma que “a imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações específicas” (1993, p. 80).

Ao pensar rapidamente na análise dos primeiros anos do cinema, dentro do recorte visual, sabemos que a tecnologia da época de câmeras e lentes fazia com que o enquadramento do que era filmado fosse único e igualitário. A câmera era posicionada de modo a representar uma visão central da ação. Esse recorte de enquadramento emulava a visão que se tinha ao assistir uma peça de teatro sentado na plateia e de frente para o palco.

Com o processo evolutivo já dos primeiros anos do cinema, alguns curtas começaram a trabalhar com inovações na forma de como a imagem filmada seria representada. *A vida do bombeiro americano* (1903) e *O grande roubo do trem* (1903), por exemplo, trouxeram aqueles que são considerados os primeiros planos fechados da história do cinema. Este tipo de plano é conhecido pelo seu enquadramento mostrando apenas uma parte do objeto ou da pessoa, oferecendo assim um maior detalhe para o que está sendo visto. Em *A vida do bombeiro americano* existe um plano fechado que mostra uma caixa de emergência que serve para acionar os bombeiros. Já em *O grande roubo do trem* é mostrado um plano fechado de um soldado apontando e atirando contra a câmera.

O surgimento de novas lentes passou a representar diferentes maneiras de contar histórias do ponto de vista visual. Desta forma foi deixada para sempre a visão simplista de narrar toda a trama utilizando apenas um único plano. Caso exista algum filme que siga este recorte de utilizar uma única escolha visual, tal escolha se dará por questão estilística do realizador e não por se tratar da única opção possível.

Vamos aqui lembrar que plano é uma das palavras mais utilizadas do cinema. Além do plano definido por Aumont e Marie (2011) como o que está entre dois cortes, o plano também é o nome dado para o principal componente do enquadramento ao apontar qual é a distância entre a câmera

e o objeto filmado. Pode-se citar o plano aberto, o plano médio, o plano fechado como três principais formatos, embora existam diversos outros mais específicos³.

Joseph Mascelli (2010) possui um detalhado estudo sobre os diferentes planos que são utilizados na produção audiovisual. Além dos três destacados até agora, existem outros igualmente importantes: plano americano, plano detalhe, além de alguns recortes de posicionamento da câmera que dialogam com a altura da câmera como o plongée e o contra-plongée.

Em seus trabalhos sobre estilo cinematográfico, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) destacam a importância do plano. “O cineasta também controla as qualidades cinematográficas do plano - não apenas o que é filmado, mas também como é filmado” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 273). Para a dupla, o “como” envolve os aspectos fotográficos do plano, o enquadramento e a duração do plano. Ou seja, mais uma vez a importância do plano para a maneira como a história vai ser contada.

Outra função importante da direção de fotografia responde pela utilização de lentes específicas. Aqui deve existir, por parte do profissional, conhecimentos técnicos de abertura da lente, diafragma, profundidade de campo, etc. Com estas escolhas, o espectador poderá ter uma experiência visual determinada pelo fotógrafo. Além disso, pensar em como o filme será mostrado inclui decidir se a sequência será criada pela junção de várias cenas, cada uma com cerca de 10 segundos de duração, ou será formada por um longo plano sequência com dez minutos de duração.

De volta ao processo evolutivo da sétima arte e suas categorizações, a literatura já contava histórias, mas cabia ao leitor imaginar o que estava sendo narrado nas páginas por melhor que fosse a descrição dos autores e autoras. Para o cinema, o público via, e ainda vê, o que existe dentro do plano filmado e já compreendemos que a realidade nos primeiros anos da sétima era de apenas uma única opção: a do plano geral fechado para todo tipo de história.

A produção audiovisual é composta pela união de inúmeras funções e uma das mais importantes é a conhecida como direção de fotografia. Não existiu um filme que inaugurou essa atividade, mas basta pensar que nas primeiras produções já contava com pessoas buscando os melhores ângulos, movimentos e enquadramentos para filmar. Assim já era possível destacar a existência da direção de fotografia. Com o passar do tempo, essa função começou inclusive a dialogar com gêneros e arquétipos.

³ Cada um destes planos possui uma especificidade. Como vimos, o plano fechado tem função de destacar o que está sendo mostrado. Já o plano aberto tem função de estabelecer uma apresentação geográfica da história ou do personagem com o cenário. O plano médio costuma destacar ações do personagem, mas conseguimos ter uma visão ainda detalhada de parte do cenário. Cada um destes possui suas próprias variações. O plano geral, por exemplo, pode ser grande plano geral ou apenas plano geral.

Para esta pesquisa, vamos apresentar o trabalho do pernambucano Pedro Sotero e como ele utiliza a direção de fotografia para criar estilisticamente sensações de tensão, desconforto e medo em sequências específicas que fazem parte de uma obra fílmica que não é do gênero horror⁴. Para isso, vamos destacar as principais questões da direção de fotografia, apresentar o filme *Aquarius* (2016) escolhido para este recorte e realizar a análise fílmica tendo como modelo a observação entre as sequências escolhidas.

A direção de fotografia

O trabalho do diretor de fotografia é tão extenso e pode variar tanto de obra para obra que buscar uma única definição nos parece limitado e pode diminuir as possibilidades de análise deste profissional. Ao pensar na função, a pesquisadora Cyntia Gomes Calhado explica que “na cadeia cinematográfica, o diretor de fotografia é o responsável pela concepção fotográfica dos filmes. (...) Ele atua para definir os aspectos propriamente plásticos da imagem, a narrativa visual” (2019)⁵. Em outras palavras, mas ainda de maneira resumida, podemos pensar no diretor de fotografia como o profissional que vai trabalhar ou auxiliar para que a questão narrativa presente no roteiro seja transformada em imagens por meio de escolhas estilísticas que vão auxiliar na dramatização da obra.

Nós, diretores de fotografia, criamos as imagens que vão aparecer na tela e nunca podemos nos esquecer de como elas são na realidade. O trabalho do diretor de fotografia consiste em imaginar, ou melhor, ver as imagens antes de executá-las. (...) Vejo imagens. As imagens vão se formando enquanto leio o roteiro e não desaparecem mais até serem filmadas (Moura, 1999, p.220 - 221).

Jacques Aumont (1993) afirma que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre foram fabricadas para determinados usos” (1993, p. 78). Ao trazer esta afirmação para o cinema, torna-se possível expandir este pensamento para compreender que nenhuma cena ou sequência deve ser gravada de modo aleatório.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelos avanços tecnológicos que permitiram novas câmeras e objetivas, além de um número cada vez maior de produções e de realizadores. As questões estilísticas passaram a ter grande importância nas formas como os filmes eram idealizados. Com estes avanços foi possível realizar obras com planos específicos e movimentos de câmera impactando diretamente com a maneira como a filmagem seria pensada.

⁴ Existe diferença entre horror e *terror*. Para o presente trabalho, vamos utilizar *horror* no referente ao gênero cinematográfico e *terror* no tocante à sensação.

⁵ Disponível em:

https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia_gomes_calhado/o_impacto_de_procedimentos_fotograficos_na_experiencia_cinematografica: Acesso em: 10 jun. 2022.

O filme *O Nascimento de uma Nação* (1915) é reconhecido hoje como uma das produções mais problemáticas da sétima arte pelo racismo apresentado na obra. Datado em inúmeros aspectos, a película possui um teor racista que envergonha o seu legado para a sétima arte. No entanto, o seu diretor D. W. Griffith também conseguiu fazer em suas três horas de duração um trabalho que é considerado o primeiro grande filme da história do cinema. Griffith soube utilizar as possibilidades entre os planos possíveis de serem feitos na época para narrar a sua trama.

Muito do que se tornou comum no cinema a partir da década de 1920 esteve presente quase que de modo inédito em *O nascimento de uma Nação*. A expressão quase inédita se dá pela maneira como Griffith soube pegar elementos imagéticos que já existiam na época, como as variações entre planos e fazer, por meio da montagem, maneiras atraentes da trama ser vista. Em outras palavras, já se usavam planos além do geral no cinema em 1915, mas Griffith conseguiu tirar o máximo proveito destas possibilidades para narrar o seu filme.

Os anos 1920 uniram importantes realizadores tanto nos Estados Unidos como em outros países que não apenas seguiram a fórmula visual de Griffith, como foram além. Alguns cineastas soviéticos como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin, entre outros, já faziam experimentos com montagem desde a década de 1910 com trabalhos que iam além das narrativas e se destacavam bastante pelo visual atrelado à narrativa. *O Encouraçado Potemkin* (1925) é um dos filmes mais importantes do cinema pela edição e concepção das imagens. No filme é possível destacar a famosa sequência da escadaria de Odessa, na qual Eisenstein utiliza uma variação frenética de ângulos para, por meio de uma edição acelerada e com cortes rápidos, transmitir todo o tumulto que os personagens estão passando no filme. As composições das cenas são impecáveis em suas organizações de como as ações foram filmadas tornando-se possível destacar a junção da variação de ângulos e o trabalho frenético de montagem, o que é considerado o nascimento da montagem moderna no cinema.

É seguro dizer que, com exceção do som e das cores, os planos, ângulos e até técnicas de edição que se atingiu na década de 1920, era igual ao que décadas depois ficou conhecido como o cinema tradicional moderno. Tanto que esta padronização surgida nos anos 1920 passou a ser referência para as produções dos anos seguintes. Como imaginar grandes clássicos do cinema que foram produzidos na década de 1930, por exemplo, sem a variedade de ângulos e planos, além de movimentos de câmera.

Os avanços, no entanto, não eram exclusivos para câmeras e objetivas, mas para o próprio esquema de produção. Vamos lembrar que na década de 1920, por exemplo, surgiram alguns dos grandes estúdios como a Warner, a Paramount e a Universal. Neste começo do século a produção filmica já era vista como um lucrativo negócio em escala industrial. De maneira geral, os realizadores

da época buscavam produzir mais e com qualidade cada vez maior, mas no tempo disponível mais curto possível. Além disso, o público já estava acostumado com a ideia de assistir a filmes. O cinema não era apenas uma curiosa invenção. Depois de três décadas de curtas e longas, o público se tornou exigente buscando gêneros e títulos específicos. Em outras palavras, a produção fílmica já era profissional e funções que inicialmente eram feitas muitas vezes de modo empírico, passaram a ser mais especialistas.

Pensar na criação de cenas e sequências em projetos audiovisuais aponta para escolhas de enquadramentos, de quais lentes serão utilizadas, e da iluminação necessária, além de outros pontos que auxiliam na formatação das imagens. Estas escolhas são de grande importância para se entender como a história do roteiro será contada e qual será o estilo do produto final.

Mesmo antes do termo direção de fotografia existir e dos estudos cinematográficos terem início, os primeiros realizadores audiovisuais já pensavam em como as escolhas dos enquadramentos eram importantes para contar as suas histórias. O simples fato de posicionar uma câmera para filmar de maneira específica uma ação já tinha a função de recorte de uma imagem para ser exibida em uma projeção. A direção de fotografia, dessa forma, tem o poder de conduzir o espectador para dentro da narrativa mediante escolhas de como a história vai ser mostrada. De acordo com Bertrand Lira, “este ponto de vista é a posição da câmera no ato de registro da cena, fazendo do espaço, do tempo e do acaso o tripé de sustentação da *mise-en-scène*” (2017, p. 75). Em outras palavras, pensar em maneiras de mostrar tudo o que está em cena, seja cenários, personagens e a própria ação fílmica. Já David Bordwell e Kristin Thompson completam que “o cineasta também controla as qualidades cinematográficas do plano – não apenas o que é filmado, mas também como é filmado” (2013, p. 273).

A iluminação também é um importante ponto para o trabalho do diretor de fotografia. Aqui é possível falar da criação por meio de luzes artificiais de cenários internos gravados em estúdios ou mesmo de luzes naturais, mas que precisam de ajustes em cenários abertos e externos. Neste caso, entender como a luz e suas variáveis auxiliam na concepção da trama ajudando inclusive a provocar sensações por meio do tipo de luz utilizada. O diretor de fotografia terá esta função de compor a cena de modo a passar a ideia presente no roteiro seja para um diálogo corriqueiro, uma perseguição típica de filmes de ação ou sensação de medo de filmes de horror.

É importante destacar que estas escolhas visuais da direção de fotografia também são capazes de trabalhar com arquétipos que reforçam estereótipos dentro de gêneros, mas que também podem surpreender com escolhas e decisões inovadoras. Aqui torna-se necessário observar como a maioria dos filmes dialoga com estes arquétipos e gêneros fílmicos. Em suas publicações, Barry Keith Grant (1986) afirma que filmes de gênero são produções comerciais que,

através da repetição e variação proporcionam facilidade ao público em reconhecer o produto.

Isto significa que os filmes também podem dialogar com as questões estilísticas de seus gêneros para a concepção de suas escolhas audiovisuais. Por exemplo, se um filme é do gênero romance, podem existir escolhas visuais para a concepção do trabalho de fotografia. Planos fechados para as cenas de declaração de amor ou luz de pôr do sol para um beijo apaixonado entre os protagonistas. Para filmes de horror é possível pensar em uma fotografia que utiliza um trabalho de iluminação mais noturno. Esses exemplos são puramente ilustrativos e não devem ser tomados como camisas de força para o diretor de fotografia que pode inclusive recodificar tais elementos representativos de acordo com a sua proposta. Até mesmo a questão do gênero e dos arquétipos pode ser ajustada principalmente pelo fato de existirem obras que não pertencem a um único gênero. Aqui é importante destacar gêneros híbridos e filmes cujos gêneros são divididos em subgêneros.

É importante destacar que cada diretor de fotografia vai dialogar com as escolhas de sua própria obra muitas vezes em parceria com outros profissionais envolvidos no filme. Por exemplo, Moura (1999) destaca o que ele chama de tripé da criação fílmica com destaque para o diretor, o diretor de fotografia e o diretor de arte. Esse trio será responsável pelo aspecto visual visto na obra.

Pedro Sotero e *Aquarius*

Natural de Recife, Pedro Sotero é um diretor de fotografia que faz parte de uma geração de profissionais do audiovisual pernambucano nas produções cinematográficas locais do período pós-retomada⁶. Seu primeiro trabalho na área foi no longa-metragem *Amigos de risco* (2007), com direção de Daniel Bandeira. Até o ano de 2023, Pedro já tinha assinado a direção de fotografia de 25 obras entre longas e curtas de ficção e documentários. Seu trabalho inclui três seleções oficiais no festival de cinema de Cannes; *Aquarius* (competição oficial em 2016), *Gabriel e a montanha* (semana crítica em 2017) e *Bacurau* (competição oficial e prêmio especial do Júri em 2019).

Os filmes mais famosos que levam a assinatura de Pedro são os três longas dirigidos por Kleber Mendonça Filho, possivelmente hoje o mais famoso e premiado diretor pernambucano. Apesar de ser o diretor de fotografia principal, Pedro trabalhou em *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* ao lado de Fabrício Tadeu, que é creditado como co-diretor de fotografia.

Aquarius é o segundo longa de ficção assinado por Kleber. O filme se passa no Recife com as filmagens principais acontecendo no edifício Oceania, um prédio construído na década de 1960 e

⁶ O cinema da retomada é uma expressão para destacar o cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002. A produção nacional vinha de um período quase de total estagnação desde o fim dos anos 1980. Em Pernambuco, o filme *Baile Perfumado* (1996) foi considerado de grande importância para esta fase de retomada.

hoje um dos últimos neste estilo localizado na orla de Boa Viagem, zona nobre da cidade. A trama acompanha a personagem Clara (Sonia Braga), uma viúva na casa dos 65 anos, que é a última moradora do edifício Aquarius. Todos os demais apartamentos do prédio foram vendidos para a Bonfim Construtora. Como antagonista, o personagem Diego (Humberto Carrão), que é neto do dono da imobiliária e quer comprar o apartamento de Clara para derrubar o Aquarius e construir um prédio moderno no local. O filme aborda o tema da especulação imobiliária, um problema real na capital pernambucana, além de tratar questões de pertencimento, passagem do tempo e a valorização do antigo e das memórias.

O tema da especulação imobiliária já havia sido trabalhado de maneira mais sutil no longa anterior de Kleber, *O som ao redor*. Em *Aquarius* temos neste o seu principal elemento e o filme se mostram uma metáfora crítica da transformação imobiliária do próprio Recife.

No filme é possível identificar uma luta contra uma sociedade problemática, além das imposições da classe dominante aos que estão subordinados a ela. Neste quesito enxergamos questões políticas no embate de Clara contra a construtora na preservação de um estilo de vida e é nisso que o filme se aprofunda. Clara quer preservar um estilo de vida e para isso ela enfrenta empresários, ex-moradores do prédio e até os próprios filhos. Aqui a personagem de Sônia Braga representa a ideia de resistência e o seu lar como parte de uma história a ser preservada.

Aquarius é apontado pelo Internet Movie Database⁷ como um filme de drama. No entanto, aqui vamos ver como a direção de fotografia de Pedro Sotero pode levar o filme a uma leitura estilística que representa um mal-estar de medo e insegurança, mas sem apelar para os arquétipos mais evidentes do cinema de horror.

***Aquarius* e a construção estilística do mal-estar e do medo**

Na passagem para a década de 2010, os alicerces de uma nova forma de horror⁸ cinematográfico brasileiro vão começar a aparecer e, em muitos casos, de maneira bastante sutil. Enquanto os poucos projetos do gênero lançados na década anterior fazem parte da tradição do folclórico e do grotesco liderada por José Mojica Marins nos anos 1960, trabalhos tematicamente atuais mais ambiciosos passam a identificar objetos para discussão que, dependendo do tratamento atmosférico, podem tornar-se eficientes ferramentas na construção de medo e tensão.

⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5221584/>. Acesso em 12 jun. 2022.

⁸ O gênero, que já havia tido um período emblemático no país com os trabalhos de José Mojica Marins, famoso pelo seu personagem Zé do Caixão, não encontrou tanto espaço nesse novo momento e, durante toda a década de 2000, a produção de filmes com essa proposta se tornou escassa. Alguns destaques incluem *Mangue Negro* (2008), de Rodrigo Aragão, e *Encarnação do Demônio* (2008), de Mojica, que - ainda que tenham contado com níveis de produção distintos - compartilham de características mais elementares de horror gráfico e mais caricato, ainda que a partir de uma contextualização contemporânea.

Filmes como *Trabalhar Cansa* (2011), *Quando Eu Era Vivo* (2014), *O Rastro* (2017), *As Boas Maneiras* (2017) e *O Animal Cordial* (2017) demonstram como cineastas de uma geração influenciada por produções de gênero (sobretudo hollywoodianas) conseguiram trazer cânones do horror para o cinema do país adaptando os conceitos dele para a realidade e as problemáticas brasileiras. E, historicamente, esse gênero tem a capacidade de revelar de maneira imediatista e frequentemente metafórica os anseios e mazelas de um momento do mundo, como bem afirma Stephen King (2012).

Quando os filmes de horror mostram suas várias facetas sociopolíticas [...], estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade. (KING, 2012 p. 195-196).

Através da análise formal de cenas, o presente trabalho intenta mostrar como o filme *Aquarius* vai refletir essas questões tanto em seus acontecimentos e signos quanto em sua construção audiovisual. Trata-se de uma apropriação de componentes comumente associados ao medo ou à sensação de mal-estar que, apesar de possuírem uma contextualização muito específica, tem um efeito final notoriamente universal.

A filmografia do cineasta Kleber Mendonça Filho, desde sua carreira em curtas-metragens, já tem uma relação muito específica com os medos e inseguranças urbanas. Ainda que o foco do filme seja articular uma série de sequências do dia a dia daquelas pessoas, que revelam comentários sobre relações complexas de classe e poder (patrões e empregados, segurança e criminalidade), há uma tensão implícita desde o início nas cenas aparentemente mais banais.

Ainda sendo um filme de drama em que os principais acontecimentos se prestam ao naturalismo, à encenação cadenciada e à construção gradual de personagens, *Aquarius* esporadicamente se dedica a construir um senso genuíno de terror psicológico no espectador.

São cenas que conseguem evocar o mal-estar em duas frentes particulares: a social e a existencial. Essas frentes refletem o próprio enredo geral, já que o roteiro trabalha essencialmente duas linhas de interesse que acabam se entrelaçando. A primeira, de ordem sociológica, diz respeito a todo o conflito da protagonista Clara com a construtora e as críticas que o projeto faz ao método de abordagem do mercado imobiliário e à verticalização da cidade. Esse tópico, ao longo do filme, vai se ramificando em assuntos menores e mais específicos, desde relações de classe e trabalho até - e é neste quesito em que o horror vai operar pontualmente - a sensação de insegurança no ambiente urbano.

A segunda, de ordem mais pessoal e existencial, encontra-se principalmente na discussão acerca do valor da memória, da atribuição de afeto ao espaço/às pessoas, mas também, em última análise, da ideia de envelhecimento, esquecimento e finitude. Esse tópico vai permear toda a

duração do longa e se materializa através do drama entre os personagens e o conflito principal (essencialmente sobre a perda de controle do próprio espaço). Do mesmo modo, esse segundo ponto ganha contornos sombrios através da forma como Kleber Mendonça e Pedro Sotero decidem encenar momentos pontuais do roteiro. E, ainda que o texto traga sim uma matéria-prima que dê margem a interpretações na esfera do horror, é de fato nos aspectos cinematográficos que os temas ganham vida, como aponta Eduardo Ramos, "O cinema, por meio dos filmes, sempre tem algo a nos dizer. E para que nós entendamos o que se passa na tela, ele criou sua própria forma de expressão. Essa forma é sua linguagem, a linguagem cinematográfica." (2009, p. 73).

Analisaremos neste artigo três sequências específicas em *Aquarius* em que essas relações de tensão são construídas a partir tanto do trabalho de cinematografia quanto da contextualização e ambientação. A primeira delas lida com o mais recente polo de interesse citado (o existencial), a segunda com o anterior (o social) e a terceira, localizada no ato final do filme, une temores das duas naturezas.

Na primeira sequência⁹ em análise do artigo, a protagonista Clara vai ao cemitério levar rosas ao túmulo do marido, Adalberto, falecido em 1997. Ela chega naturalmente com uma expressão séria e aparentemente pretende também ler algumas anotações feitas num pequeno caderno, colocando os óculos e folheando. Após pensar alguns segundos, ela não lê nada e simplesmente guarda o bloco de notas de volta na bolsa, deixando apenas as rosas e tirando alguma planta totalmente seca de cima da lápide.

Essa introdução da parte que de fato interessa ao nosso trabalho - e que remete à mencionada atmosfera sombria - é uma apropriada contextualização das angústias que assolam os dias da personagem. Notoriamente sua visita ao cemitério (ao menos a que o filme escolhe nos mostrar) ocorre justamente num momento da vida de Clara em que ela está gradativamente se sentindo mais acuada dentro de seu próprio prédio pelas provocações da construtora Bonfim. Ela acaba de sair de casa após um breve clima de mal-estar com o antagonista Diego. Seu modo de agir no cemitério - no simples fato de o filme mostrar a ação de maneira deliberadamente calma - revela que não é algo casual ou insignificante. Pelo contrário: demonstra, em primeiro lugar, a falta que aquele personagem falecido ainda faz à protagonista mesmo passados tantos anos de sua morte; evidencia também que, por alguma razão, a protagonista na última hora não vê sentido em ler aquelas palavras. Esse modo de agir da personagem, aliado à movimentação de câmera cadenciada e ao som ambiente (ventania e insetos), estabelecem bem, portanto, um clima de pesar para o momento que vem a seguir.

⁹ *Aquarius*, 58min 20 seg.

Através de um *fade*, a cena começa a mostrar Clara caminhando em direção à saída do cemitério, num movimento de *travelling* lateral que acompanha seu trajeto num plano fechado em seu rosto - como alguém que a está seguindo por trás das lápides. De repente, algo chama a atenção da protagonista e o filme corta para um plano do ponto de vista dela. Enquanto caminha, cada vez que a câmera volta para o *plano subjetivo*, vemos mais de perto dois homens sobre um túmulo aberto, retirando a terra até finalmente colocar em um saco do lado de fora os ossos do defunto. Por fim, temos um zoom-in no rosto triste de Clara, que, naquele momento, racionalmente ou não, lembrou-se tanto da efemeridade da sua vida - o que reitera o mal-estar existencial - e, principalmente, do fato de que nem a *morada final* é totalmente definitiva.



Figura 1 – Clara observa ossos sendo retirados de um túmulo. Fonte: DVD *Aquarius*.

O uso do *fade* como elemento de transição já pode ter - como é o caso aqui - uma conotação fantasmagórica, ainda mais em um cemitério como cenário. O som enaltece o barulho de cigarras à medida que Clara caminha olhando estranhamente para a retirada dos ossos - o que, junto à movimentação de câmera e ao zoom, cria um suspense com relação ao que a personagem verá. Evidentemente, a imagem de ossos/esqueletos já é associada ao horror como gênero cinematográfico e como sensação. A cena, no entanto, busca utilizar esse elemento de modo sutil, apropriando-se da iconografia de tal gênero para reforçar ideias gerais da construção da protagonista de *Aquarius*.

Em nossa segunda sequência¹⁰ analisada, o espectador vê Clara em sua cama em um plano *plongée*. Na noite anterior, ela recebe um estranho em sua casa: um garoto de programa com quem passou algum tempo e que na mesma noite foi embora. (No rápido *flashback* que vemos do momento em que ela fecha a porta após a saída do rapaz, a câmera enfatiza bem o movimento de sua mão na maçaneta, deixando nítido que a personagem não virou a chave). Enquanto Clara tenta dormir, a lembrança da cena retorna - e a montagem traz de volta o plano da maçaneta para reiterar

¹⁰ *Aquarius*, 1h 30 min 52 seg.

a sensação de paranoia por estar sozinha no prédio com aquela porta apenas encostada. A sequência culmina numa imagem que passa pela cabeça da protagonista (e que pode ou não ser verdadeira), na qual ela está cochilando no sofá da sala e, num plano fechado no seu rosto - em baixa profundidade de campo - podemos notar uma pessoa de roupa escura entrando no seu apartamento. Finalmente, ela decide se levantar e ir até a porta para passar tanto a chave quanto o ferrolho.

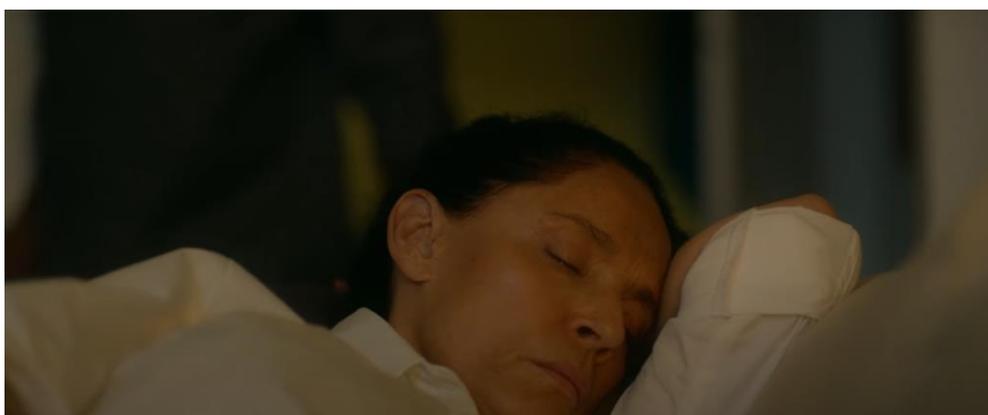


Figura 2 – A porta encostada sem chave e a ameaça da invasão. Fonte: DVD *Aquarius*

Um detalhe com relação às escolhas de cinematografia de *Aquarius* que faz a diferença numa cena como essa é a opção por uma razão de aspecto em *cinemascope*, que torna o plano mais horizontal e, portanto, com menos altura. Essa proporção da imagem, na cena em questão, cria um efeito claustrofóbico, pois não conseguimos ver quase nada do corpo desfocado atrás da protagonista exceto braço e abdômen; em tese, poderia ser qualquer personagem masculino. Nesta sequência 2, por exemplo, o público tenha acesso apenas ao recorte horizontal que revela Clara (em primeiro plano), a pessoa misteriosa e a porta aberta (ambas em segundo plano). Além disso temos o destaque para a profundidade de campo que nos impede uma visão definida de quem está entrando naquele espaço. Aqui temos mais um exemplo do trabalho da direção de fotografia para escolher uma lente específica capaz da aplicação do efeito.

Enquanto a sequência do cemitério dialoga com o tópico existencial do mal-estar presente no filme, esse segundo exemplo faz parte da sensação de perigo social iminente. Partindo do mesmo contexto da opressão e do sentimento de invasão do espaço privado, a sequência busca lidar justamente com essa insegurança que passou a fazer parte da vida da protagonista com a chegada da construtora ao seu edifício, mas também uma paranoia que se tornou corriqueira na vida da população recifense - em que as portas estão sempre fechadas de todas as formas e o medo de assaltos/invasões é diário.

Através de um razoavelmente simples trabalho de enquadramento, montagem e desfoque,

a fotografia de Pedro Sotero, neste caso, consegue causar esse impacto que funciona de maneira universal, mas que encontra uma ressonância específica para o espectador que conhece essa angústia cotidiana de viver com insegurança. E, mais uma vez, a apropriação de um elemento do terror ocorre para complementar a atmosfera geral do projeto - que, mesmo nas suas passagens mais simples, preserva o sentimento de desconfiança com o outro. Esse raciocínio pode ser encontrado na frase da psicanalista Maria Rita Kehl (2007, p. 89), que afirma: “o homem, que só sobrevive física e psiquicamente em aliança com seus semelhantes, vê hoje no outro, qualquer que ele seja – estrangeiro ou vizinho, familiar ou desconhecido -, a ameaça mais temida”. Trata-se, assim, de um horror que vai além do sobrenatural propriamente; é o medo como metáfora de uma sociedade doente.

Na última sequência¹¹ em análise neste artigo, ocorre a junção dos dois citados polos de interesse de *Aquarius* na construção de conflito (e, por conseguinte, de mal-estar): o social e o existencial. Trata-se de uma pequena passagem climática do filme antes de uma revelação, por tanto é necessário contextualizar todo o suspense construído ao longo das cenas anteriores.

Num dado momento, Clara é avisada por dois ex-trabalhadores da construtora sobre um material que foi trazido para os dois apartamentos da parte de cima do edifício durante o período em que ela estava viajando. Não é revelado para o espectador a natureza desse material e fica em aberto se a protagonista chegou a descobrir alguma informação a mais sobre o assunto.

Em seguida, vemos entrar no edifício um carro de bombeiro. Clara se reúne rapidamente com os dois personagens que vão lhe ajudar na abertura dos apartamentos, além de seu sobrinho e advogada - a empregada, Ladjane, afirma que não vai de jeito nenhum com eles olhar o que há no imóvel (o que ajuda consideravelmente na ideia de algo sombrio).

Finalmente, os cinco sobem as escadas escuras do prédio em direção aos últimos apartamentos, tendo como única fonte de luz as lanternas dos celulares. A fotografia, logo, trabalha com o uso de sombras e silhuetas que remetem também ao suspense e ao terror criando assim um ambiente de tensão.

¹¹ *Aquarius*, 2h 11 min 40 seg.

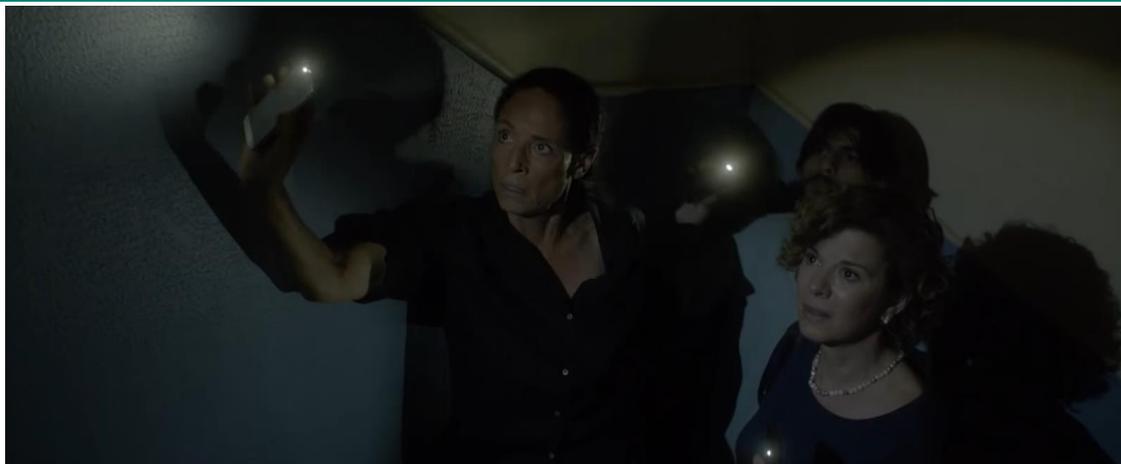


Figura 3 – Tensão para abrir os apartamentos de cima. Fonte: DVD *Aquarius*.

Ao chegarem ao primeiro apartamento que será aberto com um pé de cabra, Clara, o sobrinho e a advogada aguardam afastados enquanto a porta começa a ser forçada em um plano fechado e, com um chute forte, ela abre (num barulho que assusta a protagonista), mas não conseguimos ver o que há lá dentro. Um dos personagens (Irandhir Santos) diz: “Acho melhor a senhora não entrar” - o mal-estar, agora, não está só na expectativa de algo ruim ou na noção de iminência, mas, sim, na confirmação de uma verdade terrível. Clara decide entrar de toda forma: “Vocês vêm comigo?”, pergunta logo na sequência. Filmada de cima para baixo (*plongée*), ela e seus acompanhantes parecem pequenos e acuados no escuro diante de um mal misterioso, revelado em seguida através de uma panorâmica: trata-se de uma provocada infestação de cupins de demolição.

A imagem dos dois apartamentos dominados pelos caminhos de cupim é de autêntico horror: a angústia de vê-los desse modo após acompanhar as mais de 2 horas de projeção é, dessa forma, de ordem social (a indignação pela ação criminoso e covarde da construtora) e existencial (o impacto de ver seu espaço/lar corroído, destruído e sob ameaça de demolição total). Colabora com esse incômodo psicológico o fato de o espectador não ter visto o material sendo colocado ali - o terror do não visto - e de ele jamais ter acesso ao ponto de vista dos antagonistas.

A cena finaliza com um zoom-in na colônia completa de cupins presente em um dos apartamentos, após um dos personagens apontar a direção. Esse uso inquietante do zoom opera como o clímax de toda a sequência, como se estivesse revelando à Clara e ao público a *origem do mal*. A apropriação de elementos formais e narrativos que remetem ao horror, então, se faz presente de maneira pontual no filme de Kleber Mendonça para reforçar o drama principal, e isso é compreensível tendo em vista que, como já mencionado, as ferramentas desse gênero são historicamente utilizadas de modo alegórico ou direto para falar sobre males que assombram realidades – mesmo as que parecem mais mundanas.

Considerações finais

O estudo aqui proposto buscou compreender como o trabalho de direção de fotografia pode ser construído dentro de recortes específicos para incluir decisões estilísticas de determinados arquétipos de gênero ao serem incluídos em uma película de outro gênero. Neste caso, como o diretor de fotografia Pedro Sotero, por meio de enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação, criou momentos de mal-estar e de medo para a personagem principal do filme *Aquarius*.

O filme apresenta o drama de Clara e faz uma representação de uma problemática atual como leitura macro da especulação imobiliária até trabalhar questões específicas sobre memória e pertencimento. Clara se sente insegura diante dos acontecimentos e essa sensação não acontece perante uma ameaça sobrenatural ou de qualquer outro arquétipo do cinema de horror. Coube ao trabalho de Sotero utilizar escolhas estilísticas para representar tais receios e ameaças mundanas presentes no roteiro e assim trabalhar questões existenciais e sociais em torno da personagem.

As três sequências escolhidas demonstram a insegurança de Clara e são representadas pelas escolhas feitas pelo trabalho de direção de fotografia. Como resultado, o filme não se torna um híbrido do drama com o horror, mas se beneficia do segundo para aumentar a sua dramaticidade e a própria representação da protagonista diante dos seus medos e inseguranças.

Referências

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Pappirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

Aquarius. INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5221584/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Unicamp, 2013.

CALHADO, Cyntia Gomes. O impacto de procedimentos fotográficos na experiência cinematográfica. Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE, na sessão 5 do ST Teorias e análises da direção de fotografia. **Anais...** Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia_gomes_calhado/o_impacto_de_procedimentos_fotograficos_na_experiencia_cinematografica. Acesso em: 10 jun. 2022.

GRANT, Barry Keith. **Film gener reader III**. USA: University of Texas, 1986.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. *In: Ensaios sobre o medo*. NOVAES, Adauto (Org). Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/elogio-do-medo/>. Acesso em: 20 jan. 2023

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MASCELLI, Joseph. **Os Cinco Cs da Cinematografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

LIRA, Bertrand. Planificação e mise-en-scène: o close como recurso de desdramatização. **Atas do VII Encontro Anual da AIM**. OLIVEIRA, Ana Balona de; MAIA, Catarina; OLIVEIRA, Madalena. Lisboa: AIM, 2017. p. 75-84.

RAMOS, Eduardo. **Caderno de cinema do professor – Dois**. São Paulo: FDE, 2009.

SALT, Barry. **Film style history & technology analysis**. Londres: Hobbs the printers, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

Super-heróis no divã: além da máscara e das capas

Liandro Lindner¹

Resumo: Dentro da cultura popular e urbana do século XX, a figura do super-herói representa uma referência de coragem, valentia e superação. No imaginário social, ou no senso comum, ocupa importante papel a figura idealizada que, mesmo com dificuldades e limitações, consegue superar obstáculos e salvar os humanos de terríveis ameaças. Majoritariamente ligados à cultura estadunidense, onde nasceram, os super-heróis representam o ideal americano de vencer as adversidades na pátria das oportunidades. Pouco comentado é o universo das subjetividades dessas criaturas; são raras as vezes em que isso fica explicitado, sobretudo nas relações com suas figuras parentais e em relação à própria sexualidade e às relações amorosas, que surgem com diversas apresentações. Ambos os pontos são interessantes objetos de estudo em relação a apresentação, desenvolvimento e enfrentamento de questões subjetivas destes seres fictícios, representativos de uma forma de vida localizada nos EUA que galgou influência em todos os cantos, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial. Este texto objetiva iniciar uma reflexão sobre esses pontos de vista, apresentando análises iniciais de três super-heróis: Super Homem, Homem-Aranha e Batman.

Palavras-chave: Super-heróis; Imaginário; Discurso; Psicanálise

Superheroes on divan: beyond the mask and capes

Abstract: Within popular and urban culture of the 20th century, the figure of superhero represents a reference of courage, bravery and overcoming. In the social imaginary, or in common sense, the idealized figure plays an important role who, despite difficulties and limitations, manages to overcome obstacles and save humans from terrible threats. Mostly linked to American culture, where they were born, superheroes represent the American ideal of overcoming adversity in the homeland of opportunities. The universe of these creatures' subjectivities is rarely commented on; it is rare that this is made explicit, especially in relationships with their parental figures and, secondly, in relation to their own sexuality and the love relationships that arise with different presentations, although almost always within the same tuning fork. Both points are interesting objects of study in relation to the presentation, development, and confrontation of subjective issues of these fictional beings, but representative of a form of life located in the US and which gained influence everywhere, especially after the Second World War. Worldwide. This text aims to initiate a reflection on these points of view, presenting initial analyzes of three superheroes: Superman, Spider-Man and Batman.

Keywords: Superheroes; Imaginary; Discourse; Psychoanalysis

¹ Possui Doutorado em Ciências pela Universidade de São Paulo (FSP/USP, 2015), Mestrado em Ciências, pelo Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (ICICT) da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ/Rio de Janeiro, 2011). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1994), especialização em Comunicação e Saúde pela FIOCRUZ/Brasília (2007), especialização em Teoria do Jornalismo e Comunicação de Massa (PUC/RS, 1995), e especialização em Comunicação e Economia Política (PUC/RS, 1994). E-mail: liandro.lindner@gmail.com.

Introdução

O desenvolvimento da indústria cultural, moldando comportamentos e hábitos, impacta fortemente a sociedade ocidental. A pressão para que o estilo de vida estadunidense, empreendido pelo slogan *american way of life*, seja considerado modelo universal, se apresenta de forma sutil nas diversas produções culturais. Músicas, séries, filmes, novelas, comerciais e outras formas midiáticas reforçam esta intenção, de forte componente político e ideológico.

O surgimento dos super-heróis ganha espaço e importância sobretudo no período entre as duas grandes guerras mundiais (1914-1918, 1939-1945) e, no período da Guerra Fria (1947-1991), tornou-se um dos elementos que ganhou forma e presença no imaginário de crianças, adolescentes e adultos. Diante das crises e ameaças coletivas, surgem os super-heróis apresentados como ideais de coragem, força e determinação – e, claro, incorporando os valores capitalistas e a supremacia dos EUA como modelo de ser e estar no mundo globalizado. Além disso, esse ideal de herói contribui para o desenvolvimento da disputa entre capitalismo e o socialismo, no caso representado pela hoje extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O personagem e seu contexto político-histórico estão diretamente ligados ao que, no dizer de Moscovici (1978) evidencia que não existe sujeito sem sistema e sistema sem sujeito. Do panteão de super-heróis, três personagens ganharam destaque mundial, expandindo sua presença além das páginas das Histórias em Quadrinhos (HQs), ganhando audiência na TV e cinema, e compondo de forma impactante o imaginário social. São eles o Super-Homem, o Batman e o Homem Aranha.

A primeira aparição do Super-Homem com o nome de *Super Man* foi em 1938, seguindo-se sua inserção no cinema e na TV através de pequenas séries em 1948 e 1952, e ganhando as telas das superproduções cinematográficas em 1978. De lá para cá, vários filmes foram produzidos, sendo o último em 2016. O advento do Batman nas HQ se deu em 1939, transformando-se em seriado de cinema em 1943, e de TV em 1966, que ganhou sucesso mundial (com forte audiência no Brasil) e chegando aos cinemas no mesmo ano, somando oito filmes até 2012 e outras três participações até 2017. Já o Homem Aranha é um personagem que surgiu em 1962, tendo o seu primeiro filme em 2002 e de lá para cá outros oito filmes vêm subsidiando a franquia.

Além do componente político dos personagens, incorporando uma forma de poder como guardiões da humanidade sobre o mal, chamam atenção os aspectos da personalidade de cada um, que em alguns momentos se cruzam e em outros se distanciam, mas que revelam aspectos interessantes a serem vistos sob a luz da psicanálise.

Saliente-se ainda que todos os personagens são jovens, brancos, aparentemente heterossexuais, esforçados e preocupados com a coletividade, em especial com vivem nos EUA. A vida nos grandes centros urbanos também os caracteriza, bem como o uso de roupas específicas,

sobretudo máscaras e capas, que funcionam como um marco divisor entre o ser trivial no seu cotidiano e a personalidade fantástica que assumem. Fica saliente que, além de representar um tipo comum e aceito como ideal por grande parte das pessoas, o super-herói transporta o imaginário da população a identificar nestes biotipos a solução para os problemas e a garantia de proteção contra as ameaças.

Família ê

Família ah

Família

Os núcleos familiares dos super-heróis se apresentam sempre pela marca da separação traumática e de um tipo de abandono, que busca uma compensação/amenização ao longo de sua história. O Super-Homem, nasceu no planeta *Krypton* e foi enviado numa nave para a Terra, fugindo da explosão do seu planeta. Pousando numa cidade rural, no interior do Kansas, é adotado por um casal. Já os pais de Batman, empresários e filantropos, foram mortos por um vilão quando ele tinha oito anos, tendo sido criado sob os cuidados de seu mordomo e tutor em Gotham City, Nova Jersey. E o Homem Aranha perdeu os pais ainda bebê, e foi criado pelos tios em Nova York, o assassinato do tio por um ladrão marca um novo começo para ele.

Interessantes notar que o solo estadunidense, se apresenta como o ideal para a superação dos traumas e o desenvolvimento de habilidades de salvação da população, dos males que os atormentam. Os vilões que surgem, ameaçando as famílias e a sociedade norte americana, enfrentam os poderes destes filhos da América que, além das suas próprias dores, se elevam no desenvolvimento de atitudes mais amplas e nobres.

Observe-se que a perda dos laços familiares iniciais dos três personagens parece ser a marca de uma busca de superação, diante das dificuldades, e a motivação para o empreendimento da missão salvadora dos (norte americanos) sofredores.

As pulsões, como fenômeno físico e psíquico, se expressam nos personagens de formas diferentes. O Super Homem se retrai em contato com a Kryptonita que, não apenas limita seus superpoderes, mas o enfraquece a ponto de imobilizar. Como o mineral parece ter vindo do seu planeta natal, caindo em alguns locais da Terra após sua explosão, pode-se entender que o enfraquecimento dele também está ligado ao trauma da perda dos pais, da origem e da identidade, situação que tenta fugir em sua rotina heroica, mas que a pedra ao faz lembrar, mesmo contra sua vontade. A pressão que esta pulsão causa impulsiona seu comportamento em busca de satisfação e gratificação, buscando alguma forma de prazer na salvação dos humanos, aliviando a pressão da orfandade e da falta de referências.

No caso do Batman, o aspecto, embora com diferenças, parece oscilar no mesmo eixo. Aqui não se trata de um extraterrestre, mas de um ser humano com habilidades e instrumentos, mas sem superpoderes. Seu famoso “cinto de utilidades” revela não apenas artefatos tecnológicos de última geração, mas também a sua capacidade de raciocínio rápido para a solução de problemas, bem como uma ilustração da supremacia desenvolvimentista dos norte-americanos.

No entanto, Batman, leva a alcunha de Cavaleiro Solitário e, com o assassinato de seus pais, o trauma elaborado se apresenta ainda com maior intensidade. Voltando de uma sessão de cinema, o casal é baleado e não resiste, o pequeno fica sozinho com os corpos inanimados, num beco escuro. A partir deste fato que o menino decide dedicar sua vida a combater o crime, assumindo uma identidade paralela de homem morcego, animal com hábitos noturnos, adição aguçada e vida, na maioria das vezes, solitária.

As pulsões de vida e morte parecem duelar constantemente dentro dele. Por um lado, quer celebrar a vida, proporcionando justiça e bem-estar aos ameaçados, por outro se entrega a dor da perda dos pais de forma brutal, recordando seu luto, se isolando e cultivando o persona de Cavaleiro das Trevas. As lembranças parecem se concentrar em todas suas ações, como um impulso para agir, em algum momento, ou como um chamado ao isolamento e a melancolia/depressão em outro.

A história do Homem Aranha é um mix entre as outras duas. Humano, ele sofre mutação depois que foi picado por aracnídeos radioativos que, por isto, lhe concedem poderes extraordinários. Aqui junta-se a busca de um tipo de vingança pela morte dos pais (apresentados em algumas versões como agentes das CIA), com a possibilidade de exercitar as novas capacidades na luta contra o maligno.

No entanto, enquanto os outros parecem exercer suas ações como compensação de suas perdas, este parece sentir um prazer em suas lutas como forma de superá-las. O corpo do Homem Aranha tem uma importância em sua dimensão psíquica, é dele que emergem as teias que o apoiam nos fabulosos saltos e o sustentam no escalar dos prédios de Manhattan. Este exibicionismo, aplaudido pela população e admirado pelos fãs, parece ser saboreado pelo personagem, que os promove a exaustão sobretudo nos filmes, onde as imagens favorecem uma apreciação melhor dos atos.

Há a impressão de que uma forma de libido se manifesta nestas atitudes. A energia do herói apertando os pulsos e jorrando teias que se espalham rapidamente, pode ser vista como uma alusão fálica a ejaculação masculina. Neste momento é que o potencial do personagem ganha toda a vitalidade. Formas fortes de mostrar sua força, mas também um ato prazeroso que o eleva além da forma tímida que o caracteriza quando não está usando a máscara de super-herói.

Amor, Sexo e Heroicidade

Ponto curioso na análise das personalidades destes super-heróis são as relações amorosas, afetivas ou sexuais que estes estabelecem com seu entorno. Importante lembrar que dois deles surgem no final da década de 1930, quando reinava uma moralidade política que moldava estas relações de forma conservadora e persecutória, típica da época.

Com a implantação do *New Deal*, programa de recuperação econômica, liderado pelo presidente Franklin Roosevelt, entre 1933 e 1937, o surgimento do Super Homem e Batman suprem dois pontos no imaginário social: a capacidade de superação e o ideal de um tipo de felicidade. O combate a “ameaça” comunista viria na esteira disto, principalmente nas décadas seguintes, com o crescimento do Macarthismo, política de perseguição aos comunistas e flagrantes violações a direitos constitucionais nos EUA. Não por coincidência, o Homem Aranha é criado durante a gestão de John Kennedy (1961-1963), auge da guerra fria onde a disputa de influências entre Estados Unidos e então União Soviética chegava no seu ápice.

Nestes contextos de reforço dos valores estadunidenses, a questão relacional dos super-heróis também se moldou sintonizada com sua época. O arranjo de casal, baseado na heteronormatividade, na identificação de raças e classes sociais e no modelo patriarcal preponderava nas manifestações culturais nestes dois períodos e, por consequência, também refletiam na vida dos super-heróis.

No caso do Super Homem a história mostra o jovem Clark Kent apaixonado por uma vizinha ruiva chamava Lois Lane, com quem acaba se casando. Em algumas versões aparecem outras namoradas, mas estas são as mais famosas. Os dois casos são emblemáticos da personalidade do Super Homem, no primeiro um namoro de infância pueril e inocente, no segundo a timidez como elemento que separava o casal.

Estes dois exemplos parecem apontar um homem inseguro diante de relacionamentos afetivos, desenvolvendo incapacidade inicial de desenvolvimento das relações permeadas ora pela infantilidade, ora pela timidez. Note-se que as duas namoradas têm em comum as iniciais LL, as mesmas do maior inimigo do Super Homem, Lex Luthor. Esta casualidade pode encobrir uma subjetividade do herói, de encarar as mulheres como algum temor, uma forma sutil de sentir ameaçado como se sente diante do vilão. O superego do personagem parece não se assentar somente na moralidade rural estadunidense onde foi criado, mas também concepção edipiana de desejos ambivalentes, onde o amor das mulheres surge como um consolo e uma ameaça gerando atitudes amorosas ou hostis. Uma outra possibilidade de abordagem é a relação que o personagem pode fazer com os pais, que o abandonaram enviando-o para a Terra. Temendo um possível abandono, ele reluta em se envolver.

A mais recente polêmica, ocorrida em 2021, foi quando foi divulgada pelo escritor de quadrinhos Tom Taylor uma versão em HQ, onde Jon Kent, filho adolescente de Clark Kent, aparece beijando outro rapaz, assumindo o que foi classificado como uma bissexualidade. Diversas manifestações contrárias a situação geraram polêmicas nas redes sociais virtuais, revelando o quanto o tema ainda é candente, assemelhando-se a discursos moralistas em outros períodos da história.



Figura 1 – Jon Kent aparece beijando outro rapaz em versão de HQ divulgada por Tom Taylor. Fonte: Twitter Tom Taylor.

Já Batman parecer ser o personagem que mais teve mudanças, neste aspecto, desde sua criação. A primeira namorada do super-herói, em 1939, chamava Julie Madison, que no decorrer do tempo se torna uma mulher moderna e libertária. Depois veio Vicki Vale que provavelmente é a mais famosa das namoradas aparecendo desde a década de 1940 até 1983. Aqui já se nota uma gradativa mudança de perfil das mulheres com quem Batman se relaciona, Vicki é mais sensual e se mostra mais. Tanto é que a modelo escolhida para o HQ foi Marlyn Monroe.

Mas o relacionamento mais marcante do Homem Morcego foi com a Mulher Gato, iniciado em 1966. Desde o começo, quando ainda ela era uma vilã, existia uma tensão sexual muito grande entre os dois. O uso de roupas colantes, as máscaras, os olhares lascivos e diretos criavam uma atmosfera sensual, que parece ter ferido a moral da época. Em 1954 a revista foi tirada de circulação em resposta a uma campanha que a acusava de conteúdo inapropriado e a culpava do aumento da marginalidade nos Estados Unidos. Em *Batman: o Retorno* (1992), Bruce Wayne e a Mulher-Gato canalizavam sua tensão sexual trocando tapas, arranhões, chicotadas e lambidas.

Batman, uma criança criada sem o pai e a mãe, sentia em relação a ela desejos de possuir e de ser possuído. A roupa de couro ou lurex, os decotes generosos e os miados, que por vezes se assemelhava a um grunhido orgástico, contribuíam para a ideia fetichista da personagem. Este reforço foi tão grande que ainda nos anos 1960 uma atriz negra interpretou a personagem, acentuando a erotização do corpo feminino negro, o que se repetiu em 2004, com a atriz Halle Berry no papel principal. Diante dela o super-herói se entregava, talvez celebrando seu próprio narcisismo.



Figura 2 – A personagem Mulher-Gato e a erotização do corpo feminino negro. Fonte: www.canaltech.com.br.

Apesar de sempre exalar masculinidade, e forte sedução com as mulheres, sempre havia uma porta aberta deixando margem para uma relação homossexual entre Batman e seu companheiro Robin. Enquanto um era sombrio e contido, usando roupas escuras, o outro era bem-humorado, alegre e se vestia de forma mais colorida. Ambos funcionam como um complemento um do outro, com o superego de ambos exortando vontades, mas proibindo desejos incestuosos, mesmo que latentes.

62



Figura 3 – Batman e Robin: uma porta aberta para uma possível relação homossexual entre os personagens. Fonte: www.rollingstone.uol.com.br.

Já a primeira namorada do Peter Parker, Liz Allen namorava outro rapaz e se juntava a ele para debochar do Super Herói, em sua versão humano. Depois este adquire os seus superpoderes, e

se torna o Homem Aranha, fica mais confiante e acaba atraindo a atenção da jovem. Este fato pode levar a considerar a ideia de plasticidade, onde o herói se prendia a realidade de ser caçado e, quando se tonifica com a transformação que o eleva a outro patamar, modifica sua modalidade de satisfação e ao mesmo tempo também muda o olhar da outra personagem, que passa a desejá-lo.

A mais popular namorada do Homem-Aranha é Mary Jane, como todas as outras relações, foi igualmente difícil. A princípio não queria nada sério dele, até que um dia o jogo virou e foi o próprio que não quis arriscar nada com ela, mas o toque de “Conto de Fadas” levou os dois a um casamento no final.

Estes dois exemplos ilustram a dificuldade de relacionamento do herói, que – pelo jeito, não inspirava confiança e maturidade por parte das mulheres. Sua personalidade aparentemente tímida, voltada para os estudos e até um pouco presunçoso parecia afastar o sexo oposto. Na sua dualidade, no entanto, quando se transforma num Super Herói o jogo vira e ele se torna objeto de desejo. Talvez de forma inconsciente a busca da superação pela perda dos pais, e depois do tio, o leve a um amadurecimento precoce, visto que o herói recebe os poderes, e se modifica geneticamente, quando ainda era uma adolescente.



Figura 4 – Mary Jane, a mais popular namorada do Homem-Aranha. Fonte: www.oglobo.com.br.

Chama a atenção que o tio falecido, seu referencial masculino, chamava Benjamin (mesmo nome do meio de Peter Parker), que é um nome tradicional do judaísmo, aparecendo no Antigo Testamento como o filho mais novo de Jacó e Raquel. O criador do Homem Aranha, Stan Lee, era filho de judeus romenos e pode ter passado de forma sublimar alguma mensagem referente ao

protagonismo materno na formação dos filhos judeus, e suas consequências futuras em relação a personalidade e relacionamentos diversos. Este fato ajuda a pensar que a transformação do personagem se deu quando era ainda muito jovem, semelhante a cerimônia de Bar-Mitzvá, quando o menino com 13 anos passa a vida adulta, assumindo sua maioridade religiosa e passa a ter responsabilidades perante sua comunidade e suas tradições.

Além disto, as excitações sobre o próprio futuro e as neuroses parecem exibir um tipo de sofrimento, um conflito mental que se transformava em problema físico, no caso a mutação que faz o garoto tímido se metamorfosear num Super Herói. Freud, que também era judeu, pensa na neurose obsessiva através da religião destacando a ausência do amor relacional como uma relação do amor de Deus, distante e silencioso.

Máscara, Capa e Fantasias

Interessante notar que as roupas dos super-heróis foram se adequando com os tempos, passando a serem mais justas e sensuais, modelando melhor os corpos, destacando coxas, peitos, mamilos. Tais modelitos seriam impensáveis em sua concepção inicial, mas tal mudança tornou os super-heróis mais atraentes e, por consequência, mais desejados. Os fetiches parecem residir na afirmação constante da virilidade e masculinidade do super-herói e, para isto, a construção corpórea acompanha o tempo em sua definição e apresentação. No entanto, o tamanho acima da média e o destaque a estrutura muscular, ombros largos e estrutura forte parece estar presente em todos eles.

As manifestações de libido nos super-heróis se manifestam, em grande parte, em suas ações: às vezes entre socos, extravasando toda sua energia agressiva, destruindo prédios e carros, jogando para longe inimigos e terminando com a existência de ameaças a paz mundial, a segurança e ao bem-estar das pessoas. Por outras vezes, toda esta energia reside nas tensões sexuais que seu comportamento ou na sua presença, causando reações em expectadores e leitores.

Guerra e sexo: dois pilares da resposta das pulsões humanas, sobretudo junto aos homens, se representam junto aos heróis com superpoderes. A discussão sobre a violência como resposta a excitação, causada pelas pulsões ganha um especial aspecto quando se lê o comportamento dos super-heróis estadunidenses. Parece haver uma autorização inconsciente para que a resposta agressiva seja usada, ilustrando assim a personalidade salvadora dos personagens com as atitudes bélicas do país, sobretudo nos períodos mais tensos, como as Grandes Mundiais e a Guerra Fria, conforme já citado.

Além disto, o desejo parece ser um elemento camuflado em todas estas ações de confronto. Quando um destes heróis distribui sopapos ele não está somente cumprindo sua missão de salvador, mas também – e de igual e talvez maior intensidade, respondendo. Conforme Freud

(1915) a pulsão se apresenta como “um estímulo (basicamente interno) para o psíquico.”, no caso o estímulo da chamada gera ações rápidas para se entrar em ação. Quando o Batman vê a imagem do morcego projetada no céu ou quando o Super Homem entra numa cabine telefônica para trocar de roupa, a rapidez em suas ações pode também representar os impulsos que assaltam a todos e que resultam em respostas rápidas, quase automáticas, sempre apressadas, buscando um tipo de prazer de forma igualmente acelerada.

O sexo rápido num lugar público, quando a vontade bate e não se pode segurar o desejo da concretização do ato, a aspiração da fumaça do crack cada vez mais constante tentando multiplicar a rapidez fugaz daquele prazer e a insistência em continuar assistindo mais um episódio da série favorita, mesmo sabendo que o dia de trabalho começa cedo na manhã seguinte são alguns exemplos, em intensidade diferentes, de como as pulsões se manifestam na busca do prazer.

O deleite do super-herói é se exibir de forma narcísica, talvez muito mais do que salvar, mas o que restaria deles se não fizessem isto? Considerando o passado de cada um, nota-se que o abandono, a falta do afeto materno e a busca de adaptação num mundo hostil parecem presentes. Quem sabe a busca da heroicidade seja também uma forma de fugir das angústias e as tentativas, tácitas ou explícitas de tentar erotizar estes atos, uma busca de prazer compensatório das dores enfrentadas desde cedo. Se o homem vive a angústia do perder, os paladinos da ficção caracterizam esta intensa mortificação e contra ela parecem dedicar sua vida, não apenas livrando o mundo de suas ameaças, mas igualmente tentando livrar-se de duas dores.

A utilização de máscaras e capas igualmente pode se revestir de um sentido mais profundo, visto que o objetivo inicial de simbolizar poderes ou impedir que as pessoas de seu entorno o identifiquem são muito superficiais, quase risíveis. O uso destes elementos parece se embricar em questões mais profundas, que reúnem elementos tanto da erotização de suas atitudes heróicas, como da fetichização destes objetos.

A utilização de máscaras pode ser vista como uma forma de fugir da dor de determinada realidade, enviando o conteúdo que está tensionado de volta para o inconsciente, causando assim uma sensação de alívio da tensão causada pela repressão. Quando Bruce Wayne se máscara e se transforma em Batman, ele está também fugindo do sofrimento que viveu perdendo os pais, e se transformando num ser superior a isto porque a preocupação maior passa a ser o bem comum. Da mesma forma quando Clark Kent arranca seus óculos de jornalista atrapalhado, e se reveste da capa que serve como um impulso para que voe, ele acelera para longe de sua realidade de ter a família destruída, da vida num lugar distante, da rotina da redação do Planeta Diário e da pressão de seu editor chefe Perry White. Depois de sacar sua capa ele voa rápido sobre a cidade, voa para longe de seus problemas, dedicando-se ao seu prazer maior de destruir inimigos para salvar a humanidade.

O fotógrafo Peter Parker também trabalha num jornal, o *Daily Bugl* de Nova York, uma representação da capacidade do olhar de uma aranha, com seus oito olhos, muito acima do ser humano em termos de angulação. Ao se vestir de Homem Aranha o tímido rapaz, antissocial e inseguro ganha ares de um confiante homem, com trajes justos que evidenciam suas curvas e, em alguns episódios, flertam com o underground.

As fantasias edípicas de sedução parecem se encontrar nestes elementos simbólicos que, por sua vez, podem servir de impulso para a manifestação do “fantasma da onipotência”. A máscara e capa se transformam em objetos que transmitem poder e prazer, fontes de uma pretensa capacidade de a tudo superar, mas, no entanto, também envolvem em si o medo da falha, do erro, do não conseguir. Mesmo com anatomia diferente podemos até atribuir a estes objetos uma conotação fálica, uma vez que esta concepção simbólica está ligada a ideia de potência.

Essa simbologia parece, enfim, presente em todo o universo que circunda os super-heróis, o peitoral do Super Homem, onde ricocheteiam balas, o Batmóvel do Batman e as teias lançadas pelo Homem Aranha são elemento de profunda subjetividade visto a potência destas, pontos fundamentais para a concepção do Super Herói.



Figura 5 – Batman e o indestrutível Batmóvel. Fonte: Observatório do Cinema.

O carro potente, rápido e indestrutível, e que, em algumas cenas, aparece maior do que o próprio protagonista talvez seja uma das simbologias fálicas mais evidentes. A indústria automobilística, através de sua área de Publicidade e Marketing, explora a exaustão a ideia associada de masculinidade e carros grandes. No caso de Batman isto parece ficar evidente desde

sua criação: sua capacidade de superação estava no seu ambiente e no potencial deixado a sua disposição. Não tendo passado por transmutações como Super Homem e Homem Aranha, a ele resta a utilização da fortuna herdada e a parceria frutuosa com a tecnologia para se tornar-se algo muito além do que era. Profética esta estratégia visto a imensa dependência das tecnologias (sobretudo midiáticas) que grande parte da população passaria ter algumas décadas depois. Atualmente o fetiche de se ter mais rápida conexão, maior capacidade de dados e mais caro aparelho também pode ser interpretado como transformação fálica destes objetos

Conclusão

A criação de personagens fictícios, detentores de superpoderes e dispostos a trazer novamente a harmonia uma sociedade caótica e ameaçada, serve em primeiro lugar a objetivos políticos localizados. A construção de bases culturais que imprimam no inconsciente coletivo valores, inclusive estranhos a própria cultura de povos e grupos, já é uma prática dos países dominantes e do sistema capitalismo, visando uma aceitação e posterior adesão a seus valores e, secundamente ou paralelo a isto, a criação de uma teia de consumo relacionada a eles. Um super-herói não apenas é uma figura simpática, mas envolve valores tácitos e explícitos e movimenta uma imensa máquina de consumo ao seu redor. Portanto o investimento neste processo atinge plenamente seus objetivos, dada a expectativa que se cria quando da divulgação de novos episódios, os debates que surgem ao redor deles, ocupando principalmente os meios de comunicação e, principalmente, a movimentação financeira com a aquisição de produtos e serviços com ligação aos personagens.

Mas além desta questão, que parece evidente numa sociedade consumista e assolada pela Indústria Cultural, os personagens trazem em sua personalidade aspectos que vão além disto. Algumas fragilidades, conflitos, neuroses e até contradições dos personagens surgem em determinadas situações, ilustrando um aspecto mais humano deles, embora não saibamos se isto ocorre de forma intencional ou não.

Curioso notar que há um privilégio na apresentação de aparente indestrutibilidade dos super-heróis, do ponto de vista físico, o destaque as habilidades de luta, a saltos espetaculares, alternativas de acesso a lugares considerados inóspitos e outros atos ilustram um pouco a forma pela qual se valoriza o personagem, e imprime as características principais de suas peculiaridades. No entanto, na medida em que se aprofundam as análises sobre as personalidades, atitudes e comportamentos nota-se diversos pontos de prejuízo em sua saúde mental, fato pouco destacado nos HQ e nas telas, embora evidente ao observador mais atento.

Teriam os criadores deixado pistas de que o aspecto humano dos personagens são fontes de suas fraquezas? A ideia da superação dos obstáculos parece estar presente o tempo todo, porém o mesmo invencível herói se fragiliza diante de lembranças duras da infância, da separação familiar ou do confronto diante de uma mulher mais independente e decidida. Ou estes aspectos passaram despercebidos pelos autores ou uma forma sublimar de lembrar de nossas limitações foi deixada, como uma senha, nas entrelinhas das narrativas.

Sintonizados com o paradigma cartesiano de que a razão que permite a vitória frente aos obstáculos (“Penso, Logo Existo”), os personagens se apresentam como poderosos defensores da civilização, enfrentando a barbárie, a selvageria e as ameaças de destruição da sociedade contemporânea. Contudo, na batalha interior que travam encarando ou ignorando seus monstros internos parece ficar sugerido que o espaço para superpoderes está mais reduzido. Ali o chamado para uma autoavaliação, um encarar no espelho de suas fraturas emocionais e de suas amarras psíquicas nem sempre encontra oportunidade de ser revelada.

Segundo Nietzsche (1887), a ideia de super-homem está ligada a um constante processo de superação. Ele e Freud eram contemporâneos da mesma época, vivendo no mesmo ambiente cultural, e há vários pontos em comuns entre suas ideias. Uma das que chama a atenção no tema aqui apresentado é a noção da interiorização das forças, quando Nietzsche afirma que “Todos os instintos que não se descarregam para fora, mas voltam-se para dentro – isto é o que chamo de interiorização do homem”. Por sua vez Freud prega a “cura pela palavra”, ou seja, a possibilidade de, pelo diálogo terapêutico, se estabelecer livres associações, possibilitando a criação de novos significados e reaprendendo a olhar o passado e, assim, criando um futuro diferente.

Se do ponto de vista humano, a conexão entre a possibilidade de superação é apresentada por esta estratégia de cuidado, fica difícil imaginar os super-heróis abrindo-se a possibilidade de admitir fracassos, feridas emocionais ou danos causados.

A contribuição dos heróis de HQ para a psicanálise, talvez resida especialmente neste aspecto de demonstrar que a fortaleza aparente pode esconder uma profundidade de questões, que nem sempre aparecem na performance cotidiana, mas que existe. Além de estarem presentes elas eclodem, em determinado momento, provocando angústia, ansiedade ou algum sentimento de inferioridade, em decorrência da perda sentida. Mesmo que as produções ressaltam apenas o lado grandioso do personagem, em raros e rápidos momentos outras realidades aparecem, mas quase imediatamente os chamados a ação surgem e ocupam a atenção e o tempo da história.

A possibilidade de um personagem poderoso buscar ajuda psicanalítica (como já foi utilizado em outros seriados televisivos recentes, como *Lúcifer*²), parece ser impossível nestes

² Seriado americano, produzido pelo canal Fox, que estreou em 2016, chegando a cinco temporadas até 2021.

personagens, pois poderia ao expor estas dificuldades, diminuir a identificação criada com o público em relação a sua heroicidade. Mesmo que não se fale abertamente destes temas, a sua relação fica visível e sua discussão possibilita a ampliação de conceitos de onipotência, podendo causar ainda uma busca maior por superação de sofrimentos e neuroses.

Referências

FREUD, Sigmund. **As pulsões e suas vicissitudes**, in E.S.B., vol. XIV, R.J., Imago, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1887.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

A personagem Morte em quadrinhos: intertextos entre *Sandman* e as intermitências da Morte

Thiago Henrique Gonçalves Alves¹

Resumo

O presente artigo pretende relacionar os conceitos de intertextualidade de Kristeva (1976), adaptação de Hutcheon (2013) e símbolo de Peirce (2005) em torno da personificação e da figura insólita da Morte na adaptação em quadrinhos do romance *Intermitências da Morte* (2005) de José Saramago e o quadrinho *Morte* (2018) de Neil Gaiman. Buscamos um retrospecto da representação da morte na cultura ocidental e como sua presença está vinculada às narrativas fantásticas Todorov (1975) e insólitas Zinani (2020) na literatura e na arte sequencial. Para entendermos a criação da personagem, voltamos nosso olhar para a personagem em Brecht e arquétipos junguianos. Ao final, apresentamos as semelhanças entre os dois quadrinhos, principalmente relacionando sentimentos humanos a duas figuras da Morte.

Palavras-chave: Morte; Intertextualidade; Histórias em Quadrinhos; Narrativa Fantástica; Símbolo.

THE CHARACTER DEATH IN COMICS: ITERTEXTS BETWEEN *SANDMAN* AND *DEATH WITH INTERRUPTIONS*

Abstract

This paper intends to relate the concepts of intertextuality by Kristeva (1976), adaptation by Hutcheon (2013) and symbol by Pierce (2005) around the personification and unusual figure of Death in the comic adaptation of the novel *Death with Interruptions* (2005) by José Saramago and the comic *Death* (2018) by Neil Gaiman. We seek a retrospective of the representation of death in Western culture and how its present is linked to the fantastic narratives by Todorov (1975) and unusual Zinani (2020) in literature and sequential art. To understand the creation of the character, we turn our attention to the character in Brecht and Jungian archetypes. In the end, we present the similarities between the two comics, mainly relating human feelings to two figures of Death.

Keywords: Death; Intertextuality; Comics; Fantastic Narrative; Symbol.

¹ Doutorando e Mestre em Comunicação pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/ICA/UFC). Faz parte do grupo de pesquisa Oficina Invisível de Investigação em Quadrinhos (OIIQ) e atua no projeto de extensão Oficina de Quadrinhos da UFC. É membro da Abraccine - Associação Brasileira de Críticos de Cinema, da Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais e da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS). E-mail: thiagosenaufc@gmail.com

Introdução

Em 2022, José Saramago completaria 100 anos, caso estivesse vivo. O Camões – Centro Cultural Português em Brasília e a Bienal de Quadrinhos de Curitiba, em parceria com o Flipoços – Festival Literário Internacional de Poços de Caldas, lançaram um concurso de histórias em quadrinhos para homenagear o escritor português. A temática era José Saramago vida e obra, portanto diversas histórias surgiram. Desde originais focados na vida do autor até adaptações de seus romances.

Dessa publicação é que tiramos o primeiro objeto de nosso artigo. A adaptação do romance *Intermitências da Morte* (2005) de José Saramago feita com arte de André Caliman e roteiro de Alexandre Saldanha. Nosso segundo objeto semiótico é a personagem Morte, irmã do Sonho, em *Sandman* (1989 - 1996) com roteiros de Neil Gaiman e arte por diversos artistas. Cabe ressaltar que o intuito não é uma análise comparativa das estruturas narrativas ou artísticas, mas sim entender (ou buscar um caminho) como o símbolo da morte é construído nos quadrinhos e na literatura.

Em *Sandman*, Neil Gaiman nos apresenta os Perpétuos, sendo a Morte um deles. Ao todo são 7: o Destino, a Morte, o Sonho, a Destruição, Desejo, a Desespero e a Delírio, outrora Deleite. Não se trata de divindades, o próprio Gaiman definiu o que são os Perpétuos:

Se este é seu primeiro encontro com *Sandman* é interessante entender que os Perpétuos não são deuses, pois quando as pessoas param de acreditar nos deuses eles deixam de existir. Mas enquanto houver pessoas para viver, sonhar, destruir, desejar, se desesperar, se deleitar ou enlouquecer, viver suas vidas e gostar uma das outras, então existirão os Perpétuos executando suas funções. Eles não se importam nem um pouco se você crê ou não neles (Gaiman, 2004, p.6)

O protagonista da obra é o Sonho, mas sua relação com a irmã mais velha, a Morte, é bastante desenvolvida ao longo dos 75 fascículos publicados entre os anos de 1988 e 1996 originalmente nos EUA e entre os anos de 1989 e 1998 no Brasil. Como falado, a Morte tem bastante destaque dentro da obra, aparecendo em vários momentos seja para consolar seu irmão ou lhe dar uma bronca. O sucesso da personagem foi tanto que não demorou a sair uma edição especial compilando todas suas aparições dentro da obra original.

Nas *Intermitências da Morte*, José Saramago propõe uma grande alegoria sobre a sociedade capitalista atual. Em um pequeno país não nomeado de frente para o mar, a Morte cessa seu trabalho e as pessoas deixam de morrer. O que em uma primeira vista parece ser algo positivo, pois a imortalidade é o desejo de muitos, logo se mostra um caos para a sociedade capitalista. Crises econômicas, morais e religiosas passam a existir e são escancarados os abismos sociais dessa civilização.

A personificação da morte está vinculada diretamente à história da humanidade. Podemos assumir o arquétipo da morte como uma necessidade humana para explicações filosóficas e religiosas, como uma forma de escoar sentimentos relacionados a ela. Ao longo dos séculos, ela foi retratada de diversas maneiras. Durante a Grécia Antiga, Tântatos aparece montado ou alado, impiedosamente estrangulando ou matando a pancadas suas vítimas” Lurker (2003). Na mitologia romana, seu nome passa a ser *Leto* ou *Mors*. Contudo com o surgimento e ascensão do cristianismo a figura da morte passou por diversas mudanças ao longo da história ocidental. Em seu livro *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias* (2012), o escritor Philippe Ariès faz um panorama em como o cristianismo subverte várias das características dos mitos antigos e atualiza em uma versão com caráter muito mais sombrio.

Na época moderna, apesar da aparente continuidade dos temas e ritos, a morte problematizou-se e furtivamente afastou-se do mundo das coisas mais familiares. No imaginário, aliou-se ao erotismo para exprimir a ruptura da ordem habitual. Na religião, significou, mais que na Idade Média (que entretanto deu origem ao gênero), desprezo pelo mundo e imagem do nada. Na família, mesmo quando se acreditava na vida além da morte - ainda que num sentido mais realista, como uma verdadeira transposição da vida na eternidade -, a morte foi a separação inadmissível, a morte do outro, do amado. Assim, a morte pouco a pouco tomava uma outra forma, mais longínqua e, entretanto, mais dramática e mais tensa - a morte às vezes exaltada (a bela morte de Lamartine) e logo contestada (a morte "feia" de Madame Bovary). (Ariès, 2012, p. 100)

Notamos algumas diferenças quando comparamos a personagem representada na literatura antiga dos mitos gregos e latinos com suas representações cristãs, sobretudo na Idade Média. Durante ao período da ascensão do cristianismo e da Idade Média, além da mudança de gênero, a figura da morte assume outros formatos, geralmente “assume forma de cadáver, figura nua com ou sem mortalha” Lurker (2003), tal personagem é de fácil reconhecimento no quadro *A Morte e o Avaro* de Hieronymus Bosch (figura 1).

A cada período histórico a morte foi definida ao molde de doutrinas sociais e pensamentos coletivos. Esse imaginário percorre um longo caminho desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. Esse intertexto entre a figura da morte e sua representação como personagem está presente em diversas obras literárias, cinematográficas, plásticas etc. Um bom exemplo disso, é sua representação no filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, na icônica sequência em que ela joga uma partida de xadrez. O conceito de morte, atrelada à personagem, parece estar acompanhada geralmente de sentimentos complementares como a tristeza e o luto, a exemplo da figura 1. O presente artigo tem como objetivo tratar da personagem Morte e como ela aparece em duas narrativas gráficas: os quadrinhos de Sandman de Neil Gaiman e a adaptação de José Saramago para quadrinhos, com a história das Intermitências da Morte com arte de André Caliman

e roteiro de Alexandre Saldanha. Para isso, contaremos com o suporte teórico da Kristeva e Hutcheon, além da utilização da linguagem dos quadrinhos para apresentação da personagem.



Figura 1 – A Morte e o Avarento

Fonte: Washington, D.C: The National Gallery Of Art, 1485/1490

Símbolo e Personagem

Quando pensamos em símbolo, o consenso nos leva a crer em algo que representa outra coisa. A linguística tem seu conceito de significado e de significante (ou imagem acústica), Saussure (2012). O fato que podemos entender é que os símbolos estão de alguma forma conectados a conceitos. Como um dos temas do artigo é a morte, podemos associá-la a vários símbolos no decorrer da história humana. Essas representações talvez tenham sido resultadas de um pensamento coletivo ou de uma explicação por meio da narrativa mitológica para um fenômeno do ser humano, o ato de morrer. É interessante notar que esse conceito se aproxima muito de uma fala de Peirce sobre símbolo:

O corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas seu significado cresce inevitavelmente, incorpora novos elementos e livra-se de elementos velhos. (...) Todo símbolo é, em sua origem, uma imagem da idéia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, ou é uma metáfora (Peirce, 2005, p.40).

Ou seja, a ideia de morte, seus símbolos e suas representações, mudam ao longo dos séculos como resultado das crenças ou costumes sociais ressignificados ou metáforas que se repetem com pequenas alterações em diversos símbolos. Isso difere diretamente de um pensamento platônico que trata o signo como sendo algo falso (fora da realidade da caverna) e de um pensamento contemporâneo linguístico de caráter dicotômico: língua e fala, significante e significado. “O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (Peirce, 2005, p.73).

Portanto podemos então traçar um paralelo entre símbolo e o conceito de morte. E em como esse simbólico se modifica ao longo dos tempos, principalmente se levarmos em conta as construções artísticas sobre a temática. Para nós, a Morte como personagem é um símbolo a ser estudado, principalmente em obras massivas como quadrinhos e filmes.

Quando pensamos na Morte como uma personagem temos que levar em consideração seu caráter de antropomorfização e de verossimilhança com o mundo diegético a qual está inserido. Nesse sentido, “a personagem seria, isso sim, a imitação e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas – traços selecionados pelo próprio poeta” (Pallottini, 2013, p. 15). Essa ideia ainda muito inicial de personagem está diretamente ligada ao teatro grego, principalmente se levarmos em conta os gêneros literários: épico, lírico e dramático.

Pallottini (2013) ainda descreve que a personagem tem diversos elementos de construção e caracterização indo por diversos tipos de caracterização e por elementos narrativos como vontade, objetivo, obstáculos e conflitos. A autora ainda pontua a construção da personagem segundo alguns

teóricos. Para Brecht, segundo Pallottini, “a personagem não deve ser avaliada por medidas psicológicas ou morais; ela é fruto do mundo que vive (...) do seu momento na história” (2013, p. 141). As personagens de Brecht possuem dramas humanos e sem disfarces, estão em face da realidade do mundo que as cerca e que compartilham com o público. Essa característica brechtiana nos interessa na construção da Morte como personagem. Pois por mais que a personificação da morte beire o insólito e fantástico. No quadrinho de Neil Gaiman e no romance adaptado de José Saramago, a Morte é perpassada por dramas humanos que são considerados humanos e que dão profundidade à personagem.

Assim, os traços culturais da construção da Morte como personagem variam e se adaptam a depender do contexto cultural e social. Isso faz parte da construção de certos arquétipos sociais que são construídos por meio de um inconsciente coletivo “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal” (Jung, 2000, p.53). A figura da morte não faz parte dessa experiência pessoal, mas desse inconsciente ou imaginário coletivo. Relacionando com Ariès (2012) um pensamento dominado pelo viés do cristianismo ocidental.

Portanto o símbolo da morte é transformado em personagem de acordo com o período histórico e estético de cada artista, mas encontra em obras artísticas contemporâneas um campo para um aprofundamento mais humano, sendo possível reflexões e questionamentos de ordem filosófica, política e espiritual.

Intertexto e Adaptação: a Morte como personagem insólita

O conceito de intertexto é criado por Julia Kristeva. Ela determina que intertexto é uma transposição de vários signos para outro sistema sógnico (Kristeva, 1976). Um signo de uma determinada natureza se transmuta em outro. Podemos conceber isso dentro do próprio texto como unidade da língua (contos e romances) ou entre linguagens de natureza diferente (romance e quadrinhos). Ainda é possível, dentro da linguística, textual definir a intertextualidade segundo algumas categorias temáticas, estilística, explícita e implícita (Koch; Bentes; Cavalcante, 2012). Nesse último caso, acreditamos que nossos objetos se encaixam um pouco em cada uma dessas categorias. A depender, é claro, da profundidade do texto e do recorte escolhido.

Um ponto que vale destacar, e que diferencia esse conceito de intertexto de Kristeva com de hipertexto do Genette, é que para a primeira é impreciso achar uma fonte original para o texto devido às constantes aquisições que ele sofre durante sua existência, enquanto o segundo acredita que é possível retornar o texto a um estágio inicial ou quase de origem. Para fins do nosso trabalho, optamos por Kristeva ao conseguirmos facilmente reconhecer que não é possível estabelecer o

início da Morte como personagem dentro do que se chama estudos das narrativas. Assim, vamos pensar em pontes temporais e com senso comum, principalmente na figura da Morte dentro do cristianismo que exerceu grande influência dentro da cultura ocidental, a exemplo da figura 1, mencionada anteriormente.

Em resposta a essa questão, a definição de adaptação como revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular, de fato, consegue estabelecer alguns limites: rápidas alusões intertextuais a outras obras ou regravações de fragmentos musicais não seriam adaptações. (Hutcheon, 2013, p. 255)

Importante ressaltar que intertexto não é necessariamente adaptação, embora possam coincidir as vezes. Os dois conceitos são parecidos, pois tem em sua gênese a transformação de um signo em outro. Para uma diferenciação mais clara, vamos optar por chamar de adaptação aquela transmutação de um sistema sógnico para outro, considerando o primeiro como material fonte. *Romeu e Julieta*, peça escrita em 1597 por Shakespeare sofreu inúmeras adaptações para o cinema ao longo do século XX. Essas adaptações cinematográficas consideram a peça do século XVI como a fonte original de suas adaptações. Contudo, poderíamos estabelecer o intertexto de *Romeu e Julieta* com o mito grego de *Píramo e Tisbe*. Uma vez posto essa diferenciação, cabe apresentar alguns parâmetros segundo Hutcheon que fazem uma adaptação existir.

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia. Minha ênfase na adaptação como processo (bem como produto) significa que as dimensões sociais e comunicativas das mídias também são importantes, mesmo quando o foco recai, como neste capítulo, sobre a forma. Quando uma mudança de mídia, de fato, ocorre numa adaptação, ela inevitavelmente invoca a longa história de debates em torno da especificidade formal das artes - e, assim, das mídias (Hutcheon, 2013, p. 61)

Essa transcodificação, podemos chamar de tradução ou transcrição, é elemento condutor do processo adaptativo. Assim é possível que a adaptação possa ocorrer em produtos de mesma mídia ou entre mídias diferentes. Dois sistemas semióticos distintos, por exemplo a literatura e os quadrinhos. Esse conceito podemos relacionar com a construção de personagens e arquétipos citados no tópico anterior. Se o inconsciente coletivo cria uma imagem que percorre todo o senso comum e que está diretamente relacionada com o aspecto cultural de cada sociedade, é possível afirmar que por meio da arte se dará essa transcodificação. Seja por meio do intertexto ou da adaptação. Se esse fosse um artigo que visasse apenas uma análise da adaptação do romance *As*

Intermitências da Morte (2005) de José Saramago para os quadrinhos, apenas nos bastaria comparar o trecho literário com uma página escolhida.

Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes. Compreende-se, portanto, que a morte não queira aparecer às pessoas naquele preparo, em primeiro lugar por razões de estética pessoal, em segundo lugar para que os infelizes transeuntes não se finem de susto ao darem de frente com aquelas grandes órbitas vazias no virar de uma esquina. Em público, sim, a morte torna-se invisível, mas não em privado, como o puderam comprovar, no momento crítico, o escritor Marcel Proust e os moribundos de vista penetrante (Saramago, 2005, p. 145)



Figura 2 – Apresentação da Morte na adaptação em quadrinhos da obra de José Saramago

Fonte: Caliman; Saldanha (2022)

Em termos de adaptação temos o trecho no qual o escritor português descreve a figura da morte pela primeira vez. A personagem é nos apresentada dessa maneira: cadavérica e com olhos vazios. Essa foi a figura escolhida para abrir a página da adaptação do romance para os quadrinhos (figura 2). A descrição da personagem bate com a imagem colocada pelo desenhista. Além disso, o discurso adaptativo utiliza de frases e períodos curtos para contextualizar o leitor para a história que irá se desenvolver. Sob o ponto de vista adaptativo, trata-se de uma boa adaptação pois ao mesmo tempo em que contextualiza o início do romance já apresenta a primeira aparição da morte.

Uma vez estabelecido os conceitos de símbolo, de intertexto e de adaptação, nós vamos direcionar nosso olhar para os objetos. Podemos pegar a figura 2 como exemplo e aproximar do que Jung chama de inconsciente coletivo, uma mentalidade medieval e cristã presentes na cultura ocidental. A semelhança física dela com passagens da literatura e de outras formas de arte, como o quadro da figura 1, leva a gente a crer que a figura da morte está pautada nessa imagem cadavérica, intimidadora e dramática.

Durante a contemporaneidade esse conceito sofre uma ruptura. Podemos nomear de intertexto, pois existe uma referência simbólica a essas personagens, mas de alguma forma elas se apresentam de maneiras distintas. E por mais fantasioso que seja a narrativa, seja em *Sandman* ou n'As *Intermitências da Morte* a personagem adquire características e dramas humanos, tal como o conceito de personagem de Brecht.

A literatura fantástica abarca uma enormidade de conceitos. Todorov (1975) parece ser o primeiro (ou um dos primeiros) a tentar sistematizá-la. Contudo sua distinção entre fantástico, estranho e maravilhoso não abarcam tudo que a literatura e as artes contemporâneas potencializam.

A respeito da narrativa fantástica ou, mais especificamente, do insólito ficcional, cabe lembrar que, com esse termo, são referidas diversas modalidades literárias, tais como: o fantástico propriamente dito, o estranho, o maravilhoso, o realismo mágico, o animismo. (Zinani, 2020, p. 27)

O fato de a Morte ser personificada seja em qualquer forma, saindo de um estado físico de não vida e ganhando uma persona, já seria motivo de considerar uma personagem desse universo do insólito. Retomando o pensamento de Jung (2000) e Airès (2012), a construção desse imaginário coletivo depende da época e das condições socioculturais em que foi produzido.

Roas (2014) também chama a atenção para a relevância do contexto sociocultural, uma vez que o fantástico ocorre. Discutindo a teoria pelo contraste que há entre o acontecimento fantástico e a concepção de realidade existente. Aponta também para o caráter discursivo do fantástico que precisa estar em relação intertextual com o discurso da realidade. (Zinani, 2020, p. 28)

Portanto a Morte como personagem é um retrato de seu tempo, da sua sociedade e da sua cultura. Sendo que todo seu caráter insólito exerce um diálogo com a realidade. No caso do Neil Gaiman (Figura 3), com a cultura pop da década de 1980, e em José Saramago como uma alegoria crítica ao sistema capitalista na primeira década do século XXI.



Figura 3 – A definição da morte pelo personagem Sexton

Fonte: Gaiman (2018)

A aparência física da Morte em *Sandman* é um retrato de seu tempo, inspirada na modelo estadunidense, e amiga de Gaiman, Cinnamon Hadley. Ela possui características do movimento gótico e do rock inglês surgidos na década de 1980, mas sua aparência não é imutável, ao longo dos anos e das edições, diversos desenhistas estiveram ao lado de Neil na construção de Sandman, em cada arco de histórias a Morte era apresentada fisicamente com traços e formas diferentes, tratando assim de uma universalidade da personagem. Mesmo assim, nenhuma de suas aparições remete ao pensamento coletivo sobre a morte.

A figura 3 faz parte da história “O alto preço da vida”. Nela temos a história do jovem Sexton, que inicia a narrativa pensando em suicídio. Até que por uma coincidência ele encontra a personagem da Morte, e a acompanha durante toda sua aventura. Na página selecionada, Sexton sai do apartamento da Morte. Percebemos seu pensamento por meio dos recordatórios enquanto ele desce a escada. Durante a descida percebemos que Sexton tem o que chamamos de senso comum sobre a figura da morte “Segundo, a Morte é um cara alto com cara ossuda. Parece um monge esquelético com foice, ampulheta, um cavalo branco e curte jogar xadrez com escandinavos” (Gaiman, 2018, p. 84). Por meio da fala de Sexton podemos justamente fazer essa relação intertextual (Kristeva, 1976) com a personagem da Morte. A figura parece muito com as descritas no universo do cristianismo, sobretudo o medieval; além disso ele faz referência direta ao filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman.

Na história acima, a Morte resolve passar um dia do ano como uma mortal para entender o sentido da vida. Como um perpétuo, algumas das emoções humanas fogem de seu entendimento. Inclusive é mostrado em outra página do quadrinho a decisão dela de viver um dia a cada cem anos como humana para compreender melhor o sentido da vida. Algo bem parecido com o que acontece no romance de José Saramago e, como veremos mais à frente, na sua adaptação para quadrinhos. N’*As intermitências da Morte*, a Morte fica curiosa por ter sempre sua carta de aviso negada. Ela vai ao mundo dos mortais e observa quem se recusa a receber sua carta. Ou melhor, quem a carta se recusa a chegar. Tomada pela curiosidade, ela toma a forma de uma mulher e passa a interagir com o homem, músico, tocador de violoncelo. Toda essa aproximação e curiosidade acabam despertando nela um sentimento que em primeiro momento ela não entende, mas que quando decide se entregar perceber que era a paixão. A personagem passa por várias emoções que a deixam mais humana.



CERTO DIA, UMA GAROTINHA OLHOU PRA MIM QUANDO EU A LEVAVA, TODA FRIA, DISTANTE E RECRIMINADORA, E ENTÃO PERGUNTOU: "E VOCE IA GOSTAR DISSO?"... FOI TUDO O QUE ELA DISSE, MAS ME MAGOOU E ME FEZ PENSAR.



E DECIDI QUE, A CADA CEM ANOS, EU VIVERIA UM DIA PARA VER O QUANTO IA GOSTAR E O QUE PODERIA APRENDER.



AÍ, DEPOIS DO PRIMEIRO DIA DE VIDA, QUANDO ME ENCONTREI, VIREI PRA MIM MESMA E DISSE QUE EU ERA UMA PUTA DESALMADA, ARROGANTE E FRÍGIDA... SO QUE FALEI DE UM JEITO MUITO PIOR.

E EU CAPTEI A MENSAGEM.

Figura 4 – A Morte decidindo viver uma vez a cada 100 anos

Fonte: Gaiman (p. 226, 2018)

Novamente citando Brecht por interpretação de Pallottini (2013), a caracterização da Morte passa por um sentimento humano. “Mágoa. Fazer pensar. Puta, desalmada, arrogada e frígida” (Gaiman, 2018, p. 226). Esses sentimentos e essa raiva que a Morte sente de si é o que a aproxima mais dos humanos. Nesse momento podemos aprofundar a relação intertextual que construímos no nosso inconsciente coletivo. Como a Morte uma figura pálida, cadavérica com uma foice passa a sentir mágoa e ficar com raiva de si? É um pensamento que acontece principalmente por trazer elementos intertextuais diversos. Neil Gaiman cria essa amálgama de sentimentos e de personagens, sendo impossível determinar o início ou um arquétipo único para ela.



Figura 5 – A Morte se apaixonando pela vida

Fonte: Caliman; Saldanha (2022)

As páginas da adaptação do romance de José Saramago também trazem sentimentos humanos à figura da Morte. Como a capacidade de se apaixonar e se entregar à humanidade. Característica importante que está no livro e que é mantido na adaptação. O fato de ser um músico que faz a Morte se apaixonar relaciona muito o sentido da vida à arte.

Considerações finais

O presente artigo teve como principal propósito situar e analisar a Morte como personagem em duas obras quadrinísticas. Para isso, escolhemos o quadrinho *Morte: edição definitiva* (2018) com a personagem criada na história regular de *Sandman*, e a adaptação do romance *As intermitências da morte* (2005) de José Saramago por Saldanha e Caliman (2022).

Buscamos o símbolo da morte na cultura ocidental mencionando a cultura grega e cristã como base do pensamento dominante no lado oeste do mundo. Ao percebermos que a morte era sempre retratada de uma forma muito parecida em mitos, lendas e narrativas, nosso objetivo era trazer uma versão da personificação da Morte para o olhar da pesquisa acadêmica. Isso trouxe para o artigo um caráter do insólito, literatura fantástica que tem como personagem um ser sobrenatural como a Morte. Seja ela sendo um membro da família dos Perpétuos ou uma entidade que assume o rosto de uma mulher.

Os conceitos de símbolo por Peirce (2005), intertexto por Kristeva (1976) e adaptação de Hutcheon (2013) foram fundamentais para entender a importância simbólica da morte como estado físico (o fim da vida) e de como ela pode ser transposta e ressignificada por meio da arte e da ficção. Comprovadamente demonstrados aqui por meio das páginas dos quadrinhos escolhidos.

Tanto Gaiman quanto Saramago criam a Morte como um retrato de seu tempo, adquirindo características humanas, indo além da aparência e adentrando em uma seara de construção de personagem que tem por objetivo trazer emoções e sentimentos a uma figura que poderia ser considerada quase uma deusa. Nesse ponto, ambos os quadrinhos trabalham bem com os sentimentos da Morte que perpassa aflição, medo e até mesmo a paixão, que por meio da arte, transforma o ser humano em uma criatura imortal.

Referências

ARIÈS, Philippe. **HISTÓRIA DA MORTE NO OCIDENTE**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BOSCH, Hieronymus. **A Morte e o Avarento**. Washington, D.C: The National Gallery Of Art, 1485/1490. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41645.html>. Acesso em: 28 jun. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

GAIMAN, Neil. **Morte**: edição definitiva. São Paulo: Panini, 2018.

GAIMAN, Neil. **Noites Sem Fim**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004. Tradução de Sérgio Codespoti.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ufsc, 2013.

- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2012.
- KRISTEVA, Julia. La révolution du langage poétique. In: SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 17. Paulo: Hacker Editores, 2001.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução de Mario Krauss, Vera Barkow.
- MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. Tradução de José Teixeira Coelho Neto.
- SALDANHA, Alexandre; CALIMAN, André. As Intermitências da Morte. In: VÁRIOS AUTORES (org.). **Bienal Publica: Saramago**. São Paulo: Luciana Falcon Anselmi, 2022. p. 25-29. Disponível em: <http://www.bienaldequadrinhos.com.br/not21>. Acesso em: 28 jun. 2023.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. O insólito na literatura: perspectivas da narrativa fantástica. In: KNAPP, Cristina Loff et al (org.). **O Insólito na Literatura: olhares multidisciplinares**. Caxias do Sul: Educs, 2020. p. 18-36. Disponível em: <https://www.uces.br/educs/livro/o-insolito-na-literatura-olhares-multidisciplinares/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

Pinóquio de Del Toro: marionetes, filosofia e fascismo

Murilo Bronzeri¹



Cartaz do filme *Pinocchio* (2022)

Pinóquio por *Guillermo del Toro* é a nova maneira que o diretor mexicano encontrou de contar a história que se tornou clássica pela animação da Disney (*Pinocchio*, Hamilton Luske & Ben Sharpsteen. EUA, 1940). Dessa vez, o filme é feito em animação *stop motion* e distribuído pela Netflix. Além disso, é codirigido por Mark Gustafson. Sem aprofundar as comparações com as outras adaptações da história, uma diferença que se observa de imediato é que o filme de Del

¹ Murilo Bronzeri é Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, e também é graduado em Rádio, TV e Internet pela mesma universidade. E-mail: mubronzeri.mb@gmail.com

Toro/Gustafson possui uma abordagem menos infantil: vê-se, já de início, uma trágica história de como o carpinteiro Geppetto perde seu filho, Carlo, e se afunda na depressão e no alcoolismo, até que um dia ele cria, a partir da árvore nascida da pinha perfeita que Carlo morreu tentando salvar, o boneco de madeira a quem dá o nome de *Pinóquio*.

O filme ainda traz outras singularidades, como as duas criaturas místicas, interpretadas por Tilda Swinton, que tomam o lugar da antiga fada madrinha. Porém, outra diferença perceptível, e que também revela uma abordagem mais adulta, é a ambientação do filme no contexto da Itália fascista. É até possível, agora, falarmos de uma trilogia antifascista de Guillermo Del Toro, já que, além desse filme, o diretor já abordou o tema em *O Labirinto do Fauno* (2007) e *A Espinha do Diabo* (), que se passam na Espanha de Franco. Além do próprio Geppetto reprovar a guerra, outro ponto da crítica ao fascismo presente na animação é a apresentação musical de Pinóquio a Benito Mussolini (um dos personagens da história), em uma passagem que ridiculariza a patacoada fascista.

Mas *Pinóquio por Del Toro* também traz reflexões existenciais, por meio das quais medita sobre a vida e a morte, já que o boneco-menino, nessa versão, pode morrer e também renascer quantas vezes quiser, desde que espere um tempo que aumenta pouco a pouco a cada experiência de morte. No entanto, como nos lembra muito bem a personagem mística de Tilda Swinton, viver para sempre significaria que Pinóquio veria a todos que ama morrerem – e é exatamente a perspectiva da morte que traz o sentido para a vida humana na Terra.

Os pontos positivos do filme não param por aí. O visual também é belamente construído, em uma mistura de CGI e *stop motion*, sem deixar de trazer o que Del Toro sempre fez com maestria: explorar elementos de horror, o bizarro, o feio, o estranho. E sempre com incrível sensibilidade. O elenco também merece um comentário à parte. Além de Tilda Swinton, a obra conta ainda com os talentos de Gregory Mann, Ewan McGregor, David Bradley, Christoph Waltz, Ron Perlman, Finn Wolfhard, Cate Blanchett, Burn Gorman, John Turturro, Tim Blake Nelson e Tom Kenny.

Em suma, *Pinóquio por Del Toro* é uma obra-prima. O filme reinventa uma história clássica, imprimindo elementos autorais do diretor, com o esmero característico de sua filmografia. Triste para a Disney, que lançou sua versão em *live action* de *Pinóquio* no mesmo ano (*Pinocchio*, Robert Zemeckis, EUA, 2022). Isso porque o filme de Robert Zemeckis, não obstante o talento do diretor, não chega aos pés da criação de Del Toro.

Ficha técnica

Título: *Pinóquio por Guillermo del Toro*

Ano: 2022

Duração: 117 minutos

Direção: Guillermo del Toro; Mark Gustafson

Roteiro: Guillermo del Toro; Patrick McHale; Carlo Collodi

Michele Massimo Tarantini, *Italiani a Rio*: um artesão do cinema de grande público

Felipe Abramovictz¹

Nascido em Roma em 1942, Michele Massimo Tarantini dirigiu mais de 30 longas-metragens ao longo de 60 anos de trajetória. Além disso, colaborou como roteirista em dezenas de produções, muitas vezes não-creditado. Exerceu funções que vão desde a produção (como diretor de arte, montador, assistente de direção, produtor executivo, produtor local, tradutor de legendagem), à distribuição (teve cargos executivos em produtoras italianas e fundou diversas empresas do ramo no Brasil) até o mercado exibidor (atuou como diretor de uma rede de salas de exibição na Itália). No Brasil, onde é radicado desde o início dos anos 1980, realizou seis longas-metragens com boa distribuição internacional, preocupação que pautou sua carreira: boa parte da sua obra teve lançamento mundial. Tal questão permeia a entrevista aqui apresentada, de forma a traçar um largo panorama de sua produção na Itália e no Brasil de maneira a situar as particularidades de produção e do mercado audiovisual ao longo das décadas, em um amplo horizonte do cinema de gênero nos dois países.

Tarantini cresceu imerso no universo do cinema: seu avô, Gennaro Righelli, dirigiu o primeiro longa-metragem sonoro italiano, teve trajetória de grande relevância desde os anos 1910 até a consolidação dos *telefoni bianchi* e foi o patrono de uma família cuja história se mistura com a história do cinema italiano, entre seus altos e baixos em termos de mercado. Nos anos 1960, quando Tarantini estreou no cinema, as coproduções e a internacionalização da distribuição eram fundamentais para as produtoras italianas, cujo foco era investir em obras que tivessem um lançamento global, guiadas pelo sucesso de formatos e gêneros. Assim, Tarantini trabalha em inúmeros filmes históricos, *poliziotteschi*, *giallos*, *spaghetti western*, *comedias sexy all'italiana*², *eurospy/spaghetti spy*, *cannibal films*, *eurowar/spaghetti combat*, *mondo films*, *women in prison (W.I.P.)*, dirigindo longas-metragens com astros dos referidos gêneros, muitos deles ancorados em estilos similares norte-americanos, o que fazia com que os cineastas assinassem com um pseudônimo em inglês: Tarantini adotou o pseudônimo Michael E. Lemick. Mesmo diante de

¹ Pesquisador de cinema brasileiro. Doutorando em Multimeios (Unicamp), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

² Entre elas, destaca-se uma sequência de *comédias sexy escolares* ancoradas em *La liceale* (1976) e outras ambientadas em uma academia de polícia, com a personagem "La poliziotta".

formatos tão definidos, pontualmente Tarantini pôde experimentar novas formas e sensibilidades, caso de *Gay Salomé* (1980), obra caracterizada pela temática *queer*.

Na primeira etapa da entrevista, o cineasta destaca a relação entre produtores e distribuidores, a internacionalização dos elencos e cenários, a questão da dublagem para um mercado de alcance global e até as contraditórias relações com o jogo de poder da máfia italiana. Em seguida, a conversa tematiza tais relações após a chegada do cineasta ao Brasil: a relação com distribuidores locais e estrangeiros, o mercado do *home vídeo*, as barreiras para as coproduções internacionais e, especialmente, as questões de mercado que implicam na forma como o país estava representado nos filmes de Tarantini.

Pergunta – Tarantini, agradeço por ter me recebido para conversarmos sobre a sua trajetória no cinema. Antes de nos concentrarmos nos filmes que você dirigiu e produziu no Brasil, gostaria de propor um sobrevoo sobre sua extensa produção na Itália. De início, gostaria de te perguntar sobre sua aproximação com o cinema: encontrei registros de sua atividade em diversas áreas: montador, assistente de direção, diretor de arte, secretário de produção, entre outros, em filmes de diretores como Sergio Martino³, Giuliano Carnimeo⁴, Nando Cicero⁵, entre outros⁶.

Michele Massimo Tarantini – Ótimo, e qualquer coisa que você quiser saber, pode me perguntar. Espero responder tudo que me lembro. Você sabe, o cinema sempre tem algo de *squisito*. Sobre meu início do cinema: fiz parte de muitas equipes para aprender a entender melhor o trabalho de cinema e de diretor. Por isso fiz tanta coisa fora do campo que eu queria trabalhar, que desde o

³ Entre os filmes dirigidos por Sergio Martino, Tarantini atuou como montador no 'mondo film' *America così nuda, così violenta* (1970), no faroeste protagonizado pelo brasileiro Anthony Steffen *A Volta de Arizona Colt* (*Arizona si scatenò... e li fece fuori tutti*, 1970) e como assistente de direção em obras como os giallos *Torso* (1973) e *Morte Suspeita de uma Adolescente* (*Morte sospetta di una minorenne*, 1975) e as 'commedia sexy all'italiana' *Cugini carnali* (1974) e *Desonrada, Porém Respeitável* (*Giovannona Coscialunga disonorata con onore*, 1973).

⁴ Giuliano Carnimeo (1932-2016) assinava com o nome de Anthony Ascott. Tarantini foi assistente de direção do giallo *As Lágrimas de Jennifer* (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, 1972) e dos westerns *Chamam-me Aleluia* (*Testa t'ammazzo, croce... sei morto, mi chiamano Alleluja*, 1971) protagonizado por George Hilton, *Fujam, Sartana Chegou!* (*Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana*, 1970) e *Espírito Santo, O Justiceiro* (*Uomo avvisato mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo*, 1972), protagonizados por Gianni Garko, parte de uma série de filmes com o personagem Sartana.

⁵ Como assistente de direção do filme *L'insegnante* (1975).

⁶ Tarantini foi assistente de direção de obras de cineastas como Giovanni Fago (*Mais um para o inferno* *Uno di più all'inferno*, 1968, protagonizado por George Hilton), Brunello Rondi (*Obsessão Mortal* *Le tue mani sul mio corpo*, 1970), Bitto Albertini (*L'uomo più velenoso del cobra*, 1971), Mariano Laurenti (*Nos tempos do cinto de castidade* *Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda*, 1972). Foi montador de obras dirigidas por Brunello Rondi (o citado *Obsessão mortal*, 1970) e Juan Bosch (*Eu lavrei tua sentença* *Sei già cadavere amico, ti Cerca Garringo*, 1971), com quem também atuou como diretor de arte em *Tu fosa será la exacta... amico* (1972).

princípio foi a direção de filmes e o ofício de roteirista. Até como figurinista atuei. Mas o que mais fiz no começo da minha trajetória foi o que o na Itália se chama de “il nigro”: aquele que escrevia para um roteirista famoso que tinha muitos filmes para escrever e não davam conta. Para mim foi muito bom, era jovem e escrevi muitos filmes. Você não faz ideia dos nomes com quem trabalhei... Um deles era já muito famoso na história do cinema italiano. Eu não assinava nada. Era assim: ele me dizia quais sequências eu deveria escrever, ele corrigia, me explicava o motivo das correções. Foi um aprendizado pago e uma grande escola para mim. Fiz isso diariamente por dois anos e meio, três anos nesse trabalho... Depois fui para a produção, queria conhecer na prática. O primeiro filme nem me pagaram: me prometeram seis copos de uísque, mas usaram numa sequência e nem me deram. Mas naquela época tinha que agradecer por entrar no cinema.

P – Um aprendizado na prática.

M – Depois comecei a trabalhar com Luigi Filippo D’Amico⁷ e a Liliana Cavani⁸ em produções para o cinema e a TV. Com a Liliana foi uma experiência e tanto, mas não fui creditado como assistente dela: tinha uma namorada que ela colocou como nos créditos como “assistência de direção” e me passou para a continuidade. Eu disse “tudo ótimo, vou fazer, mas não é o que quero fazer por toda vida”. E comecei a me destacar como assistente de direção aos poucos. Mas ainda fazia um pouco de tudo, inclusive adaptar diálogos para dublagem. Na época não se rodava com som direto e havia muita coprodução. Era a época do *spaghetti western*, fui assistente de muitos desses filmes. Primeiro filmávamos muito na Iugoslávia, mas depois na Espanha. Almería recebia sempre as nossas filmagens. Mas também Madri, Barcelona, Praga... Com italianos, espanhóis, alemães, ingleses, americanos no elenco. Cada um falava sua própria língua e tudo era resolvido na dublagem. Era um problema para o labial, porque eu tinha que achar uma palavra que soassem igual e que tivesse um sentido igual. Na época, comecei a fazer montagem. Para mim, deve ser uma obrigação de todo diretor. Lá que você aprende a fazer cinema: o que funciona, o que não serve. Tanto é que quando comecei como diretor eu já filmava sempre pensando na montagem, sem essa de filmar plano e contraplano num diálogo sem precisar, como faziam os iniciantes: já tinha experiência de montador e sabia o que ia usar. A depender do ator e da produção, levava quatro semanas ou cinco, mas até em três eu fiz. Bom, depois aconteceu de me chamarem para fazer

⁷ (1924-2007) Realizador com trajetória no cinema desde os anos 1950, fez inúmeras colaborações com Alberto Sordi. Na década de 1960, momento de colaboração com Tarantini, dirigiu filmes de episódios e um documentário para a TV sobre Pirandello (*Il mondo di Pirandello*, 1968).

⁸ (1933-) Cineasta de grande reconhecimento desde a década de 1970, estreou na direção na década 1960 – momento da colaboração com Tarantini na equipe – em filmes feitos para a TV, como *Francesco d’Assisi* (1966) e *Galileo* (1968), posteriormente lançado no cinema.

cenários, figurinos: tudo era desenhado. Isso por conta de uma passagem pela universidade de arquitetura. E não fui o único: muita gente do cinema cursou arquitetura. Aquela foi uma época de muitas mudanças. Esqueci de mencionar, mas ainda antes dos *spaghetti western*, peguei o período dos antigos *noir*, dos filmes históricos, etc. Depois começou na Itália um período em que a cada mês o “cinema” entrava em crise e mudava o gênero. Olha, vamos fazer filmes sobre os antigos romanos. Crise. Vamos fazer as cópias do 007. Crise. Mesmo assim, cada “fase” era uma ótima grande escola: nesse do 007 italiano, *Agente 077º* rodamos 2-3 diárias em Pompéia, depois 4 dias em Hong Kong. Mas com equipes bem reduzidas, sem autorizações. O personagem corria de um lado por outro. E nós comprávamos postais e voltávamos: passava o dia filmando e já tinha que sair, sem nem conhecer os lugares. Depois filmávamos na Itália os interiores e também as “estradas menores”, porque ali não dava para entender se era na capital do Congo, em Roma ou Milão. Era assim. Aprendi a fazer “guiagem”, usar dublês, e até truques para filmar pequenas quedas sem dublês. Uma equipe de sete a nove pessoas no máximo. E no meio disso tudo comecei a fazer cinema como diretor, no mesmo tempo que era cenógrafo, figurinista, assistente de produção, e especialmente fazia roteiros para os outros.

P – Entre os filmes que você dirigiu, a grande maioria conta com roteiros escritos por você.

M – Sim, aprendi a fazer de tudo. Não sei fazer nada grande, mas pelo menos a técnica aprendi bem. E isso serviu muito para mim. Bom, seguindo com a história: aos poucos essa história de viagens para filmar acabou. Eram momentos, entre pequenas crises. Falamos dos filmes de ação, mas fiz muitas comédias. Foram meus filmes de maior sucesso. Eram momentos...

P – Você comentou dos gêneros fílmicos no cinema italiano: trabalhou também em *mondo films* e em *giallos*. Foi assistente do Sergio Martino, em *Torso* (1973), um ótimo filme.

M – Sergio Martino¹⁰ é meu primo. Crescemos juntos. É como um irmão para mim. Nossa família é muito unida. Toda a minha família da parte da minha mãe veio do cinema: o pai da minha mãe – e avô do Sergio – fez o primeiro filme sonoro italiano, *A Canção do Amor* (*La canzone dell'amore*, 1930). Seu nome era Gennaro Righelli, que trabalhou com Vittorio De Sica, Ana Magnani, foi importante para lançar eles no cinema. O primeiro filme sonoro era somente um cantor

⁹ Série de filmes inspirados no personagem 007, caso de *Da 077: criminali a Hong Kong* (Giorgio Stegani, Helmuth Ashley, 1964) e da trilogia dirigida por Sergio Grieco protagonizada pelo ator Ken Clark entre 1965 e 1966.

¹⁰ Sergio Martino (1938-) era irmão do produtor e cineasta Luciano Martino (1933-2013), proprietário da produtora Dania Cinematográfica, responsável por muitos dos filmes dirigidos por Martino e por Tarantini. Foi casado com a atriz Edwige Fenech, estrela de diversos filmes da produtora.

[Beniamino Gigli], cantando a canção do filme, *Solo per te, Lucia*. Depois fez *Quei due* (1935) e *Abbasso la miseria!* (1945) com a Anna Magnani. Mesmo com essa história familiar, meu pai não queria que eu fizesse cinema - era general dos *carabinieri* - e fui obrigado a sair de casa para fazer cinema. Mas anos depois, numa noite de chuva terrível, descobri meu pai numa sala de cinema, o Gregory, em Roma, assistindo um dos meus filmes. Claro, escondido de mim. E eu não disse nada também.

P – E você conviveu com o Gennaro Righelli¹¹ na infância? Cresceu em Roma?

M – Sim, bastante, mas por pouco tempo: ele morreu quando eu tinha 6 anos. Mesmo assim, todos os dias estava na casa dele com minha mãe quando meu pai saía para trabalhar. Ele era tão elegante que até achavam que ele era amante da minha mãe. Nas visitas, conheci vários atores, a Anna Magnani. E toda a família da minha mãe trabalhava muito na área, como diretores, roteiristas, e também para teatro. Da parte do meu pai, uma família de juízes e meu pai era o único militar da família, mas era formado em direito internacional e lecionava na Escola de Guerra. Mesmo militar, era da parte mais culta. Nunca me relacionei muito bem com ele por ter feito cinema, virei a ovelha negra da família. A família do meu pai vinha da Puglia e a do meu pai de Nápoles. Eu cresci em Roma – por isso meu sotaque é de lá – mas só me sinto em casa no sul da Itália. O DNA não mente.

91

P – O cinema italiano teve um impacto enorme no Brasil. Não só os *spaghetti western* – e você trabalhou como assistente em inúmeros filmes estrelados pelo George Hilton, mas as comédias também eram...

M – Era uma época que o cinema italiano produzia 250, 280 longas por ano, a maioria com boa distribuição fora. Hoje não passam de 40, algo assim. Roma era a capital do cinema e Milão a capital da publicidade. Eu antes fazia parte da *intelligentsia* do cinema, com a Liliana Cavani, Luigi Filippo D’Amico, Ernesto Guida¹²... comecei com essa turma. Depois, quando eu entrei no cinema – entre aspas – comercial, tive até que me separar da minha mulher, uma alemã, que não aceitava que eu fizesse esse tipo de cinema. Fui levado por esses filmes dos antigos romanos, depois vieram os do estilo 007 e quando vi estava fazendo os *westerns*. Como comentei, o cinema comercial vivia essas crises: quando esgotava um gênero, todos os produtores se voltavam para outro. Sergio Leone

¹¹ Gennaro Righelli (1886-1949) estreou na direção no início dos anos 1910, alguns deles ao lado da esposa e cineasta Maria Mauro. Nos anos 1920, inaugurou uma produtora na Alemanha ao lado da segunda esposa, a atriz Maria Jacobini, antes de retornar à Itália, onde realizou dezenas de longas.

¹² (1926-2013). Diretor e roteirista. Seu filme de estreia foi o longa *Un amico* (1967).

quando fez o primeiro western nem teve coragem de assinar com o nome em italiano¹³. Lembro bem que o filme – *Por um Punhado de Dólares* (1964) – estreou na “terceira visão”. Uma explicação: na época tinha salas de cinema de primeira, segunda e terceira visão, as inferiores. O filme logo passou para a segunda e depois ficou um bom tempo na primeira visão, o que era raro, porque normalmente era o caminho inverso. Foi o sinal do fim de mais uma crise: todo mundo começou a fazer *spaghetti western*. Na época, nem câmeras modernas como as italianas eles tinham: o cinema comercial espanhol era muito fraco. Nessa época levávamos de trem os equipamentos, porque não existiam tantos aeroportos preparados. Mas tinham tantas equipes que era até um problema: você ia filmar uma paisagem e, um quilômetro adiante, outra câmera, de outra filmagem, poderia aparecer em quadro. Sempre produções baratas. Lembro que o Sergio Leone veio pedir para a nossa produção algumas lâmpadas e uma lata de negativos depois de ter um problema na filmagem.

P - Entre os filmes que você colaborou, fez o roteiro para o filme do Franz Antel¹⁴ *Não sou Trinity... nem Caramboa* (*Prima ti suono e poi ti sparo*, 1975), que seria muito premiado por aquela série de filmes nos 1980 entre a Áustria e a Alemanha, *Der Bockerer*. Como era trabalhar com ele?

M – Como comentei, foi um período em que fiz muitos roteiros. Desses, muitos foram em parceria com outro roteirista, o Giorgio Mariuzzo¹⁵, que já sabia que queria trabalhar exclusivamente como roteirista. O Franz Antel também assinava com outro nome como diretor, para parecer italiano [Francois Legrand]. O personagem foi um grande sucesso, Johnny Chitarra¹⁶.

P – E quanto aos *mondo films*? Do Sergio Martino, você trabalhou no *America così nuda, così violenta* (1970).

M – Sim, como montador e assistente de direção. Anos mais tarde, fiz um ou dois filmes do Sergio no Brasil, como “service”: organizava toda a produção para ele na América Latina. Eu tinha muitos amigos influentes, fora das artes: na polícia, no exército, nos tribunais militares. Posso te dizer a verdade: meu pai antes de morrer chegou a ser chefe do Serviço Secreto Italiano. Quando eu me casei com uma brasileira, ele me deixou um número e esse militar me apresentou a pessoas

¹³ Na ocasião, assinou com o nome Bob Robertson. Anteriormente, Leone tinha dirigido dramas históricos como *O colosso de Rodes* (1960) e atuado como assistente de direção de cineastas como Vittorio De Sica e Luigi Comencini.

¹⁴ (1913-2007). Cineasta austríaco, ativo como produtor desde os anos 1920 e como diretor desde os anos 1940. Realizador de filmes como *Hallo Dienstmann* e a série cinematográfica *Der Bockerer*, sobre a resistência ao nazismo.

¹⁵ (1939-2023). Roteirista atuante desde os anos 1960, foi diretor e assistente de direção. Foi roteirista de inúmeros filmes de Lucio Fulci.

¹⁶ Interpretado por George Hilton.

importantes. Um deles era o major que na época tinha fundado o BOPE, major Paulo César¹⁷, que passou a levar muitos militares para trabalharem comigo: tinha 80 homens. Para figurantes, cenas de ação, dublês, era ótimo. Uma vez um deles quase se enforcou num acidente. E também o delegado Sergio Farjalla¹⁸: ensinei como se faziam explosões e ele entrou nas equipes. Tinha um grande amigo, um *maestro d'armi*, dublê, Giancarlo Bastianoni¹⁹, que se enamorou por uma brasileira e me pediu ajuda para se estabelecer no Brasil. Na época não tinha agência de dublês então fomos às academias – muitas delas através de contatos que eu tinha na polícia – e ele ensinou a cair, pular de carro, fazer tudo que precisa um dublê. Formamos uma equipe especializada: dessa história surgiu a maior empresa de dublês do Brasil, que de alguma forma começou comigo, minha empresa e o Bastianoni. A Globo chamava a gente para fazer cenas com a equipe que eu formei, o que durou um bom tempo. Em *O dono do mundo*²⁰ (1991-1992) a equipe era sempre chamada para as cenas de ação: selecionei uma equipe fantástica, uma formação de um ano, um ano e meio. E eram bons, muito bons mesmo.

P – Mesmo nos seus filmes na Itália, em especial nos policiais, você deve ter trabalhado muito com dublês. *Nápoles se rebela* (*Napoli si ribella*, 1977) tem algumas cenas impressionantes filmadas no centro da cidade, um carro que para um trem, as perseguições...

M – E foi feito praticamente sem recursos. Então a grande questão era: como fazemos? Cada diretor precisava inventar suas soluções. Tanto que algumas das pessoas que aparecem como figurantes nem sabiam que se tratava de um filme. Nós rodamos em Nápoles, Roma e Fiumicino. A sequência do carro e do trem foi feita em três cidades, mas no filme parece que é uma única cidade.

P – Os filmes policiais sempre foram uma constante na sua filmografia. É recorrente se referir a esses filmes como *poliziotteschi*, pelas figuras centradas nesses anti-heróis e também por um tipo de crítica social amparada nessa ideia de violência, o que no seu filme inclui a corrupção das forças de segurança, as injustiças do sistema judiciário...

¹⁷ Possível referência à Paulo César de Amêndola de Souza.

¹⁸ Pouco depois, Farjalla inaugurou uma empresa especializada em efeitos especiais.

¹⁹ Ator italiano, atuou como dublê em dezenas de filmes na Itália desde o fim dos anos 1950, quando fez participação em *Ben-Hur* (William Wyler, 1958). Foi o principal dublê de Bud Spencer.

²⁰ Telenovela, com direção geral de Dennis Carvalho.



Imagens 1,2, 3 e 4 – lançamento internacional dos filmes *Sette ore di violenza per una soluzione imprevista* (1973 - imagens 1 e 2), *Poliziotti violenti* (1976 - imagem 3) e *Napoli si ribella* (1977 - imagem 4)

M – Quando você filma, seja comédia, um policial, o que for, você reflete um momento histórico da sociedade. É inevitável. Nas comédias isso é até mais evidente. Claro, vem da *commedia dell'arte* – e no meu caso, do teatro francês do fim do século, e do teatro napolitano, que imitava esse teatro francês na mesma época. A dificuldade era traduzir o tempo, o ritmo, para o cinema. Eu era apaixonado pelo teatro e consegui fazer isso, deu resultado. As comédias que eu fiz foram bem apreciadas: mais de 40 anos depois ainda reprisam.

P – Mesmo no Brasil, foram muito exibidos. Filmes como *La liceale* (*A colegial*, 1975) - protagonizado pela Gloria Guida, com a Cicciolina no elenco - tiveram um ótimo circuito de exibição no Brasil. As ditas *comedias sexy all'italiana*... Você dirigiu muitas: se só entre 1980 e 1980, quase uma dezena: *Tre sotto il lenzuolo*²¹ (1979), *Una moglie, due amici, quattro amanti* (1980), *L'insegnante al mare con tutta la classe* (1980), *La dottoressa ci sta col colonnello* (1980), *La moglie in bianco... l'amante al pepe* (1981), *Crema, cioccolata e pa... prika* (1981), *La dottoressa preferisce i marinai* (1981), *Giovani, belle... probabilmente ricche* (1982)...

M – De todos, *La liceale* foi o maior sucesso. Sobre ele tenho uma história bem particular. Um ano antes eu tinha feito um filme que foi um grande fracasso de bilheteria, protagonizado pelo George Hilton, o *Sete horas de violência* (*Sette ore di violenza per una soluzione imprevista*, 1973). Com o prejuízo, voltei a fazer outras funções, inclusive como assistente de direção. Fiz dois filmes do Sergio Martino na época. Foi um período em que eu tinha decidido abandonar o cinema e cuidar de uma pequena fazenda que eu tinha no sul da Itália. Antes disso, resolvi trabalhar em mais um, *L'insegnante* (1975) dirigido por Nando Cicero. Ele inventou sem saber um perfil de filmes altamente rentável. Na época eu andava com um bloco de notas nas salas anotando "o público reage assim ou

²¹ Filme de episódios, dirigido por Tarantini e Domenico Paoella (1915-2002).

assado”. Então, quando ofereceram a possibilidade de fazer um filme desde que fosse erótico e não mais uma comédia, eu surgi com essa ideia de um enredo meio erótico na mesma linha. O filme foi filmado em quatro semanas, e custou 82 milhões de liras, o que era muito pouco. Não era nada pro cinema na época: um filme barato custava por volta de 350 ou 400 milhões. No fim, o filme rendeu quase 3 bilhões de liras. Se calcularmos que o ingresso custava 700 liras, você pode ter uma noção do sucesso, ainda mais se multiplicar pelo preço de hoje. Na segunda semana de filmagem eu paguei do meu próprio bolso, por não estar no orçamento, dois dublês. O diretor de produção estranhou “porque dois dublês nesse filme?”. Um dos produtores foi assistir umas sequências ainda não montadas e descobriu que era uma comédia e não um filme puramente erótico como tinha me pedido. Claro, tinha muito erotismo, mas não era erótico. Tinha a Cicciolina no elenco, mas bem no começo de carreira, tanto que assinava com outro nome [Ilona Staller]. Depois ela foi até deputada na Itália! Bom, na hora das filmagens eu tirei muitas cenas mais eróticas, a maioria delas entre duas mulheres lésbicas, e no lugar chamei vários atores cômicos, como Gianfranco D’Angelo, Enzo Cannavale, Mario Carotenuto e criei novos personagens. Fiz outro filme. Hoje eu não teria coragem de fazer isso com um produtor. Quando teve aquela sessão com o copião, bloquearam o filme até resolverem como prosseguir. Era sexta-feira à noite. No domingo, o produtor me chamou e disse “continua, continua assim”. Não resolveu completamente, tanto que quando eu fiz a montagem, um dos produtores vendeu 50% do filme por não acreditar mais que ia dar lucro. O distribuidor também reclamou. Não era certo o que eu fiz, mas deu na telha. Lembro muito bem que o filme estreou no Cinema Esmeraldo de Turim sem um fio de publicidade. Estreou na quinta e duas semanas depois se tornou a segunda bilheteria da Itália, sendo que o primeiro era um filme dos EUA. Depois a [produtora] Medusa²² me chamou para um contrato de três filmes para serem estrelados pela [Edwige] Fenech. Neles ela fazia papéis como comediante, o que seria um desafio para mim: antes ela fazia papéis cômicos nos filmes eróticos, mas não era comediante. Como diretor, eu deveria fazer dela uma comediante. E trabalhei nisso com Francesco Milizia²³, um grande roteirista, devo muito a ele: um aposentado das ferrovias italianas que era um artista fantástico.

P – Com essa temática da *comédia sexy escolar*, pude assistir *La professoressa di scienze naturali* (1976), *L’insegnante viene a casa* (1978) e, anos mais tarde, *Quella peste di Pierina* (1982)...

T – E também as “la poliziotta”, protagonizadas pela [Edwige] Fenech. Tanto que quando eu fui a Nova Iorque filmar o terceiro filme [*La poliziotta a New York*, 1981], uma escola de cinema estava

²² Produtora e distribuidora italiana fundada em 1964. Fez inúmeras parcerias com a Dania Filmes, com a qual Tarantini produziu muitos dos seus longas.

²³ (1920-1983). Roteirista de dezenas de filmes de cineastas como Nando Cicero, Giuliano Carnimeo, Mariano Laurentti e Luciano Martino. Colaborador de Tarantini em uma dezena de longas.

estudando três filmes italianos: o meu filme, *La liceale*, um filme histórico de Umberto Lenzi e um outro terror italiano. Quando souberam que eu estava lá, me convidaram para uma palestra na universidade. Entre os presentes, estava o cara que dirigiu *Porky's* (1981), que coincidentemente tem muito a ver com *La Liceale*. Vi que ele estava particularmente interessado, fez muitas perguntas durante a palestra e depois foi conversar comigo para um filme que estava pensando em fazer.

P - *La poliziotta fa carriera* (1976), *La poliziotta della squadra del buon costume* (1979) e *La poliziotta a New York* (1981) então foram bons sucessos de bilheteria, todos com a Fenech – com quem você fez também *Taxi Girl* (1977) – sempre acompanhada pelo Alvaro Vitale, ator de inúmeras outras comédias que você dirigiu. E como surgiu o personagem, “la poliziotta”? Foi inspirado em outros filmes?

M – Houve outro filme, protagonizado pela [Mariangela] Melato, uma atriz italiana muito famosa, chamado *La poliziotta* (1974, direção de Steno). O personagem em si do meu filme não foi totalmente inspirado nesse, que era mais sério, mais crítico, mas como era um longa de sucesso, o nome foi tirado dele para atrair público. Na época, havia uma grande mudança, das mulheres começarem a trabalhar. Hoje muitas vezes é o contrário: as mulheres trabalham melhor e os homens querem viver às custas. Então, hoje o filme deveria ser o contrário: a mulher que domina e o homem em busca de um papel na sociedade. O homem é que está em crise, não tem mais um papel tão definido de ninguém, o que mudaria o enredo da comédia. Bom, em *La poliziotta* o enredo é de uma mulher que entra num mundo dos homens: a polícia. Tinha todo um sistema que criticava ela, dificultava o trabalho dela,.. E o filme reflete o momento histórico através de uma crítica feita a partir da comédia. Meus filmes sempre refletem o momento histórico.

P – Uma reflexão que está mais direcionada em outros filmes que lidam com a questão da polícia e a relação com a população civil, como no caso do *Poliziotti violenti* (1976) e *Napoli si ribella* (1977): a denúncia da corrupção do estado italiano, as implicações sociais da máfia e o papel das polícias.

M – Quando você roda um filme, você vive o momento histórico e político do país onde vive e queria ou não reflete o mundo em que se está vivendo. É inevitável. Mas pode se destacar mais ou menos. Por exemplo, em *Napoli si ribella*, se vê como o sistema estava se acabando: havia a crise em Nápoles e afetava desde os vendedores ambulantes aos garotos que faziam publicidade na estrada cantando, aos vendedores de água... e eu tentei colocar tudo isso no fundo do filme. No fundo, nunca no primeiro plano. Porque me preocupava com o momento que estava vivendo. *Poliziotti violenti* a mesma coisa. Era inevitável: não podia ser tão abstrato os filmes como os americanos fazem. E quando digo isso, não quero dizer que eles não façam ótimos filmes, não é isso. Não é que

o cinema americano seja ruim, mas que tem uma outra técnica, um outro modo de ver, que não funciona da mesma forma para filmes feitos em outros lugares. Por exemplo, a comédia francesa é muito diferente da italiana, que também é diferente da brasileira. Nesse exemplo, a americana é mais coral, enquanto a comédia italiana vem da máscara, da Pulcinella, do Arlequino, ou seja, da *commedia dell'arte*: personagens mascarados que sempre refletem o espírito do momento, questionam. Repito: a *commedia dell'arte* influenciou a mim e a muitos outros diretores. Massimo Troisi, por exemplo. Há muita influência dos séculos XVI, XVII no espírito da comédia italiana até hoje. Depois disso existiram escolas de comédicos muito influentes: a escola *genovesa*, a escola *milanesa*, a escola *romana*, a escola *pugliese*, que são técnicas diferentes de comicidade. Então, você sabe que [Lino] Banfi traz uma técnica, um estilo de comicidade da Puglia. Depois, para vender o filme para toda a Itália, por exemplo, você mistura com um comédico no estilo *milanese*. No meu caso, os filmes cômicos foram vendidos em todo o mundo e mesmo assim eu trazia muito dessas escolas cômicas do Sul: do modo de falar da Puglia, de Roma, de Nápoles. Cada escola cômica tinha seu modo de representar, andar, gesticular. E eu estava sempre pensando em como traduzir esse modo para um alemão ou em japonês, já ciente do ator que ia fazer. Por isso, eu sempre fazia *gags* visíveis, que não precisavam de palavras. Misturava muito as técnicas. Inclusive porque mesmo dentro da Itália uma palavra pode ter outros sentidos. Se fala em um dialeto e depois traduz para o italiano, muitas vezes o humor já perde o sentido. Imagine numa outra língua. E não é só uma questão de tradução: um filme traz uma linguagem típica de um país. Por exemplo, eu posso rodar um policial brasileiro, mas é diferente de um policial italiano. Eu posso dirigir os atores como um italiano, mas ciente de que é um filme policial brasileiro. É assim, porque tem que refletir o mundo, cinema não é uma coisa abstrata.

P – Interessante ouvir sua percepção sobre tais questões, justamente como um cineasta que realizou muitos filmes em locais distantes do seu país natal. Você comentou do impacto das diferenças culturais, mas queria trazer mais um elemento para a discussão: obras que respondem diretamente a um contexto cultural específico, caso de *Brillantina rock* (1979). Ali o foco era atender os gostos de certa juventude que...

M – Sempre refletimos o que estamos vivendo do momento. É inevitável: fazer um filme que o público aceita, que fala dele. Não pode ser uma coisa fora da realidade do que interessa o público. Pode ser mais exagerada, intensa, cômica, mas sempre aderente a um contexto social que estamos vivendo. Mesmo que seja um filme sobre Marte. Mas aí é outro papo: é isso através da fábula. O que leva a uma outra coisa um outro estilo de “rodagem”. Um filme cômico tem 1400 tomadas diferentes, um filme de ação chega a 1800-2000 tomadas diferentes. Mas não é só uma questão

técnica: no cômico não se pode fechar muito o quadro sem perceber o corpo, a mão, o gestual. Precisa ter a expressão. O filme de ação tem outra técnica para transmitir essa emoção. Já a televisão é outra técnica: na casa do espectador toca o telefone, ele vai ao banheiro e quando volta precisa continuar assistindo. No cinema isso não funcionaria: uma coisa são cinquenta metros de tela e outra, cinquenta polegadas. No cinema temos que rodar pensando numa tela grande. O último que fiz foi *O caçador de homens/Il cacciatore di uomini* (2009). Depois de pronto, me fizeram a proposta levar o filme para as salas de cinema. Eu me opus, não quis: eu não assino isso no cinema. Foi feito para uma tela pequena, para um outro ritmo e outra técnica.



Imagens 5, 6 e 7 – cartazes do filme *Gay Salomé* (1980)

P – Antes de direcionarmos nossa conversa para os filmes que você fez no Brasil, não poderia deixar de mencionar um dos filmes mais singulares da sua trajetória no cinema: *Gay Salomé* (1980).

M – Antes te gostaria de explicar a história por trás desse filme: fui convidado como jurado em um lugar onde nunca tinha estado, que se chamava L'Alibi [em Roma], para julgar o vestido mais bonito da noite. Eu não sabia, mas era um lugar dos gays, travestis. No começo, me deu raiva, por não terem me dito. Então, num primeiro momento queria ir embora, mas logo me deu muita curiosidade. Num segundo momento, já queria fazer um filme sobre aquela gente, mas não sabia como fazer. Depois veio a ideia: vamos fazer um musical usando todos os frequentadores de lá: Salomé (Pasquale Zacco) trabalhava como mecânico, o Erode (Vinicio Diamanti) era um gerente de um banco, o que me dava pena. Mas para mim foi um período duro: de dia rodava *L'insegnante viene a casa* (1978) e à noite rodava esse filme no L'Alibi. Fazia dois filmes ao mesmo tempo com duas equipes diferentes. Então, demorei para terminar, mas para filmar foi muito rápido. Me lembro muito da transformação de quando se maquiavam: entravam homens e durante o processo havia

uma transformação que não era só estética: era uma transformação interior. Dava para notar isso nos olhos, nos olhares, era tudo diferente. Então eu fiz um final diferente. No filme, Erode mata Salomé depois que descobre que ela foi um homem. Ele, que era homossexual, e que se forçava a deixar a homossexualidade, descobre que na verdade tinha se atraído por um “homem”, Salomé. No final, tinha um funeral. Tive alguma dificuldade, porque muita gente não aceitou ser filmada. Esse filme surpreendentemente – pelo menos para mim, que não fazia mais parte da *intelligentsia* do cinema – foi convidado para a Semana do Cinema Italiano em Nice. Eu ganhei o prêmio. Junto na competição estava um gênio do cinema italiano – eu me ajoelho diante dele: Mario Monicelli, um dos grandes. E os jornalistas faziam mais perguntas para mim do que para o Monicelli! E ganhei também um prêmio da crítica espanhola. Bom, Alberto Moriani²⁴ e eu demoramos 3 ou 4 meses para montagem, depois de ter sido rodado durante só 8 ou 9 noites. Nos meus filmes eu sempre acompanho a montagem, nunca deixo a moviola, ainda mais nesse que seria um desafio. Mas prefiro alguém com olho “limpo” para ver, que sabe o que funciona. O sucesso comercial foi quase zero, não ganhei dinheiro com esse filme, mesmo sendo um musical. O roteiro fiz junto com um grande roteirista, Bruno Di Geronimo²⁵, que conhecia do tema por dentro, um homem gay, ótima figura. Preciso dizer que, mesmo sendo heterossexual, nunca tive nenhum preconceito contra nenhum gênero: cada um tem que ser livre. Não faço nenhuma distinção, o importante é a pessoa. O filme é sobre isso. Ah e quem escreveu comigo as músicas foi um grande músico, Gianfranco Reverberi, que inclusive fez muitas músicas para a cantora Mina.

P – Você citou a questão da trilha, então aproveito para te perguntar sobre a colaboração com Guido De Angelis e Maurizio De Angelis, como no caso de *Poliziotti violenti* (1976).

M – Eles são bons mesmo, fizeram trilhas de um monte de filmes importantes. São dois irmãos, doidos, simpáticos. Antes tinham uma banda chamada Oliver Onions, especialmente famosa na Alemanha. Logo começaram a fazer trilhas de *spaghetti western*²⁶, comédias, e descobriram que eram muito bons nisso.

P – Aproveito o tema sobre a música para retomar o papo sobre o *Brillantina rock* (1979).

²⁴ (1944-) Montador. Colaborou com Tarantini em quase uma dezena de filmes, assim como em obras de cineastas como Mariano Laurenti, Joe D'Amato, Umberto Lenzi, Lucio Fulci e Antonio Margheriti.

²⁵ (1926-) Roteirista de obras de cineastas como Umberto Lenzi, Alberto Lattuada, Duccio Tessari e Veljko Bulajić. Ao lado de Tarantini, foi co-roteirista de *La moglie in bianco... l'amante al pepe* (1981).

²⁶ Caso, por exemplo, de inúmeros longas de Sergio Corbucci e a série de filmes protagonizados por Bud Spencer e Terence Hill. A dupla colaborou com cineastas como Ruggero Deodato, Lamberto Bava, Antonio Margheriti, Steno, Luigi Filippo D'Amico, John Sturges e Luciano Salce.

M – Era o tempo da *disco music* na época. A trilha sonora é o que dá a emoção ao filme. E não só nesses casos: o sentimento de um filme está na trilha sonora. No meu filme mais recente, que fiz na África, conheci um roteirista jovem, incrível, que é um grande músico. Falei para ele: “você merecia um filme melhor do que o que eu fiz”. Hoje já estou fora, quando me chamam, sempre digo que não. Noto que a forma como as equipes trabalham mudou muito também. No Brasil trabalhava sempre com uma equipe que eu já tinha confiança. Mesmo com a dificuldade do idioma. A equipe realmente participava das decisões. Os eletricitistas, maquinista. E eles sugeriam “e se for por aqui?”. Eu escutava: se estivesse no arco que eu acreditava pro filme, era meu dever ouvir. Mas mais do que a ideia, o importante é que estavam ligados no filme. Não eram daqueles que ficavam esperando o fim da semana pra receber o dinheiro e pronto. Um velho maquinista diria “eu fiz esse filme”, hoje se diz “eu trabalhei nesse filme”. A postura é outra. É totalmente diferente a mentalidade de hoje. E ainda mais em algumas questões ligadas à tecnologia do digital: não é algo só meramente objetivo, tem que criar as melhores soluções. Mas exige preparo. No meu último filme, *Il cacciatore di uomini* (2009) que tem muitos efeitos especiais digitais, dos 210 mil dólares do orçamento, só gastei 8 mil nisso, com certa limitação para mover a câmera. Como num desenho animado.



Imagens 8, 9, 10 e 11 – lançamento internacional de *Brillantina rock* (1979) e *Sangraal, la spada di fuoco* (1982)

P – Essa relação com os efeitos especiais como algo inventivo, está presente em outros filmes, como *A espada de fogo* (*Sangraal, la spada di fuoco*, 1982).

M – Lá era um pouco diferente: era feito na hora, inventando. Foi um filme que não tinha quase recursos, rodado em 3 semanas. Um produtor me chamou e eu fiz. Depois soube que um outro diretor tinha começado a planejar o filme e foi demitido. Mas eu nem o conheci e nada tinha sido filmado. Inclusive escrevi o roteiro junto com uma outra pessoa [Piero Regnoli], que assinou a versão final. O filme foi rodado em Roma, Palestrina, que é uma comunidade perto de Roma, e numa praia na mesma região. A gruta, que parece construída, era um lugar de cultivo de cogumelos perto do

centro de Roma. O longa teve um grande sucesso no exterior inclusive. Por isso me chamaram para um outro filme, que seria rodado em Malta, a convite da Filme Facility de Malta. Mas quando a produção já estava montada, cancelaram, depois que a direção da companhia mudou. Já tinha atores, cenários, tudo preparado. Se filmava muito em Malta na época. Em especial cenas de mar. *Orca, a baleia assassina* (Michael Anderson, 1977), etc.

P – E mais uma vez, em *A espada de fogo*, você assina como Michael E. Lemick. Pelo estilo e o visual a la *Conan, o bárbaro* (John Milius, 1982), lançado no mesmo ano? Acho interessante pensarmos em termos de estilo a sua assinatura. Por exemplo, *Stringimi forte papà* (1978), você assina como Michele. Um filme – ambientado num circo – que bebe num horizonte amplo de referências do próprio cinema italiano.

M – Esse filme inclusive foi premiado como Melhor filme do ano no Giffoni Film Festival. Nunca imaginei ganhar, com mais de 200 filmes participantes, com o Kurosawa esperando. Eu fiz esse filme pensando na minha filha de quatro anos. Queria que ela entendesse. E foi escolhido, inclusive com votos das crianças que estiveram nas sessões do festival. Infelizmente fui obrigado a tirar uns 20 min do filme que para mim eram a melhor parte: o relacionamento do garotinho que vivia no circo com uma menina rica. Eles conversavam somente através das grades da casa dela. A distribuidora fez com que cortássemos. A ideia principal era que fosse uma linguagem simples, algo proposital.

P – Bom, agora gostaria de passar a conversa para o momento de sua chegada no Brasil.

M – Chegou um momento que a Itália começou a me sufocar. Falavam “você faz filmes de sucesso, porque vai embora?”. Mas naquele momento era o sucesso ou a minha vida e eu escolhi a minha vida. Na verdade, meu plano era ir para o México. Mas era casado com uma “brasileira”, nascida no Rio de Janeiro que tinha mãe na Suíça francesa e pai italiano, um grande chef de cozinha que morava na França. Um romano, que cresceu na França. O nome dela era Maria Luiza Lorette Dubini. Os irmãos dela tinham nascido em Paris, mas o pai – com três restaurantes – abriu o melhor restaurante do Rio de Janeiro na época, enquanto fazia catering para cinco companhias de Aviação e mantinha os outros restaurantes. E ele me falou: “por que você não vai para o Brasil no lugar do México?”. Eu não sabia nada daqui e respondi que lá não tinha cinema. No final, fui convencido. Antes, eu só tinha vindo para ficar pouco tempo: em 1971, vim pela primeira vez com minha namorada. Depois que me separei, minha filha veio morar no Brasil, e voltei para ver minha filha. Após 7 anos de separação, “voltamos” em 1979 e estive aqui mais uma vez, por pouco tempo. Em 1983 vim para morar. Cheguei no Rio e abri uma casa de produção. No Brasil, além dos filmes que

dirigi, produzi seis filmes dirigidos por amigos e prestei serviços como produtor. Cheguei em agosto de 1983 e no final de janeiro de 1984 já estava filmando. Vendi os filmes no exterior antes de começar a filmar, porque já tinha um certo nome e assim me davam um mínimo para garantir a produção. Tinha certas pessoas que achavam que eu fazia lavagem de dinheiro, porque aqui no Brasil não era algo costumeiro receber dinheiro adiantado de fora para fazer filmes. Depois entenderam, viram que não era isso. O primeiro filme foi um desastre para filmar: eu não falava português. *Fêmeas em fuga* (1984).

P – Outro longa em que você assina como Michael E. Lemick... Você fazia alguma divisão em termos de estilo ou gênero entre o Lemick e o Tarantini?

M – Quando eu fazia filmes de ação eu assinava como Michael E. Lemick. E-LE-MICK, ou seja, MICK-EL-E. Michele-Michele. Lemick era um nome melhor para vender para o exterior. Como esse tipo de filme comercial que exigia um tipo de aceitação mundial, eu assinava assim, o que tinha impacto no estilo. Mas era uma decisão puramente comercial, já que não teria nenhum problema em assinar com meu próprio nome. As comédias italianas iam bem também no mercado internacional, mas – diferentemente dos filmes de ação – nesses casos não tinha nenhum problema comercial que eu assinasse como Michele. Hoje é diferente: essas comédias italianas não vendem bem fora da Itália. As minhas vendiam bem nos EUA. Mas não bastava o nome Lemick: o filme tinha que ser em inglês. E encontrei aqui muitos atores brasileiros que falavam um inglês perfeito para contracenar com os americanos que eu trazia.

P – Não sei se estava ciente disso quando veio ao Brasil, mas deve saber que havia um longo histórico de cineastas nascidos na Itália no cinema brasileiro, desde as origens. Mas os anos 50 foram muito especiais nesse sentido, com a vinda de Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri, Gianni Pons, Ugo Lombardi, Alberto Peralisi. Assim como, pouco depois, diversos cineastas e atores brasileiros foram estudar na Itália.

M – Sim, foi um grande impulso. Para o teatro também... Trabalhei na Itália com um desses diretores que tinham vindo ao Brasil, então sabia um pouco dessa história: Luciano Salce, em *Una moglie, due amici, quattro amanti* (1980), dirigido por mim. Bom, no Brasil cheguei com passaporte italiano, mas pedi dupla nacionalidade e depois de três meses consegui o passaporte brasileiro. O importante para mim era sair da Itália. Cheguei com a ideia de fazer a maior produtora do Brasil, não a melhor. Fiz seis filmes meus e “services” para muitos outros diretores. No primeiro filme, aluguei tudo. Depois comprei: aqui o equipamento era caríssimo em relação à qualidade. Comprei quatro câmeras, moviola, equipamento de iluminação, trailer. Só precisávamos de um estúdio de dublagem

e da Líder. Quando comecei a filmar o *Fêmeas em Fuga*, não tinha nem nacionalidade brasileira, consegui só no final das filmagens. Era um problema, porque eu estava filmando no Brasil como uma produção brasileira. Se eu não conseguisse a tempo, não seria nem um filme italiano nem brasileiro e, para vender no mundo, o filme precisaria de um “passaporte”, um certificado de origem, mesmo que tivesse mais de uma nacionalidade. Mas consegui.

P – Na Itália você chegou a produzir algo? O que via de diferença em relação ao mercado?

M – Na Itália eu não produzia, era principalmente diretor e roteirista. No Brasil fui obrigado a produzir porque não teria ninguém para produzir meus filmes. Era totalmente diferente a forma como as coisas funcionavam. Tanto que tive que brigar por mudanças na associação dos produtores. Mudei duas leis. Uma delas sobre o horário de trabalho ser contabilizado a partir do escritório da produtora e outra sobre a questão do transporte da equipe: havia uma obrigatoriedade mesmo que o local da filmagem fosse de fácil acesso, o que atrasava e aumentava os custos. Além disso, a regulamentação do horário de filmar externas e internas era diferente: estava errado. Tive que brigar. Outra questão foi a lei sobre o filme estrangeiro: por lei, quando se filmava um filme estrangeiro, a base de preços da equipe era duplicada, triplicada. Assim você afugentava as produções de fora. Não precisava disso: é claro que vão gastar mais do que os brasileiros. Então, não precisa ter mecanismos para criar uma barreira. Quando eu trazia produções de fora, por lei tinha que ter um produtor brasileiro que “sponsoriza” e muitas vezes eu fazia a função. Como eu tenho dupla nacionalidade – sou brasileiro e italiano – atuava como “sponsor”. Era uma proteção, pra não acontecer de um produtor ir embora sem pagar ninguém. Além de ser importante alguém conhecer as regras, legislação, do lugar em que se está filmando. É uma proteção.

P – E em relação à distribuição dos seus filmes filmados no Brasil, como foi atuar como produtor?

M – Bom, eu cheguei no Brasil como uma carta de apresentação de um grande distribuidor de filmes mundial, Michel Florestein, que me apresentou um produtor brasileiro, Chiquinho, para distribuir meus filmes também no Brasil. Uma pessoa séria, um homem de honra. Francisco Luccas Neto, de São Paulo. E ele não só quis só exibir e distribuir, mas também quis entrar na produção, com um bom dinheiro. Mas era produtor externo, ou seja, não participava da organização em si do filme, só com o financiamento. Em quase todos os meus filmes feitos aqui, foi ele que distribuiu em território brasileiro. Um gentleman, uma das poucas pessoas corretas que eu conheci entre os produtores no Brasil. Fazia acordos até pelo telefone, ele me mandava dinheiro e nós sabíamos que o contrato seria seguido corretamente. A parte de financiamento não foi difícil, o mais difícil foi

formar uma equipe. No começo tive muitos problemas, caso, por exemplo, de um maquinista que simplesmente não apareceu na hora da filmagem. Levou um tempo, mas posso dizer que selecionei uma equipe que era rápida como um pique: melhor do que qualquer uma que trabalhei na Itália e em todos os países em que filmei. Um produtor tem que saber colocar seus limites: no meu caso, por exemplo, não trabalho com ninguém que usa nenhum tipo de substância durante as filmagens. Uma vez tive uma questão com isso numa filmagem: um sujeito de uma equipe que ia se juntar à minha apareceu doidão no meio da sequência que estávamos filmando para a Globo. Fui até o Carlos Manga, que tinha me contratado e disse que assim não poderia filmar: era um risco muito grande, poderia ser responsabilizado. E o idioma no início era uma barreira. Como foi no *Fêmeas em fuga* (1984).

P – Aproveito para perguntar sobre a produção de *Fêmeas em fuga*. Como surgiu o roteiro?

M – Foi o Chiquinho que quis chamar assim, já que era *Feras em Fuga* o título original. Assim ficou mais comercial, vendia mais... Era baseado em uma história verídica que aconteceu na Iugoslávia: um cara foi preso por drogas e quem assumiu a culpa foi a irmã dele. Ela foi para uma prisão feminina e quem ajudou ela a fugir foi o médico, ao lado de outras detentas. Depois eles se casaram fora da Iugoslávia. Conversei com o médico e a mulher dele e queria fazer o filme. Pedi autorização e eles me deram. Na época, as cadeias eram terríveis na Iugoslávia pra quem mexia com drogas. Tanto que ela ficou meio pancada até conhecer o médico e “fugir” daquela realidade numa rebelião. No início das filmagens, fomos a São Paulo com toda uma equipe. Como não falava nada de português, contratei uma empresa para ajudar na organização. Quando chegamos, descobrimos que não tínhamos nenhuma autorização. Tinham prometido que estava tudo certo: chegamos com a equipe toda no Carandiru e não liberaram. Eu estava num país estrangeiro, com uma equipe completa e nada. No fim fizemos só cenas que se passavam no cenário de uma enfermaria, improvisado dentro do hotel em que estávamos. Enquanto isso, liguei para minha mulher no Rio, que falava português. De imediato começamos a organizar as coisas no Rio para filmarmos no presídio Frei Caneca e em Niterói, na Prisão da Alameda São Boaventura. Foi o começo da aventura no Brasil. Quem me ajudou muito foi uma atriz de origem italiana que estava no elenco e ajudava nas filmagens a traduzir o que eu falava para os atores. Na mesma semana, começamos a filmar em Niterói. Como não sabia nada do Brasil, não tinha informação de que muita gente fazia esse trajeto para passar o fim de semana. Tínhamos dois caminhões cheios de figurantes, com suporte do batalhão de choque. Quando chegamos, tinham quilômetros e quilômetros de filas na estrada. Até a imprensa veio ver o que eram aquelas mulheres. Achavam que era uma rebelião de verdade, ainda mais que todos estavam em veículos identificados com a tropa de choque. Depois chegamos no

presídio... e você imagina: chegar com 70 mulheres numa prisão masculina para filmar? O Frei Caneca fechou, mas o presídio de Niterói continua. Hoje não seria autorizado, é perigoso, mas na época... os detentos assistiam pela janela. Descobrimos cada coisa no presídio Frei Caneca... Lembro que nas celas para 14 pessoas tinha mais de 40. Um dos prisioneiros ganhou na loteria mesmo preso. Então, pintou, mobiliou e escolhia só quatro pessoas para morarem com ele: uma era uma mulher dele, trans. E as outras ele escolhia para limpar e passar roupa. Era muita violência: soube de uma que tinha sido vendida de um prisioneiro para outro por um maço de cigarro. Supostamente elas ficariam separadas, mas nem sempre era assim. E tinha um italiano, nascido em Veneza, que ganhava a vida vendendo doces. Um mundo. A prisão era um universo, com vida própria, com uma ordem social diferente. Um outro Estado. E essa descoberta impactou o filme. Claro, a gente nem entrava em todos os pavilhões, mas mesmo assim foi uma experiência pessoal muito impactante. Aquele lugar não era um lugar para humanos. Independente de pensarmos se eles mereciam ou não as penas, não se pode tratar alguém como um rato. No Frei Caneca vi muito mais, porque estávamos dentro da prisão, enquanto no Alameda, filmávamos no pátio com o elenco. No Brasil trabalhei com vários atores conhecidos do público: Jonas Bloch, Ankito, Milton Gonçalves, Rossana Ghesa, Lando Buzzanca. A melhor surpresa no Brasil foram os atores: são muito bons, melhor que na Itália, em geral. Mas nem sempre são bem dirigidos no cinema: vi muita gente dirigindo olhando para a câmera ou monitor sem nem olhar para o que estava acontecendo em volta. Eu estou acostumado a ficar na frente do ator. Sou mais tradicional. A câmera, a lente, não pode se sobrepor ao ator – ainda agora com o digital: gosto do digital, sei usá-lo bem, o que posso fazer com a tecnologia. Depois tem outra equipe que realiza o que eu tenho na cabeça: tem possibilidades infinitas que você nem imagina. Se você conhecer bem o que quer, não tem limite na sua fantasia. Mas o cinema brasileiro melhorou hoje, tecnicamente, se profissionalizou, isso é bom.

P – A Suzane Carvalho foi protagonista tanto do *Fêmeas em fuga*²⁷ (1984) e do filme seguinte, *Perdidos no vale dos dinossauros*²⁸ (1985)...

M – Conheci através de um jornalista esportivo famoso, da Globo. Mas ela era apaixonada por carros e logo foi para a Fórmula 3 e a Fórmula Indy.

P – Sobre o *Fêmeas em fuga*, ainda gostaria de perguntar sobre a trilha. Como foi a parceria com o Remo Usai?

²⁷ No exterior recebeu títulos como *Femmine in fuga* e *Women in fury*.

²⁸ Lançado internacionalmente com os seguintes títulos: *Nudo e selvaggio*, *Amazonas*, *Cannibal ferox II* e *Massacre in dinosaur valley*,

M – Ele, por ser de origem italiana, falava italiano. Expliquei que queria batidas de tambores ao longo de todo o filme, e ele fez.

P – No Brasil, já havia um “filão” de filmes *women in prison* (W.I.P) – e há uma influência direta dos chamados *cannibal films*. Você tomou essa produção como referência?

M – Sinceramente, não. Uma coincidência: foi um caso específico que me interessou, uma história real. O coprodutor italiano já queria fazer esse filme na Itália. Até convidei ele para vir ao Brasil na época. Eu tinha feito muitos comerciais na Itália para ele. Era um grande produtor de comerciais e pouco antes de ir embora para o Brasil, ele tinha me oferecido uma sociedade de 20% da produtora dele na Itália, além de um salário fixo. Eu mesmo fiz muitas publicidades, a maioria filmadas em Milão: Gillette, Parmalat, Fiat, um monte de empresas. Por um bom tempo eu era o diretor dos principais lançamentos. Bom, e depois fizemos esse filme no Brasil em sociedade, através da produtora Regista Produtores Associados, RPA Brasil Produções Cinematográficas. Uma coisa do momento, não planejada. Além de produtor, abri duas empresas de distribuição de filmes para locadoras por um bom tempo: uma só para filmes infantis e animação, exclusiva do lançamento dos filmes da Toei Animation no Brasil, a Disney japonesa, dos animes... A empresa vendia também para as emissoras de TV, e chamava Grupo Tevelândia. E outra para filmes em geral. Um dos escritórios era no Rio e o outro em São Paulo. Eu viajava bastante para fazer esses acordos no mercado de cinema europeu: Milão, Cannes, Roma. E ficava responsável pela dublagem dos filmes que eu negociava para trazer para o Brasil. Tanto que até abri uma locadora no Largo do Machado no Rio de Janeiro. Só para ter o pulso do mercado: quais filmes alugavam mais, se era de terror, comédia... A locadora se chamava Domus Vídeo. Ainda tenho uns 5 filmes de outros produtores que mantenho os direitos. Anos depois, quando deixei de acompanhar, descobri que um canal de TV tinha comprado direitos de filmes meus de alguém que não tinha os direitos.

P – E na sua chegada no Brasil, tinha ciência do momento político, da Abertura Política. Estava ciente de que, por exemplo, nas cenas de tortura ou naquelas que mostravam a corrupção das formas de repressão, aquilo carregava outros sentidos?

M – Sim, era o fim do governo Figueiredo, com a disputa pelas Diretas. Peguei esse momento de transição. Entendo o que você quis dizer, e sim. Claro, sobre a corrupção existe sempre, em todas essas corporações. Seja mais ou menos evidente. No Brasil, é demais, desde que eu cheguei senti isso. No *Perdidos no Vale dos Dinossauros* para rodar no Morro Dona Marta, tivemos que ter a autorização dos traficantes. Não pudemos ter polícia, BOPE, nada. Mas uma vez que aprovaram, foi perfeito. Bom, em Nápoles quando filmei *Nápoles Se Rebelou* foi a mesma coisa: tivemos que ir atrás

de uma autorização da Camorra napolitana, senão era impossível. A Itália na época era dividida por “regiões da máfia” e você tinha que dialogar: na Calábria com a Ndrangheta; na Puglia, com a Sacra Corona Unita; na Sicília com a máfia siciliana... E as regras eram diferentes em cada uma. Na Itália eu fiz um filme com o chamado *il Papa*, Michele Grecco. Ele era conhecido por esse nome, por ser o chefe da máfia, e queria fazer um filme protagonizado pelo filho dele, Giorgio Castellani²⁹, que depois descobri que era bonzinho como ator. Me chamaram para fazer esse filme e convidei Barbara Bouchet e Renzo Montagnani, que eram atores de peso, para contracenar. *Crema, cioccolata e... paprika* (1981). Mas o grande acontecimento do filme foi que consegui juntar Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, dois dos maiores comédicos italianos, muito populares, que já estavam brigados há mais de dez anos. Bom, depois que cheguei no Brasil, Michele Grecco foi preso e muita gente achou que eu fugi para o Brasil porque era ligado à máfia. Umberto Lenzi, quando fiz um “service” no filme dele no Brasil continuava certo disso. “Mas e o Michele Grecco? Você é mafioso”. Respondi: “Imagine o que quiser”. Mas no Brasil as pessoas também desconfiavam: quando eu rodava no Brasil achavam que eu fazia lavagem de dinheiro porque sempre tinha um adiantamento para a próxima produção. Bom, eu estava falando dos cenários do *Perdidos no Vale dos Dinossauros*... A floresta que aparece no filme não é de fato a Amazônia, mas a floresta da Tijuca. O filme foi todo rodado no Rio de Janeiro, mas tem sequências, filmadas do alto, que parece que estamos na Amazônia. Os índios desse filme eram todos militares da Restinga de Marambaia, já que vista do alto tem um manguezal com um belo canal.

P – E o garimpo? Um momento em que a tragédia de Serra Pelada estava na mídia. Com o personagem interpretado pelo Carlos Imperial. Gostaria de entender como essas questões ecoavam sua percepção como um cineasta estrangeiro filmando no Brasil. E o quanto os filmes revelam o interesse por um Brasil que instigaria um estrangeiro, que seria espectador. Como foi a construção do roteiro ao lado do Dardano Sacchetti³⁰?

M – Foi uma história totalmente inventada. Li um artigo na revista do avião quando vim da Itália sobre as pegadas de dinossauros que estão no Nordeste, em Sousa [na Paraíba]. Então, comecei a pensar numa história sobre um avião que cai na mata... Foi um filme feito com efeitos especiais como se fazia na Itália, no sistema antigo, artesanal. Por exemplo, o coração que é comido pelos indígenas é um coração de porco. Já a lança era com um bastão furado, presa por um fio. Ela caminha na direção certa levada pelo fio. Sem “computer”. O garimpo foi filmado numa represa

²⁹ (1953-2011). Nos créditos assina como Giuseppe Grecco. Foi seu único filme como ator. Após alguns anos preso, voltou ao cinema como diretor.

³⁰ (1944-). Roteirista italiano. Notabilizou-se como colaborador de Lamberto Bava, Lucio Fulci e Dario Argento.

perto do Rio de Janeiro. O Carlos Imperial eu não conhecia nem de nome: precisava de um homem forte e achei que ele tinha o perfil. Quem o escolheu foi o diretor de produção, Chris Rodrigues. Durante a filmagem, aconteceu uma história com ele. Tínhamos uma sequência com uma cascavel. No Instituto Butantã conseguimos duas cobras para fazer a cena. Deixamos duas diferentes caixas de madeira fechadas no cenário. De manhã cedo, fomos abrir a caixa – o Imperial estava comigo – e saiu um líquido preto de dentro: umas formigas gigantes simplesmente estavam comendo as cobras. Fomos correndo para substituir!

P – Então, para você o Brasil era um país um tanto “desconhecido”? Porque as temáticas dos filmes passam por estimular essa curiosidade dos interiores do país e seus mitos sob o ponto de vista de alguém de fora.

M – Um amigo, o brigadeiro Carvalho, me chamava muitas vezes para fazer documentários. Uma vez fomos da Colômbia até a Antártica e na outra até o Xingu. Ficamos uma semana numa tribo. O cacique era o Aritana³¹. Foi uma experiência: o problema que eles estavam envolvidos numa guerra, disputa por território. Sou mal informado em política, mas antes de fazer o filme sabia dos problemas dos índios. Nunca defendi nenhum partido, o importante é que todos vivam bem, tenham direito à educação, à cultura, à saúde. Pode ser de direita, esquerda, centro: só ligo para o social. No Brasil vi problemas terríveis: a fome, a miséria, o analfabetismo. Para um europeu, que não cresceu com isso, ver aquilo.... Tem interesses nisso: a miséria gera trabalhadores mais baratos. Um governo precisa ter uma visão de cultura, de dar cultura.

P – Mesmo discretamente, esse incômodo com a miséria aparece em cenas do *Perdidos no vale dos dinossauros*, mesmo que em um olhar ainda do estrangeiro, do exótico.

M – Coloco transversalmente, são filmes comerciais. Não coloco uma posição ideológica, mas a condição social está na história. Mas não da mesma forma que estaria num filme de autor: seria um erro colocar a mesma postura num filme comercial. Mesmo assim, é inevitável que as questões sociais estejam ali, só não se pretende que o filme enfrente o problema. Essa é a diferença.

P – E também o tom cômico é parte disso: o filme não se leva a sério, não? Os tipos cômicos estão muito presentes: na cena da briga no bar...

M – Gosto muito de comicidade. Um pouco de humor nunca é demais. Ainda mais num filme com poucos recursos, é preciso brincar.

³¹ Referência a Aritana Yawalapiti (1949-2020), cacique do grupo indígena Yawalapiti no Alto Xingu.

P – Em *Italiani a Rio* (1987) isso é ainda mais presente. Uma comédia ancorada nos estereótipos do Brasil.

M – O filme é uma comédia mesmo, feita quando eu já conhecia melhor o Brasil. Se fosse logo nos primeiros dois anos, seria mais difícil. Mas ali já falava português, diferente dos filmes anteriores. Até hoje não falo bem, mas assim podia me comunicar. E no filme eu trouxe essa experiência da vida no Brasil. Em especial do carioca. Fiz o Milton Gonçalves falar com sotaque napolitano na dublagem. Da Itália, trouxe atores como Mauro Di Francesco, Silvio Spaccesi, Gianni Ciardo e Leo Gullotta. Na ocasião, alugamos o Maracanã, de graça. De início ele fez um contato que me cobraria 2000 dólares a hora. Depois o diretor de produção conseguiu que rodássemos de graça, à noite, no Campeonato Brasileiro. Grátis, com autorizações da equipe para filmar os jogadores, inclusive o Zico. E hoje a cena de nudez no Maracanã talvez não fosse autorizada nem bem paga... Um outro tempo.

P – E o filme foi feito com foco no mercado estrangeiro, certo? Não encontrei muitos registros de exibições no Brasil...

M – Foi focado no mercado italiano, especialmente. Mas também para o mercado francês. O filme já tinha sido comprado por distribuidores antes de começar. Foi praticamente uma encomenda: financiaram, pediram determinadas coisas e eu fiz. Diferente da comédia com Lando Buzzanca e o Ankito, *O diabo na cama*³² (1988) quando o foco também estava no mercado brasileiro. E no Japão, que gostava muito das comédias Buzzanca. Lá eles eram tão doidos pelo Buzzanca quanto na Itália. O filme custou 280 mil dólares e só o Japão me pagou 240 mil dólares.

P – *O Diabo na Cama* tem participações de atores e atrizes emblemáticos da comédia no Brasil, das chanchadas. Caso, por exemplo, do Ankito e da Zezé Macedo. Qual era sua aproximação com a tradição da comédia no Brasil?

M – Claro, eu era informado, fazia cinema, já estava há alguns anos no Brasil, então já tinha formação bastante aberta da vida e da cultura brasileiras... O Ankito eu gostava muito quando convidei, acompanhava. E tem um pouco de São Paulo, o humor dos italianos, do Bixiga, adoro São Paulo. Como comentei, cheguei a ter um escritório, na região da Praça da Sé, para distribuir e vender filmes para as locadoras.

³² No elenco brasileiro, destaque para Thelma Reston, Monique Lafond, Paulo Figueiredo, Felipe Carone, Fernando Reski e Bemvindo Sequeira. A montagem é assinada pelo veterano Jayme Justo.

P – E qual o paralelo que você faz entre a tradição da comédia brasileira no cinema e a italiana?

M – Era muito diferente. Nós italianos conseguimos rir de nós mesmos, coisa que nenhum povo do mundo consegue. Os outros riem de uma situação cômica. Os americanos ainda menos: não riem dos “tipos americanos”, não os conhecem bem como os italianos. Os italianos riem dos personagens em si como italianos, enquanto povo. Um tipo de italiano, outro tipo de italiano. Então, eu tinha medo que minha comédia ofendesse o Brasil de alguma forma, achava isso chato. Mas na direção eu estava sempre atento à mecânica dos personagens acima das situações. Mesmo na Itália tem nuances. Mario Monicelli é a grande comédia italiana, uma comédia mais dramática. Alberto Sordi, Dino Risi.... *Il sorpasso*³³, com Vittorio Gassman, você conhece? A situação é cômica, mas sempre com um fundo de dramaticidade. Você ri, mas com um sorriso amargo. Na chanchada não, não tem drama no fundo. Tudo deve correr, tem um ritmo acelerado, uma situação depois da outra, sem respiro, exceto pelos momentos de relaxamento que são musicais. Depois vem o desfecho e quem vence é o herói. Sem essa coisa mais amarga dos italianos.

P – *O diabo na cama* tem essa referência da comédia de “quiproquês”, que o Ankito e a Zezé Macedo estavam acostumados.

M – Foi filmado num cenário frequente desses filmes. O personagem do Nando Buzzanca ficou numa dessas suítes que hospedava os presidentes no Hotel Glória, no Rio. Lá conseguimos tudo de graça: hospedagem, comida, locação. Fiz o mesmo no *The hard way* e o ator americano quis sair da suíte presidencial para ir no Sheraton, onde iam todos os turistas ricos americanos. Me ligaram dizendo que ele estava fazendo um escândalo no Glória na frente de todos os clientes e que a produção deveria resolver.

P – No cinema brasileiro há um longo histórico de chanchadas ambientadas nos grandes hotéis do Rio, como *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), entre dezenas de outros. Você dialoga com a tradição dessas comédias de hotel?

M – Claro! Mas também com uma comédia francesa-italiana chamada *O comprimido de Hércules*. *Les pilules d'Hercule* (ou *As pílulas do amor*, 1960, Luciano Salce), e na história do teatro clássico francês.

³³ Comédia dramática italiana dirigida por Dino Risi em 1962, protagonizado por Vittorio Gassman, Catherine Spaak e Jean-Louis Trintignant. O roteiro foi feito em colaboração com Ettore Scola.

P – Nessas produções é recorrente a figura do estrangeiro no Brasil: em *Italiani a Rio*, *The hard way*, *Perdidos no vale dos dinossauros*, *O diabo na cama*, *Atração selvagem*, entre outros. Um interesse autobiográfico?

M – Não, nada de autobiográfico. Era uma forma de garantir um elenco estrangeiro para facilitar a venda no exterior. Se vende melhor um filme com um protagonista que é conhecido no país em que o filme será vendido. Uma escolha econômica. Se falar inglês, mais fácil ainda. Os americanos têm esse poder de mercado.

P – E você em *Perdidos no vale dos dinossauros* brinca com esse americano que não tem a melhor ideia de nada que estivesse longe dos EUA, um veterano de guerra do Vietnã.

M – É assim. O ator que escolhi tinha origem italiana, mas não falava italiano.

P – Bom, e depois aproveitei para te perguntar mais sobre as filmagens de *The hard way* (1989)³⁴.

M – Foi um filme estrelado por Miles O'Keeffe, ator americano que tinha feito o *Tarzan, o filho das selvas* (John Derek, 1981), com a Bo Derek. No elenco também tinha o Henry Silva, protagonista do *Poliziotti violenti* (1976), filmado por mim na Itália, O nome original era *Amazonas connection*, mas depois passaram para *The hard way*. Foi filmado numa cidade cenográfica construída no Recreio dos Bandeirantes, isso porque íamos destruir tudo em cena. Eu aluguei o terreno e construí. Umas 80 casas. Depois fui obrigado a construir um quartel. Ah e os militares que aparecem são de verdade: trouxeram tanques e tudo, além de uma turma do BOPE. Os militares ficavam de um lado e os do BOPE do outro. Era uma história fictícia, mas de um tema verídico: a rota do tráfico de drogas na fronteira com a Bolívia. O filme era feito para o mercado estrangeiro, pago antes de começar.

P – Mas o dinheiro era em parte norte-americano?

M – Sim. Deixa eu explicar direito como funcionou nesse caso – e de alguns outros filmes que eu produzi sozinho: uma empresa vende os direitos para todo o mundo e arrisca uma parte também. E coloca uma parte do dinheiro. Mas não se paga de imediato. Eu muitas vezes colocava o dinheiro para a preparação e as primeiras duas semanas... E aí cada semana demandava uma parte do dinheiro que peguei dessa empresa, como adiantamento. E depois eu entregava o filme pronto para fazer a “coluna internacional”, com som específico para possibilitar uma dublagem: uma “coluna de

³⁴ Lançado comercialmente no exterior com os títulos *La via della droga*, *The hard way...the only way*, e *Hard bull*.

som” e uma de diálogos, palavras. Assim, depois da dublagem, eles lançam. O primeiro dinheiro que entra, é para cobrir o adiantamento deles e depois eles ganham em forma de comissão, 20%. Então, do lançamento no Brasil, 100% era meu, e no exterior, 80% meu.

P – Imagino que seja o mesmo caso de *Atração selvagem...* e que teve inclusive cenas filmadas em Nova Iorque. Um filme muito particular em relação aos outros que realizou no Brasil.

M – Graças a Deus foi rodado em Nova Iorque! Eu ia começar no Brasil e na última semana ia rodar em Nova Iorque. A preparação do filme foi no período da eleição do Collor. Na ocasião, tinham me adiantado 600 mil dólares numa conta americana. Nas semanas seguintes, decidi começar a rodar nos EUA e não transferi o dinheiro para o Brasil, já que íamos gastar primeiro em dólar. Se eu tivesse transferido, teriam me bloqueado tudo. Uma intuição. E teria recebido quando? Quanto ao filme, atendia aos pedidos do distribuidor. Cada um queria alguma coisa diferente para atender o seu mercado.

P – Então, muitos dos projetos surgiam no diálogo com os distribuidores que iam investir no filme?

M – Sim. Normalmente tínhamos uma reunião e eu pedia um mês ou algo assim para inventar um filme do modo como eles queriam. Porque os distribuidores conheciam muito bem os clientes que tinham. Nos casos desses filmes que eram feitos para serem vendidos em todo mundo, tinha que satisfazer um pouco um, um pouco o outro, um pouco o outro, são muitos! Então, o resultado é sempre um filme comercial e não um filme de autor. Mas os roteiros dos meus filmes sempre partem de ideias minhas. Posso assinar com outros – ou até passar a tarefa para outra pessoa depois de ter feito o argumento para ser mais rápido. Mas considero uma parte fundamental. No caso do *Atração Selvagem*, por exemplo, a lambada estava na moda. Então trouxemos para o filme.

P – Como no fim dos anos 1970 foi a *disco music* em *Brillantina rock* (1979)?

M – Exatamente. E a lambada também já fazia sucesso na Europa como uma dança erótica, quase proibida. Um motivo do momento histórico, como a chanchada tinha com o samba, e outros ritmos. Achei que seria bom... O *Atração selvagem* (*Savage attraction*, 1990-1991) foi filmado no Rio e em Vassouras, numa bela fazenda.

P – Na mesma época, em 1991, você fez parte da equipe de dois filmes do Umberto Lenzi³⁵, com elencos estrangeiros e participação de alguns atores brasileiros. Como foi a colaboração?

M – Ele veio para o Brasil fazer dois filmes com um amigo produtor. *Operação Golden Scorpion* (*Caccia allo scorpione d'oro*, 1991) e *Noite maldita* (*Black demons* ou *Demoni 3*, 1991). Eu inicialmente fui chamado só para fazer o “service” – a produção local – mas o problema foi que a mulher dele, responsável por fazer os scripts adoeceu e eu ajudei, sem assinar. Depois, no segundo filme, fiz a cenografia depois dele ter mandado o cenógrafo embora antes do início. Lenzi era um toscano de personalidade forte, terrível: quando entrava o produtor no set ele parava de filmar. Chegou um momento em que o produtor – Giuseppe Gargiulo – me pediu para fazer a parte dele de produção, porque comigo ele estranhamente se dava bem. No fim, acumulei várias funções: ele começou a não se dar bem com o assistente de direção, Franco Fantasia, e fez com que eu assumisse. Então, por alguns dias assumi produção local, a intermediação com a produção executiva, cenário, figurinos, assistência de direção... Mas minha presença também era uma forma de controlar para que ele cumprisse o programa do dia. Ainda assim, Umberto Lenzi era um ótimo diretor, mesmo sendo difícil trabalhar com ele. Porque ele sabe contar uma história, entende os timings, e é uma verdadeira enciclopédia do cinema: conhece a história do cinema em profundidade. Sabe de tudo.

P – Os cenários são bastante interessantes, dão o tom.

M – Eu que fiz. O Lenzi era muito preocupado em contar uma história. Então, não se interessava tanto em saber do Brasil, mas como usar aquilo no filme. O candomblé, etc.

P – E ele já veio com a ideia no roteiro?

M – Não, eu que comecei a falar a respeito para ele. Antes era outra coisa, menos identificada. Ele gostou da ideia e começamos a inserir no roteiro. Eu queria fazer um documentário chamado “Místico, mágico e cruel – um continente chamado Brasil”. Criei o projeto em 1988, 1989. Então me informei bastante sobre essas coisas, as nuances do sincretismo religioso brasileiro, a umbanda, o candomblé, e não só. Com o objetivo de fazer o documentário como aqueles que fizeram muito sucesso na Europa, nos EUA sobre as curiosidades de outros países de outras culturas: religiosas, sociais. A referência era o *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, 1966), um tremendo sucesso. Isso porque fiquei muito impressionado com um rito que assisti com o pessoal

³⁵ (1931-2017). Reconhecido pelos *giallos* e *cannibal films*, tem uma trajetória no cinema desde os anos 1950 que incluiu filmes dos mais variados gêneros (filmes históricos, *spaghetti western*, *eurocrime*, *euromystery*, eróticos). Destaque para *Mundo canibal* (*Il paese del sesso selvaggio*, 1972) e *Cannibal ferox* (1980).

vestido de branco no cemitério do Botafogo: eles abriram o túmulo à noite e jantaram com o cadáver, escondidos. Depois desisti porque senti que ia fazer muitos inimigos se dirigisse o filme: na cultura, na política. Te conto uma história de outro filme interrompido, um pouco antes: o Falcão queria fazer um filme comigo sobre a história dele. Ele teve uma longa história no futebol italiano e achou que eu seria uma boa pessoa por conhecer os dois países. Nos encontramos num hotel e conversamos: “olha o público do cinema não é o mesmo do estádio de futebol, quem vai no estádio não vai ver o filme. Eu posso escrever o filme, mas acho que o filme não vai dar público e você vai perder o dinheiro”. Caminhamos com a ideia, mas no fim ele desistiu.



Imagens 12, 13, 14 e 15 – lançamento internacional de *Perdidos no vale dos dinossauros* (1985)

P – Encontrei nos jornais da época menções a nomes de filmes cujas filmagens estavam anunciadas para breve: “A Voz”, “Próximo do Fim: a última missão – uma ficção científica”, “Sal e Pimenta”. Foram projetos interrompidos também, assim como o documentário? Foram parcialmente filmados?

M – Não, nunca deixei um filme sem terminar. Ficaram só no roteiro. *Sal e pimenta*, por exemplo, era uma comédia. Quando anunciava os filmes antes era para conseguir levantar o dinheiro para complementar o que eu podia financiar. Dois deles estavam certos: eu tinha feito um contrato de três filmes e na filmagem do primeiro – *The hard way* – deixei um cheque em branco e me roubaram, o que me deixou sem capital de giro, sumiram 820 mil dólares. Fui obrigado a pagar 15 mil dólares de multa para não cumprir o contrato dos dois outros filmes. Mas os motivos para um filme não dar certo eram vários: porque não consegui o financiamento, a distribuição mundial no exterior... Isso porque nem o mercado italiano nem o brasileiro cobriam sozinhos os custos dos meus filmes, precisavam ser vendidos mundialmente para recuperar o dinheiro. Então, era preciso um esforço mais amplo para conseguir o financiamento. E peguei um momento de muitas mudanças: mataram a figura principal do produtor como conheci quando comecei a filmar: era aquele que andava com o roteiro embaixo do braço, fazia o contato com os atores, promissórias falsas, mas conseguia fazer o filme. O grande cinema italiano foi assim, porque eles conseguiam fazer uma boa

bilheteria. Depois as distribuidoras passaram a dar um adiantamento, que se chamava de “mínimo garantido” – que era como eu recebia aqui. Então, eles ficariam com parte da bilheteria. Assim o produtor começou a se acostumar a ter o dinheiro garantido para a produção a partir de uma divisão dos resultados. Então, seu objetivo passou a ser tentar gastar o mínimo possível, mais do que fazer um bom filme para lucrar mais na bilheteria. Porque muitas vezes ele tirava dali mais dinheiro do que da bilheteria. Isso aos poucos fez com que a qualidade do cinema italiano caísse. Foi a origem da crise. Depois tentaram muitas outras soluções que cada vez mais enfraqueceram a função do produtor. Hoje não tem produtores que colocam o próprio dinheiro: recebem o dinheiro dos outros e tentam de toda forma desembolsar o máximo possível do que recebem para eles mesmos. Ali o cinema morre.

P – Sua chegada ao Brasil no início dos anos 1980 coincidiu com o momento de crise da Boca do Lixo em São Paulo, em que esse modelo de produtores vigorava.

M – Eu conheci. Fui algumas vezes na Rua dos Andradas, na Boca do Lixo, visitar produtores. Mas não era o sistema italiano: na Boca eles pegavam um pouco dali, um pouco de lá. Era completamente diferente do modelo da Itália em que o produtor garantia o dinheiro total para a produção. Era certo. Na Boca era incerto: o dinheiro podia acabar, iam pedir aqui, lá, tirar do bolso, interromper. Existia muito isso. E ainda por cima dependiam de acordos com exibidores. Eu nunca peguei esse tipo de dinheiro: fechava contratos no exterior e tudo era garantido. Meu interesse era fazer o melhor possível, porque além de produtor, era diretor e depois teria parte nos lucros dos ingressos.

P – Bom, você comentou sobre as dificuldades de produção diante da crise econômica e o impacto negativo das ações do governo Collor no cinema. Depois disso você ficou um longo tempo sem filmar...

M – Não tem nada a ver, parei por motivos pessoais: minha ex-mulher – de quem já era divorciado – ficou doente e fiquei próximo dela.

P – Mas seguiu de forma esporádica, como roteirista, caso da série televisiva *Turbo*³⁶ (1999-2001) e no *giallo* de Lamberto Bava³⁷, *A Tortura* (2005). Em *Se lo fai sono guai* (2001) você voltou à

³⁶ Entre os produtores, estava Luciano Martino, com o qual Tarantini tem extensa colaboração.

³⁷ (1944-) Filho de Mario Bava, começou como assistente de direção em filmes dirigidos e por cineastas como Ruggero Deodato. Estreou na direção em 1980. Entre seus filmes destaque para *Demons* (1985).

direção e foi filmar na Itália. Tem trilha do Claudio Simonetti, compositor dos filmes de Dario Argento, que também nasceu no Brasil. Por que a volta?

M – Me chamavam continuamente para filmar por lá, os amigos especialmente. E eu fui. Voltei a morar na Itália por mais quatro anos. Lá me convidaram para dirigir um complexo de *multisalas*, pela experiência que eu tinha em todas as etapas de produção, distribuição e exibição. Eram quatro complexos, que pertenciam a um amigo, não era dessas empresas internacionais. No total, 24 salas de exibição. Eu era bem considerado nas distribuidoras italianas e isso ajudava para fechar os contratos: conhecia bem as grandes e tinha acesso com facilidade, porque eles ganharam dinheiro comigo. E, principalmente, conhecia de cinema: cada uma das *multisalas* ficava em um bairro da cidade, cada um com um perfil diferente: por exemplo, na periferia os filmes de ação iam bem, enquanto em bairros de elite não, outros tinham mais jovens do que bairros com a população mais velha... Então, eu precisava entender bem o perfil, de acordo com o lugar em que a sala estava localizada. Uma delas tinha 10 salas de exibição, programar não era simples. Voltei para o Brasil por um tempo, recebi outro convite e fiquei mais um ano e meio lá. Depois disse basta!

P – Seu filme mais recente é *O caçador de homens/Il cacciatore di uomini* (2009), que você comentou que fez para a TV. Ainda pretende voltar a filmar?

M – Isso, para a televisão italiana, a RAI. Foi feito no Quênia, entre as cidades de Melinde e Mombaça. Eu conhecia o Quênia como meu bolso: eu tinha vivido por um ano e meio lá para um outro trabalho. Até falo um pouco de Kiswahili. Fiz uma série televisiva como assistente de direção. Estive por muitos lugares em todo o continente. O leste da África eu conheço muito bem: vivi um ano entre Eritrêia e Etiópia. Isso foi entre 1968 e 1969. A série se chamava *Verso l'avventura*, dirigida pelo Pino Passalacqua³⁸. Acho que eram mais de 12 episódios, com apoio do Instituto Luce³⁹, depois transformado em longa-metragem para cinema. Foi a primeira série televisiva filmada em cores na Itália. Quando estava na Eritrêia, em Massawa, encontrei Pier Paolo Pasolini. Já sabia que ele estava lá e ele pediu para falar comigo: como estávamos filmando por todas as partes do país, ele me perguntou se eu poderia rodar a imagem do nascer do sol numas montanhas que ele tinha visto. Eu fiz e entreguei para ele em Roma. Eu e o Roberto Girometti – operador de câmera, que depois se tornou cineasta – fomos às quatro da manhã num domingo esperar por essa luz específica que o

³⁸ (1936-2003) Cineasta italiano, célebre pelas inúmeras colaborações com a TV italiana desde o início dos anos 1960.

³⁹ Fundado nos anos 1920, foi criado com foco em documentários e filmes educativos. Após atuar como uma instituição com fortes vínculos com o regime fascista, mudou o direcionamento no contexto do pós-guerra, quando produziu filmes de cineastas como Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Claude Chabrol, Liliana Cavani, Ettore Scola e Ermanno Olmi.

Pasolini queria. Depois ele usou em *Medeia*. Pasolini era um grande diretor: não era um grande técnico, mas era um mestre na forma de contar histórias. Depois, em 1971 voltei para o Quênia num filme chamado *O homem mais venenoso do Cobra* (*L'uomo più velenoso del Cobra*, Bitto Albertini, 1971), em que fui assistente de direção de um cineasta que não considero muito. Lá conheci uma moça de origem inglesa – o pai era um colonialista – me juntei com ela e tivemos uma filha na Itália. Quando me chamaram para *Il cacciatore di uomini* (2009), sabiam que eu conhecia o país muito bem. Mas foi uma experiência diferente: sinto que a mentalidade do cinema hoje é outra. Então para mim não foi fácil: sinto que são poucos os que são apaixonados pelo próprio trabalho como quando eu comecei.