

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
GUILHERME DE SOUZA CASTRO NETO

**PONTO DE VISTA, VOZ NARRATIVA E PRODUÇÃO DE
PRESENÇA NO CINEMA, EM *CENTRAL, RIFLE E CIDADES*
*FANTASMAS***

SÃO PAULO
2019

GUILHERME DE SOUZA CASTRO NETO

**PONTO DE VISTA, VOZ NARRATIVA E PRODUÇÃO DE
PRESENÇA NO CINEMA, EM *CENTRAL, RIFLE E CIDADES*
*FANTASMAS***

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

**SÃO PAULO
2019**

GUILHERME DE SOUZA CASTRO NETO

**PONTO DE VISTA, VOZ NARRATIVA E PRODUÇÃO DE
PRESENÇA NO CINEMA, EM *CENTRAL, RIFLE E CIDADES*
*FANTASMAS***

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

Aprovado em: 11/12/2020

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa

Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

AGRADECIMENTOS

Pelos inestimáveis e generosos apoios recebidos, agradeço à minha família, especialmente à Manoelina, ao João Francisco e à Berenice, aos colaboradores sempre atenciosos Alessandra Marotta, Célia Torres e Simone Miguel, aos professores da banca de qualificação Gelson Santana e Gustavo Souza, aos meus amigos, colegas e professores do Pós, em especial às minhas orientadoras Bernadette Cunha de Lyra e Laura Loguercio Cánepa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de financiamento 001.

RESUMO

O manejo da voz narrativa e dos pontos de vista em cinema posiciona e compromete o espectador na trama, o que potencializa os efeitos de produção de presença, tais como as ambiências, os subtextos, o fluxo e outras qualidades dos filmes, conforme minha análise de *Rifle* (Davi Pretto, 2016), *Central* (Tatiana Sager, 2016) e *Cidades fantasmas* (Tyrell Spencer, 2017). Na investigação, compreendo narrativas como modos de contar histórias que levam o público/leitor/espectador a acompanhar a apresentação e a trama, o que pode ser chamado *produção de sentido*, e, na mesma experiência de leitura/assistência, a vivenciar estados emocionais relacionados mais à descrição do que aos acontecimentos em si, o que pode ser entendido como *produção de presença*, conforme a leitura que faço de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Para a experiência de proximidade e o sentir-se tocado, em um componente de materialidade necessário à produção de presença, convergem o *ponto de vista* e a *voz narrativa*, ou seja, o posicionamento de onde se observa e a perspectiva com que se dão a conhecer os fatos da intriga (Ricoeur, 1994). Em cinema, a produção de presença é reforçada porque há um olhar privilegiado que se aproxima, passeia e observa a cena, sempre a partir de pontos de vista que pressupõem, incluem e posicionam o sujeito que assiste (Xavier, 2003). Conforme a construção narrativa em cinema, o espectador se engaja, é agente e objeto, uma vez que toma parte “dos posicionamentos e efeitos espaciais/temporais do contar” com a câmera (Browne, 2005, p. 249). Assim, percebo que *Rifle* constrói a vastidão horizontal e o silêncio ventoso dos campos do Sul do ponto de vista de um jovem trabalhador do campo que tem uma espécie de surto violento em reação a transformações ameaçadoras. Em *Central*, a potência cinematográfica está no modo presente e vivo como se transforma o discurso de conteúdo, pois, mais do que compreendido, o drama carcerário é sentido pelo espectador como percepções a partir de olhares internos ao presídio de Porto Alegre. Em *Cidades fantasmas*, a condução da narrativa se dá pelas memórias de sobreviventes, registradas em visitas às ruínas de antigos lares atingidos por diferentes tragédias. Concluo que *Central*, *Rifle* e *Cidades fantasmas* apresentam estratégias narrativas audiovisuais que posicionam o olhar do espectador no interior das cenas, o que promove a identificação com personagens, situações e ambientes, como fatores que favorecem a produção de presença e a intensidade das experiências estéticas no modo de construção dos filmes.

Palavras-chave: Cinema. Análise fílmica. Produção de presença. Voz narrativa. Ponto de vista.

ABSTRACT

The handling of narrative voice and viewpoints in cinema places and compromises the watcher in the plot, thus enhancing the effects of presence production, such as the ambiances, subtexts, flow and other qualities of films, according to my analysis of *Rifle* (Davi Pretto, 2016), *Central* (Tatiana Sager, 2016) and *Cidades fantasmas* (Tyrell Spencer, 2017). In this research study, I understand narratives as ways of telling stories that lead the audience/reader/watcher to follow the presentation and understand the plot, what can be called *meaning production*, and, in the same reading/watching experience, to experience emotional states related more to the description than to the events themselves, which can be understood as *presence production*, according to my comprehension of Hans Ulrich Gumbrecht (2010). To the experience of proximity and feeling touched, in a component of materiality necessary for presence production, converge the *point of view* and the *narrative voice*, that is, the position from which one observes and the perspective from which the facts of intrigue are presented (Ricoeur, 1994). In cinema, presence production is reinforced since there is a privileged look that approaches, walks around and observes the scene, always from points of view that presuppose, include and position the subject who watches (Xavier, 2003). According to the narrative construction in cinema, the watcher engages, is agent and object, since he/she takes part in “the positioning and spatial/temporal effects of telling” with the camera (Browne, 2005, p. 249). Thus, I realize that *Rifle* builds the horizontal vastness and windy silence of the southern fields from the point of view of a young field worker who was so disturbed that had a kind of violent outbreak in response to threatening transformations. In *Central*, the cinematographic power is in the present and alive way as the content discourse is transformed, because, more than understood, the prison drama is felt by the watcher as perceptions from the inside of the prison of Porto Alegre. In *Cidades fantasmas*, the narrative is driven by the survivors’ memories, recorded during visits to the ruins of former homes struck by different disasters. I conclude that *Central*, *Rifle* and *Cidades fantasmas* present audiovisual narrative strategies that position the watcher's gaze within the scenes, thus promoting identification with characters, situations and environments, as factors that favor both the presence production and the intensity of aesthetic experiences in the mode of construction of the films.

Keywords: Cinema. Film analysis. Presence production. Narrative voice. Point of view.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – em <i>Rifle</i> , lâmina contra o tronco de árvore.....	32
Figura 2 – em <i>Rifle</i> , a ação de Dione junto a uma cachoeira com mato.	32
Figura 3 – em <i>Rifle</i> , o personagem avança por uma área de natureza.	32
Figura 4 – em <i>Rifle</i> , a lida campeira na paisagem do Sul.	32
Figura 5 – em <i>Rifle</i> , idem.....	32
Figura 6 – em <i>Rifle</i> , a vida da família com quem Dione está vivendo.....	32
Figura 7 – em <i>Rifle</i> , Dione recebe um homem interessado em comprar as terras.....	32
Figura 8 – em <i>Rifle</i> , convívio na família, olham álbum de fotografias.....	32
Figura 9 – em <i>Rifle</i> , fotografia antiga de família dos atores/personagens.....	32
Figura 10 – em <i>Rifle</i> , idem.....	32
Figura 11 – em <i>Rifle</i> , idem.....	32
Figura 12 – em <i>Rifle</i> , Dione e a jovem da família assistem televisão.....	32
Figura 13 – em <i>Rifle</i> , <i>close-up</i> de Dione observando álbum de fotografias.	32
Figura 14 – em <i>Rifle</i> , fotografia de quando serviu no Exército, aprendendo a atirar com a arma.....	32
Figura 15 – em <i>Rifle</i> , em noturna e externa, pai de família conta a Dione a decisão de ir embora.....	37
Figura 16 – em <i>Rifle</i> , máquinas agrícolas avançam.....	37
Figuras 17 – em <i>Rifle</i> , longa panorâmica, interna e noturna, à direita, passa por diferentes personagens, mistura sons.....	38
Figura 18 – em <i>Rifle</i> , idem (mesmo plano).....	38
Figura 19 – em <i>Rifle</i> , idem (mesmo plano).....	38
Figura 20 – em <i>Rifle</i> , idem (mesmo plano).....	38
Figura 21 – em <i>Rifle</i> , idem, (mesmo plano) até Dione observando a cena.	38
Figura 22 – em <i>Rifle</i> , carro incendiando.....	38
Figura 23 – em <i>Rifle</i> , em grande plano geral, Dione no campo com o rifle.....	38
Figura 24 – em <i>Rifle</i> , Dione mira com a arma.....	38
Figura 25 – em <i>Rifle</i> , automóvel, alvo quase aleatório de Dione, se aproxima.....	38
Figuras 26 – em <i>Rifle</i> , Dione volta a caminhar pelo campo.....	38
Figura 27 – em <i>Rifle</i> , Dione mira e atira.....	38
Figura 28 – em <i>Rifle</i> , carro atingido sai da pista e capota.....	38

Figura 29 – em <i>Rifle</i> , o louco.....	38
Figura 30 – em <i>Rifle</i> , no rancho de Mariano.....	41
Figura 31 – em <i>Rifle</i> , Dione circunda a casa de estância.....	41
Figura 32 – em <i>Rifle</i> , o interior vazio da casa de estância, Dione observa quadro.....	41
Figura 33 – em <i>Rifle</i> , o quadro representa cena rural de homem negro sob sombra.....	42
Figura 34 – em <i>Rifle</i> , (do quadro a) Mariano moribundo.....	42
Figura 35 – em <i>Rifle</i> , com horizonte ao fundo e no lusco-fusco Dione segue pela estrada.....	43
Figura 36 – em <i>Rifle</i> , periferia de cidade.....	43
Figura 37 – em <i>Rifle</i> , Dione encontra e conversa com a irmã, no pátio de uma boate.....	43
Figura 38 – em <i>Rifle</i> , Dione tem novo surto de violência contra um automóvel estacionado, quando a imagem vai a <i>black</i> , com sons de quebradeira.....	44
Figura 39 – em <i>Rifle</i> , primeira cartela de crédito com nome do protagonista.....	44
Figuras 40 – em <i>Central</i> , planos gerais de localização e aproximação ao presídio.....	46
Figura 41 – em <i>Central</i> , idem.....	46
Figura 42 – em <i>Central</i> , idem.....	46
Figura 43 – em <i>Central</i> , dentro do pátio, imagem mais aproximada.....	46
Figura 44 – em <i>Central</i> , entrevista do Juiz Sidinei Brzuska.....	46
Figura 45 – em <i>Central</i> , o fechar da grade por dentro, quando o filme entra no presídio.....	46
Figura 46 – em <i>Central</i> , edição de áudio com notícias dos graves conflitos ocorridos cobrindo <i>zoom</i> de aproximação do globo terrestre ao mapa com a localização do Central.....	46
Figura 47 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	46
Figura 48 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	46
Figura 49 – em <i>Central</i> , entrevista do detento Henry Cruz Junior.....	46
Figura 50 – em <i>Central</i> , entrevista do promotor de Justiça Gilmar Bortolotto.....	46
Figura 51 – em <i>Central</i> , entrevista do Comandante da Presídio Ten. Cel. Osvaldo L. Machado da Silva.....	46
Figura 52 – em <i>Central</i> , sequência de jovens algemados ingressando no Presídio.....	46
Figura 53 – em <i>Central</i> , idem.....	46
Figura 54 – em <i>Central</i> , idem.....	46
Figura 55 – em <i>Central</i> , espetaculares fugas e perseguições nos anos 90, em registros da imprensa.....	47
Figura 56 – em <i>Central</i> , idem.....	47
Figura 57 – em <i>Central</i> , idem.....	47

Figura 58 – em <i>Central</i> , plano-sequência percorre os setores controlados pela força policial..	54
Figura 59 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	54
Figura 60 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	54
Figura 61 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	54
Figura 62 – em <i>Central</i> , planos gerais, pela equipe profissional, mostram as condições precárias e insalubres do Presídio.....	54
Figura 63 – em <i>Central</i> , idem.....	54
Figura 64 – em <i>Central</i> , idem.....	54
Figura 65 – em <i>Central</i> , a câmera trêmula na mão dos apenados, uma vista do bairro, com <i>zoom out</i> e PAN para a esquerda, entra no presídio.....	55
Figura 66 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	55
Figura 67 – em <i>Central</i> , idem. (mesmo plano).....	55
Figura 68 – em <i>Central</i> , presos se apresentam e dão breves testemunhos, em operação da câmera pelos internos.....	56
Figura 69 – em <i>Central</i> , idem.	56
Figura 70 – em <i>Central</i> , idem.	56
Figura 71 – em <i>Central</i> , em imagem dos presos, longo plano dentro da galeria superlotada, com comentários de espanto dos operadores da câmera.....	59
Figura 72 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	59
Figura 73 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	59
Figura 74 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	59
Figura 75 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	59
Figura 76 – em <i>Central</i> , idem (mesmo plano).....	59
Figura 77 – em <i>Central</i> , registros da vida interna pela câmera dos presos.....	59
Figura 78 – em <i>Central</i> , idem.....	59
Figura 79 – em <i>Central</i> , idem.....	59
Figura 80 – em <i>Cidades fantasmas</i> , sequência de abertura, passeios por Campo Santo - cruzeiros à beira do mar.....	63
Figura 81 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	63
Figura 82 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	63
Figura 83 – em <i>Cidades fantasmas</i> , título.....	64
Figura 84 – em <i>Cidades fantasmas</i> , passeio por dentro de casa em ruína.....	69
Figura 85 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem (mesmo plano).....	69
Figura 86 – em <i>Cidades fantasmas</i> , a vista externa da cidade de Huberstone.....	69

Figura 87 – em <i>Cidades fantasmas</i> , ex-moradora vem pela rua.....	69
Figura 88 – em <i>Cidades fantasmas</i> , ex-moradora passeia e reconhece o interior da casa.....	69
Figura 89 – em <i>Cidades fantasmas</i> , ex-moradora narra sobre como era a vida lá.....	69
Figura 90 – em <i>Cidades fantasmas</i> , grande plano geral da cidade abandonada Huberstone...	69
Figura 91 – em <i>Cidades fantasmas</i> , homem na paisagem desértica.....	69
Figura 92 – em <i>Cidades fantasmas</i> , trabalhadores das minas em fotografia de época.....	69
Figura 93 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografias de época com registros da vida social como era no local.....	69
Figura 94 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	69
Figura 95 – em <i>Cidades fantasmas</i> , o entrevistado ex-mineiro.....	69
Figura 96 – em <i>Cidades fantasmas</i> , escombros das instalações fabris da mineração em Huberstone.....	70
Figura 97 – em <i>Cidades fantasmas</i> , entrevistada deixa a casa.....	70
Figura 98 – em <i>Cidades fantasmas</i> , entrevistada retorna por onde chegou.....	70
Figura 99 – em <i>Cidades fantasmas</i> , do detalhe d’água, câmara sobe até.....	72
Figura 100 – em <i>Cidades fantasmas</i> , ... o grande manancial amazônico (mesmo plano).....	72
Figura 101 – em <i>Cidades fantasmas</i> , vegetação e sol exuberantes.....	72
Figura 102 – em <i>Cidades fantasmas</i> , paisagem de Fordlândia.....	72
Figura 103 – em <i>Cidades fantasmas</i> , casal ocupante da ampla ‘casa de Ford’.....	72
Figura 104 – em <i>Cidades fantasmas</i> , homem relata como era o trabalho na empresa de borracha.....	72
Figura 105 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografias de época dos trabalhadores brasileiros e chefias estrangeiras.....	72
Figura 106 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	72
Figura 107 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	72
Figura 108 – em <i>Cidades fantasmas</i> , instalações fabris abandonadas em Fordlândia.....	72
Figura 109 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	72
Figura 110 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	72
Figura 111 – em <i>Cidades fantasmas</i> , uma casa deixada pelos ingleses.....	73
Figura 112 – em <i>Cidades fantasmas</i> , o entrevistado ocupante.....	73
Figura 113 – em <i>Cidades fantasmas</i> , em nova navegação, câmara se afasta da margem de Fordlândia.....	73
Figura 114 – em <i>Cidades fantasmas</i> , em Armero, homem em pequena barraca com escassos produtos à venda, em chão batido.....	75

Figura 115 – em <i>Cidades fantasmas</i> , mesmo homem e barraca, com <i>banners</i> sobre tragédia, ao fundo.....	75
Figura 116 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografia de época com rua movimentada.....	75
Figura 117 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografia de época com movimentada e alegre vida social de antes.....	75
Figura 118 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	75
Figura 119 – em <i>Cidades fantasmas</i> , ruína da cidade.....	75
Figura 120 – em <i>Cidades fantasmas</i> , entrevistada que viajou do município e perdeu toda a família.....	75
Figura 121 – em <i>Cidades fantasmas</i> , entrevistado narra como era a vida no local.....	75
Figura 122 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografia do vulcão em erupção que destruiu a cidade.....	75
Figura 123 – em <i>Cidades fantasmas</i> , reportagem de TV brasileira sobre a tragédia em Armero.....	75
Figura 124 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.	75
Figura 125 – em <i>Cidades fantasmas</i> , entrevistada que sobreviveu ao soterramento, mas perdeu filhos e pais, conforme narra.	75
Figura 126 – em <i>Cidades fantasmas</i> , plano sequência por dentro de cemitério semidestruído.....	75
Figura 127 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem (mesmo plano).	75
Figura 128 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem (mesmo plano).....	75
Figura 129 – em <i>Cidades fantasmas</i> , ex-votos em Armero.....	76
Figura 130 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	76
Figura 131 – em <i>Cidades fantasmas</i> , sobe até copa de árvore e desfoca.....	76
Figura 132 – em <i>Cidades fantasmas</i> , em Epecuén, paisagem alagada e abandonada.....	77
Figura 133 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	77
Figura 134 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	77
Figura 135 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografias de época, a estação de trem movimentada.....	77
Figura 136 – em <i>Cidades fantasmas</i> , fotografias de época, banhistas aproveitando o balneário ensolarado.....	77
Figura 137 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem.....	77
Figura 138 – em <i>Cidades fantasmas</i> , testemunho de antigo frequentador do balneário.....	77
Figura 139 – em <i>Cidades fantasmas</i> , passeio de câmera por dentro de ruína.....	77
Figura 140 – em <i>Cidades fantasmas</i> , antiga moradora descreve como era a casa da família e explica o ocorrido.....	77
Figura 141 – em <i>Cidades fantasmas</i> , o polêmico Pablo, morador de Epecuén.....	79

Figura 142 – em <i>Cidades fantasmas</i> , detalhe do livro que o distraza.....	79
Figura 143 – em <i>Cidades fantasmas</i> , início do plano-sequência, Pablo de bicicleta passeia pelas ruínas.....	79
Figura 144 – em <i>Cidades fantasmas</i> , segue o pano-sequência, em <i>travelling</i> acompanha o passeio de bicicleta, sem cortes, alternando o enquadramento.....	79
Figura 145 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem (mesmo plano, detalhe das mãos no guidão).....	79
Figura 146 – em <i>Cidades fantasmas</i> , idem (mesmo plano, detalhe dos pés pedalando).....	79
Figura 147 – em <i>Cidades fantasmas</i> , em plano geral, o personagem se afasta, encerrando o bloco e o filme.....	79
Figura 148 – em <i>Cidades fantasmas</i> , primeiro cartão informa nomes dos entrevistados.....	79

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – PONTO DE VISTA, VOZ NARRATIVA E PRODUÇÃO DE PRESENÇA NO CINEMA.....	14
CAPÍTULO 2 – A ANÁLISE DE <i>RIFLE</i>.....	31
2.1 A ambientação no olhar do personagem em <i>Rifle</i>	31
2.2 A visão (e audição) a partir do interior da cena.....	34
2.3 Rupturas na ordem narrativa.....	42
CAPÍTULO 3 - A ANÁLISE DE <i>CENTRAL</i>.....	45
3.1 O presídio visto a partir de dentro.....	45
3.2 A voz e o ponto de vista em <i>Central</i>	49
3.3 A câmera e a voz dos presos.....	55
CAPÍTULO 4 - A ANÁLISE DE <i>CIDADES FANTASMAS</i>.....	63
4.1 O poético e a fala em <i>Cidades fantasmas</i>	63
4.2 A narrativa de <i>Cidades fantasmas</i>	67
4.3 A verdade e a dor na voz do filme <i>Cidades fantasmas</i>	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	94
GLOSSÁRIO.....	98

1 INTRODUÇÃO – PONTO DE VISTA, VOZ NARRATIVA E PRODUÇÃO DE PRESENÇA NO CINEMA.

O ponto de vista de personagens como critério de direção.

Meu interesse sobre *ponto de vista* e *voz narrativa* no cinema inicia faz tempo: assistindo filmes e lendo romances e contos, mas sobretudo na experiência e reflexão como realizador, pois foi operando a câmera, escrevendo roteiros e dirigindo audiovisuais que comecei a perceber as qualidades potentes que adquirem os filmes quando o manejo técnico e artístico busca construir e se deixa contaminar pelo olhar dos personagens em seus dramas. A descoberta que fiz, e tem sido o foco de minha atenção, é que as sutilezas, detalhes, sugestões, subtextos, em diversas formas abertas de sentido, são atributos que podem ser alcançados quando a perspectiva dos personagens é critério para as decisões de direção na construção de um filme. Nessa trajetória, as primeiras leituras que faço explicam os mecanismos cinematográficos e efeitos do posicionamento do espectador na trama através da voz narrativa e do ponto de vista, em ficção e entre os diferentes modos de documentários¹. A partir dos estudos dos Seminários do Pós, passo a compreender estes nuances de intensidade nas narrativas pelo viés da *produção de presença*, no campo teórico das *materialidades da comunicação*, em que a corporeidade das coisas no tempo presente e seus efeitos sensíveis e maleáveis, como as atmosferas e outros aspectos de *Stimmungen*² nas narrativas, ganham importância frente às interpretações fixantes de significados³.

É o que observo em *Central*, *Rifle* e *Cidades fantasmas*, nos quais as ambiências materializadas nos modos de narrar são oferecidas como vivências abertas a sentidos sempre fluidos relacionados a estratégias de posicionamento do olhar agenciado ao espectador. Em *Rifle* (ficção, 88 minutos, direção de Davi Pretto, 2016, Tokyo Filmes), o ambiente opressivo dos campos do Sul se constrói através da perspectiva perturbada do protagonista. Em *Central*

¹ A reflexão teórica sobre ponto de vista e voz narrativa no cinema na observação dos filmes do corpus da pesquisa faço principalmente a partir de Nick Browne (2005), Arlindo Machado (2007) e Ismail Xavier (2003), e sobre especificamente os modos de documentário, a partir de Bill Nichols (2005a e 2005b), Sílvio Da-Rin (2004) e Eduardo Coutinho (2005, com Ismail Xavier e Jorge Furtado) e conforme o estudo de Consuelo Lins (2003).

² No singular é *Stimmung*, do idioma alemão, e se refere aos efeitos de atmosfera, clima, ambiente, como produção de presença, conforme será explicado adiante.

³ Durante os estudos de Mestrado e Doutorado em Comunicação, especialmente em seminários dos professores Bernadatte Lyra e Gelson Santana, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi, entrei em contato com as teorias das materialidades da comunicação e da produção de presença, conforme elaborado especialmente por Hans Ulrich Gumbrecht (1998, 2010 e outros), a cujo pensamento me refiro neste estudo.

(documentário, 78 minutos, direção de Tatiane Sager, 2016, Panda Filmes)⁴, sobre o presídio de Porto Alegre, o impacto obtido junto ao público tem por causa menos as informações objetivas e mais os pontos de vista internos das imagens técnicas da equipe profissional combinadas com as imagens da câmera operada pelos presos, no interior das galerias por eles controladas. Em *Cidades fantasmas* (documentário, 70 minutos, direção de Tyrell Spencer, 2017, Galo de Briga Filmes e Casa de Cinema de Porto Alegre) a memória dos atingidos em falas gravadas nas ruínas de antigos lares traz ao presente dolorosos eventos passados. Para esta pesquisa, minha *hipótese* é que o cinema tem no manejo da voz narrativa e do ponto de vista formas preferenciais de produção de presença, conforme analiso em *Rifle*, *Central* e *Cidades fantasmas*. Observo também que em larga escala e sob vários aspectos a mesma estrutura de *produção de presença* pelo posicionamento do espectador através da perspectiva do olhar identificado com os personagens na construção das obras é percebida tanto em filmes de ficção como em documentários.

Em formulação bastante sintética e inicial dos conceitos que fundamentam meu estudo, entendo narrativas como articulações de diferentes modos de contar histórias que levam o leitor/espectador a acompanhar e compreender a apresentação da trama, o que pode ser dito a *produção de sentido*, e, na mesma experiência de leitura/assistência, vivenciando estados emocionais relacionados mais às estratégias e modulações da descrição do que aos acontecimentos em si, o que pode ser compreendido como *produção de presença*, em leitura que faço de Gumbrecht (2010) e de Lyra (2007). Para a experiência de proximidade e o sentir-se tocado, em um componente de *materialidade* necessário à produção de presença, entendo que convergem *o ponto de vista* e *a voz narrativa*, respectivamente, o posicionamento da onde se observa e a perspectiva com que se dá a conhecer os fatos da trama (Ricoeur, 1994, p. 147), cujos efeitos são mais intensos e os conceitos mais complexos em narrativas fundadas no *olhar através da câmera*, o que caracteriza o cinema frente às demais artes narrativas. Pois fazer filmes é produzir e ordenar planos audiovisuais⁵ que conduzem a percepção do espectador para dentro da trama, havendo no cinema um olhar privilegiado que se aproxima e observa a cena, sempre a partir de pontos de vista que pressupõem, incluem e posicionam o sujeito que assiste (Xavier, 2003, p. 36 e 51). Considero que a partir “dos posicionamentos e efeitos espaciais/temporais do contar” (Browne, 2005, p. 249), conforme a construção das

⁴ *Central* é inspirado no livro-reportagem *Falange Gaúcha*, 2008, do jornalista Renato Dornelles, que é co-diretor e co-roteirista do filme.

⁵ Ver glossário ao final (com a ressalva de que não há uma nomenclatura unânime, indico quando necessário, usando um conhecimento mais prático que teórico, o significado de termos técnicos que uso).

imagens, o espectador se engaja, é sujeito e objeto da narração, e nessa medida entendo que ocorre produção de presença. Os filmes que analiso, *Rifle*, *Central* e *Cidades fantasmas*, apresentam estratégias narrativas audiovisuais que posicionam e aproximam o olhar do espectador ao interior das cenas e tramas, o que promove a identificação com personagens, situações e ambientes (Browne, 2005, p. 231), como fator que favorece a intensidade das experiências estéticas, conceitos que procuro introduzir a seguir e que estão desenvolvidos nas análises dos filmes.

O Longa-metragem de ficção *Rifle*⁶, dirigido por Davi Pretto⁷, entre pessoas pobres do meio rural contemporâneo, em fazendas na fronteira Sul do Brasil com a Argentina e o Uruguai⁸, motivado talvez pela opressão social e econômica, talvez pela triste história familiar pregressa, ambas situações configuradas na narrativa, é sobre a revolta (uma espécie de surto violento) de um jovem chamado Dione que certo dia passa a atirar quase a esmo com sua arma contra automóveis e motoristas em estradas vicinais. As informações são dadas incompletas e aos poucos, em elaboração minuciosa de planos comprometidos pelo ponto de vista perturbado, porém discreto, do protagonista. Nesta construção, o filme *Rifle* trabalha com a ambientação do campo sulino, num intenso registro do silencioso e quase vazio, do ventoso e horizontal, cujo linguajar de sempre escassos habitantes é fragmentado e econômico, com palavras misturadas entre o português e o espanhol incultos. Essa harmonia tensa entra em conflito com o estranho que chega àquela zona rural, espécie de onda civilizatória e econômica vista parcialmente em fragmentos que se ligam aos sentidos erráticos de Dione. Plantadores de soja, novos capitalistas, conforme pouco se sabe de objetivo no filme, compram as propriedades do entorno e ativam o medo doentio da personagem. Em *Rifle*, um efeito de realismo e estranheza é reforçado pelas interpretações de não atores, mas de pessoas da região das filmagens. Inobstante as rupturas pontuais no estilo, essas estratégias cinematográficas estão dispostas com predomínio da estrutura clássica, com enredo, protagonista, início, meio e fim, mas cujos vínculos causais são por vezes tênues e os

⁶ Conforme informado pelo *blog* da Tokyo Filmes, *Rifle* recebeu, entre outros, os prêmios em festivais como Brasília (Melhor Filme – Júri da Crítica, Melhor Roteiro e Melhor Desenho de Som), Jeonju (Grand Prize), FID Marseille, Salvador (Melhor Filme), Cine Esquema Novo (Prêmio Destaque), Istanbul (Melhor Fotografia).

⁷ Davi Pretto também dirigiu *Castanha* (LM, 1h35, 2014), um filme sobre o ator e *performer drag* João Carlos Castanha, encenado em Porto Alegre. Sobre esse filme, com a professora Bernadette Lyra, analiso aspectos das materialidades e da produção de presença no artigo *Queermesse e transgressão do corpo no corpo do documentário Castanha*. TRÍADE: COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÍDIA. V. 5, p. 6-17, 2017.

⁸ O filme não se refere a esses países tampouco localização, mas é uma região familiar e próxima, por isso facilmente reconhecida.

sentidos são carregados de fluidez, ambiência e poesia, em construções do olhar fornecido que compromete o espectador na trama, o que resulta em produção de presença.

No documentário *Central*, longa-metragem, 2016, direção de Tatiana Sager (filme de estreia da experiente produtora), e codireção de Renato Dornelles, ficamos sabendo que no precaríssimo Presídio de Porto Alegre há linhas inimigas que separam as áreas internas dominadas por diferentes facções do crime em guerra, mas em espécie de armistício entre si e com mediação atípica do Estado, que abriu as celas e entregou as galerias às facções em troca de pacificação. O filme teve forte efeito e acolhida junto ao público⁹ pela representação em formas e sentidos muito realistas e palpáveis de um local geograficamente próximo, trágico, falado na mídia, mas profundamente desconhecido para quase todos. Na análise, aponto que *Central* faz sentidos a partir dos efeitos da produção de presença constituídos em ambiências e percepções dadas por pontos de vista internos, que conferem às imagens e às falas um tom testemunhal e premente, articulados por uma dupla abordagem ao filmar: em imagens e entrevistas feitas pela produção profissional e em outras realizadas pelos próprios detentos, internos às galerias do presídio. Uma pode ser inicialmente entendida como modo de expressão da *voz de saber*, conforme o modelo muito conhecido de uma exposição sobre o mundo, no entanto aqui também em entrevistas e imagens embebidas pela atmosfera e pela *realidade* do *Central*; outra, em forma crua, é uma *voz direta*, como efeito e em intensidade proporcional à carência de técnica na operação da câmera pelos presidiários na condição de cinegrafistas e documentaristas a que são colocados pelo *dispositivo* de realização do filme. A análise verifica os diferentes estilos e estratégias de documentário em *Central*, no que implicam em posicionamentos de pontos de vista e da voz narrativa que favorecem a produção de presença, enquanto tangibilidade material do lugar representado.

Por sua vez, também é em efeitos de materialidades que percebo as formas do documentário *Cidades fantasmas*¹⁰, longa-metragem, 2017, com direção de estreia de Tyrell Spencer. Sobre Humberstone no Chile, Fordlandia no Brasil, Armero na Colômbia e Epecuén na Argentina, abandonadas por motivos diversos, a narrativa acompanha testemunhos pessoais, ao mesmo tempo carregados de emoção e de racionalidade, sobre os trágicos eventos passados e, como expressões da perda e da ausência, as imagens e montagem valorizam os cenários em ruínas. A análise de *Cidades fantasmas* verifica os modos

⁹ O documentário *Central* ficou expressivas 12 semanas em cartaz em salas de cinema de Porto Alegre, a sessão que assisti impactou uma plateia lotada e o filme foi muito comentado mesmo fora dos circuitos habituais dos cinéfilos da cidade.

¹⁰ *Cidades fantasmas* foi premiado como melhor filme no Festival É Tudo Verdade, 2017.

cinematográficos poéticos construídos a partir das memórias relatadas, num estilo de enquadramentos contemplativos e descritivos, em movimentos suaves e longos da câmera que ora se aproximam, entram e andam pelos ambientes, ora se afastam e em momentos pontuais aceleram ou se tornam, com auxílio do desenho de som e conforme os ocorridos descritos, mais dramáticos. Não é explicitada a intervenção da equipe, mas é fato intrínseco que a própria filmagem provoca o confronto entre personagens hoje idosos e as ruínas de seus lugares de infância. Porém, o material captado é elaborado em uma construção audiovisual com roteiro bem estruturado, que pende mais às formas cinematográficas poéticas e clássicas, fundadas na fotografia, no ritmo, no manuseio da câmera e na montagem. No tom dado, que pode ser considerado respeitoso e adequado aos pesares envolvidos, as estratégias cinematográficas de *Cidades fantasmas* aproximam a voz narrativa dos pontos de vista das memórias narradas pelos atingidos, resultando em um material expressivo intenso cujo condão é levar o espectador para próximo, fisicamente junto à câmera, para dentro, em percepções materiais de presença dos escombros e memórias dos antigos lares filmados. A voz do filme articula a poética audiovisual nas vozes dadas aos testemunhos em momentos de presença que pelas memórias trazidas concilia, processa e *presentifica* as histórias narradas.

Sobre a seleção dos três filmes que analiso, ocorre que o tema pesquisado aparece em qualquer obra audiovisual, não em uma película e tampouco cinematografia ou campo específico. Frente ao problema metodológico da abrangência, adotei um dispositivo¹¹ singular: premido em prazo a cumprir no curso da pesquisa, busquei os filmes a analisar entre os exibidos, em meados de 2017, nas salas de exibição do que pode ser chamado *circuito alternativo da cidade*¹². Escolhi três filmes realizados aqui mesmo, em Porto Alegre, mas não por critério geográfico ou similar, pois este trabalho não é sobre cinema regional: sobre os filmes que analiso, olho para a produção de presença nas formas da narrativa cinematográfica.

¹¹ Tomo a palavra *dispositivo* por analogia, porque se trata aqui de uma delimitação metodológica que recorri para a escolha do *corpus*. Na análise dos filmes documentários *Central* e *Cidades fantasmas* estudo especificamente o *dispositivo* (conforme Consuelo Lins, 2008) como método de fazer cinema com intensa produção de presença, enquanto, no modelo clássico, os documentários com roteiros prévios sublinhariam a produção de sentido, relação que desenvolvo adiante.

¹² Resido em Porto Alegre e, na etapa de seleção do *corpus*, parti de uma circunstância específica: a existência de salas de exibição de filmes não necessariamente comerciais, nacionais e locais, a preços acessíveis, em um perímetro de poucos quarteirões, aonde resido, talvez o único bairro da cidade ainda seguro para a aventura de caminhar até o cinema à noite. Apenas para registrar, no centro e em prédios históricos dessa cidade estão as seguintes salas ‘alternativas’ de exibição, em boas condições, embora resistindo a severos riscos de subsistência: *Eduardo Hirtz*, *Norberto Lubisco* e *Paulo Amorim*, na Cinemateca da Casa de Cultura Mario Quintana; a *Sala Redenção*, no Campus da UFRGS; o *CineBancários*, no Sindicato dos Bancários; o *Cinema do Cofre*, no Santander Cultural e a *Cinemateca Capitólio* (que substituiu a sala *PF Gastal*, como aparelho público Municipal).

Mas por que especificamente *Rifle*, *Central* e *Cidades fantasmas*? Por que, em abstrato, escolhemos os filmes e temas que nos interessam e que afetos mobilizam? E por que todos da mesma cidade e época? Como público, ao mesmo tempo cineasta e agora pesquisador, um dos meus primeiros interesses é observar a produção feita no local aonde trabalho e resido, a mais próxima de mim. De um modo ou de outro me ligo a esses projetos porque conheço, um pouco mais, um pouco menos, os realizadores, equipes, temas e trajetórias. A pesquisa é de análise fílmica, pois as obras são observadas em suas singularidades formais, mas, sob certo aspecto, o caminho do estudo também é desdobramento de produção de presença e estou refletindo teoricamente a partir desse ponto de vista inserido, com uma certa proximidade, sobre o trabalho de colegas de ofício e contemporâneos. No decurso do texto, percebo e procuro apontar em análises os diferentes modos que esses filmes articulam sentidos para mim. O procedimento metodológico para a escolha do *corpus*, bastante singelo e adstrito à seleção do *corpus* da pesquisa, frente à premissa de que qualquer obra pode ser vista sob o ângulo da produção de presença, resulta em obras diversificadas – *Rifle*, *Central* e *Cidades fantasmas* -, cujo emparelhamento para análise de outro modo não se daria.

Sobre os pressupostos das materialidades e a estética no mundo contemporâneo.

Para o estudo, porque o interesse está nas modulações das formas dos filmes, tenho como um dos pressupostos que a narrativa não quer dizer imitação, mas representação do “agir humano”, conforme Paul Ricoeur: “A imitação ou representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (1994, p. 60). Ou seja, interessam os modos de disposição das ocorrências na trama, da onde emergem, enquanto produção de presença, sempre integrados a certos contextos em que ocorrem as comunicações/recepções, efeitos estéticos fluidos, tais como os *Stimmungen* (atmosferas e ambiências específicas sensíveis), no ritmo, nos subtextos, nas sugestões, nas incertezas e nas incompletudes da poética visual e sonora dos filmes, em ocorrências sutis, em fluxo, que observo como qualidades das obras. Na perspectiva que adoto, conforme Gumbrecht, porque em relação como objetos no espaço e no tempo presente, as coisas (inclusive os filmes) “estão a uma distância de ou em proximidade aos nossos corpos; quer nos toquem diretamente ou não, têm uma substância” (2015, p. 9) e assim descreve o *Stimmung* como “a relação que mantemos com o nosso ambiente, como fenômeno de

presença – o mais tênue toque que ocorre quando o mundo material à nossa volta afeta a superfície do nosso corpo” (2015, p.11). Neste sentido, as premissas filosóficas que sustentam o olhar sobre o cinema que busco desenvolver implicam na inadequação de quaisquer regras fixas ou pretensão a conclusões universais. Isto porque, nesta perspectiva teórica, a fim com a fenomenologia heideggeriana¹³, os objetos presentes (filmes) são percebidos como aquilo que “está a nossa frente, ao alcance tangível de nossos corpos” (Gumbrecht, 2010, p. 38) e, desse modo, em movimento permanente, objetos e observadores estão uns em relação aos outros, no espaço e no tempo do acontecimento da comunicação, o que caracteriza as materialidades e torna as interpretações sempre provisórias.

Embora considerando que as circunstâncias específicas e históricas conferem as possibilidades incertas de sentidos que vão acontecer ao espectador/leitor quando assiste/lê a obra, não se trata de uma abordagem e estudo de recepção, mas atenta que o significado nunca é perene e varia conforme o contexto histórico específico de cada receptor. A este respeito, Bernadette Lyra afirma que antes da interpretação estrita ao sentido está “a percepção direta dos espectadores. Tal percepção provoca uma experiência, a qual se dirige às características sensuais das superfícies, deixando de lado a profundidade espiritual da interpretação” (2007, p. 36), acepção que remete ao campo teórico das *materialidades da comunicação*, no qual a interpretação estrita do sentido das representações deixa de ter prevalência a favor de “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13) e que causam efeitos quer de sentido, quer de presença, combinados e tensionados, o que provoca a experiência estética. Nos três filmes que analiso, pelos modos como são estruturados, a voz narrativa se ampara e implica o espectador em pontos de vista próximos e internalizados às tramas, que são modos de enfatizar os efeitos de materialidades que se tornam tangíveis enquanto produção de presença.

Porém, conforme explica Gumbrecht, tal abordagem só é possível com a virada epistemológica do *campo hermenêutico* ao campo *não-hermenêutico*. Desde a era moderna, explica, o homem percebeu-se excêntrico ao mundo, na separação ideal e na tentativa de ‘apagamento’ da experiência corpórea sob a verdade do ‘espírito’, pois o idealismo colocou e manteve a inteligência subjetiva fora, acima, capaz e mesmo obrigada à pura racionalidade

¹³ Fenomenologia segundo a qual antes de qualquer valor atribuído está “toda demonstração de um ente tal como se mostra em si mesmo”; o que, na perspectiva ontológica, fica estabelecido aprioristicamente como “uma estrutura fundamental da presença, o ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2006, p. 75 e 83).

frente ao mundo material, conforme expresso pelo cogito cartesiano, que “subordinou não só o corpo humano, mas todas as coisas do mundo, como *res extensae* ao pensamento” (GUMBRECHT, 2010, p. 56). O autor diz que desde então a materialidade das coisas foi afastada da ontologia e o homem se considerou como um ente puramente intelectual, eis a premissa epistemológica clássica que é abalada quando, no decorrer do Século XIX, surge a consciência do observador de segunda ordem observando o até então convencionalmente invisível observador de primeira ordem da cena dada por fiel e natural. A era Moderna criara o observador objetivo, estável, incorpóreo e supostamente neutro, mas o corpo humano é redescoberto, “mais especificamente os sentidos humanos, como parte integral de qualquer olhar sobre o mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 62). É o que Foucault (2007, p. 17) problematiza na leitura que faz de *As meninas* (Valázquez, 1656), quando descobre o intrincado jogo de reflexos e pontos de vista em que os personagens do quadro olham no olho a que são dados a olhar, como “pura reciprocidade”, como representação da representação clássica, e, desvelando o lugar do sujeito que observa no quadro, revela que o sentido depende sempre da perspectiva da observação. Na análise que faz dos *Stimmungen* (efeitos estéticos de ambiências, atmosferas, afinações) da obra de Caspar Friedrich (1774-1840), Gumbrecht aponta, na figura constante do observador (o que pode ser visto p.e em *A mulher diante da aurora* e em *Os penhascos*, ambos de 1818, e em *Monge junto ao mar*, de 1808 ou 1810), aquele que observa a observação, em paisagens carregadas do sublime perturbador, a tentativa de centralizar e reconquistar a estabilidade perdida, pois houve um ‘*horror vacui*’ epistemológico pelo medo da falta de um referencial seguro quando percebeu-se que tudo dependia do ponto de vista (2014, p. 86).

À crise da representação clássica se ligam as características do contemporâneo descritas por Lyotard (1986) como a *destemporalização*, a *destotalização* e a *desreferencialização*, quando se retrai a ideia da História em evolução rumo ao futuro, não mais são possíveis ou suficientes metanarrativas (grandes esquemas teóricos) capazes de explicar a totalidade dos fenômenos, assim como esvaem-se as certezas quanto à equivalência entre representações e objetos. Nesta circunstância, “perdemos progressivamente um contato direto, a fricção do corpo com a matéria” (1998, p. 138), e as relações que mantemos com as coisas da vida “sugerem o sentimento de um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante. Dizendo de outro modo: o sentimento do mundo não mais fundado na figura central do sujeito” (GUMBRECHT, 1998, p. 138) - o que caracteriza o campo *não-hermenêutico*. Referindo-se ao tratado *Ser e tempo*, Gumbrecht diz que Heidegger

“...começou a desenvolver a ideia de um ‘desvelamento do Ser’ (...) para substituir o conceito metafísico de ‘verdade’, que aponta para um sentido ou uma ideia” a ser buscada e afirmada, trocando “o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de “ser-no-mundo”, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo...” (2010, p. 70)¹⁴.

Nesse estudo, a leitura voltada ao *Stimmung* é vista como uma atitude primária de leitores comuns, que antecipam as interpretações de sentidos mais estritos, estando ligados aos efeitos de atmosferas, climas, ambiências, afinações, como realidades materiais, que afetam e provocam estados de espírito ou humor, “experimentadas num *continuum*, como escalas de música” (GUMBRECHT, 2014, p. 12), e que implicam em um estar sendo tocado, porque “tons, atmosferas e *Stimmung* não existem nunca completamente independentes das componentes materiais das obras – principalmente da sua prosódia” (2014, p. 14), ou seja, as modulações formais das narrativas são percebidas como materialidades que atuam na produção de presença. Considerando os corpos humanos como realidades envoltas no mundo físico, indica-se “uma relação entre certas formas de narração e determinadas atmosferas específicas” (2014, p. 15) e, assim, embora não seja possível afastar a interpretação mais propriamente hermenêutica dos sentidos das representações, o autor afirma que “as coisas estão ‘sempre-já’ – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com os nossos corpos” (2014, p. 16). Outra vez Gumbrecht refere o desvelamento do ser-no-mundo, que situa o *Stimmung* “como parte integrante da condição existencial de ‘estar-lançado’. Ambientes e atmosferas variadas – e em constante mutação -, escreve Heidegger, condicionam nosso comportamento e nossas sensações na existência do dia a dia; não somos livres para escolher” (2014, p. 19). Enquanto categoria universal, em todas as situações há elementos de ambiência e atmosferas em materialidades cuja presença engendra e compõe sentidos: “é possível procurarmos o *Stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (2014, p. 20). É diferente da representação que em leituras mais literais dos signos é

¹⁴ Na busca do *ser do ente*, que se contrapõe ao conceito metafísico de sentido perene e verdadeiro, o primeiro a interrogar, segundo Heidegger, “é o ente que tem o caráter da presença” (2006, pág. 83). O objeto de análise (do tratado *Ser e Tempo*) é o mundo em sua mundanidade; o ser-no-mundo como ser-com e ser-si mesmo; o ser-em como tal, mediante o que, conforme o filósofo, se poderá delinear o ser da presença, como um ente do ser que assume seu próprio ser. Entendo, nesse breve estudo, que a presença é sempre minha porque ocorre na identificação encontrada no lugar-tempo circunstancial da ‘minha’ leitura e, por isso, a “presença é sempre essencialmente sua possibilidade”, restando esboçados dois caracteres principais da presença que a diferenciam dos demais fenômenos: “o primado da ‘existência’ frente à ‘essência’ e o ser sempre minha” (Heidegger, 2006, p. 86) e, assim, a análise dos filmes também ocorre em um campo de possibilidades, não de necessárias certezas.

acompanhada pela explicação, pois “os *Stimmungen* do passado conseguem, por assim, dizer, ultrapassar os limites da interpretação hermenêutica” (2014, p. 93).

Compreendendo então a impossibilidade de desvendar o que seria a interpretação verdadeira e oculta sob a aparência das coisas, porque isto enfim nem existe sendo como uma imagem ideal que se projeta e a procuramos escondida cada vez mais profundamente, segundo Lyra, é a experiência humana, histórica, que confere sentido aos fenômenos: “Cada grupo cultural de humanos reivindica orientações e finalidades que transformam a placidez de fenômenos, obrigando-os a adquirir um sentido” (1995, p. 53). Nesse modelo, a representação é mais uma percepção do que uma substituição simbólica. Enquanto binômio *produção de presença/produção de sentido*, estão implicados tanto a maleabilidade da incerteza e da fluidez como também um certo caráter impositivo da experiência histórica: “Os sentidos, assim coagidos, se contorcem nas malhas da sociedade em que se produzem e no momento histórico em que são gerados” (1995, p. 53). Na perspectiva das materialidades, a investigação se afasta da ideia de uma interpretação final e verdadeira em prol da percepção das variantes, nuances e movimentos do sentido conferidos a cada momento da experiência (LYRA, 1995, p. 54).

Segundo explica Gumbrecht (2010, p. 119 ss), em um mesmo fenômeno, das tensões e oscilações entre o sentido e a presença acontece, como possibilidade apenas, a experiência estética, cujas características indicam um acontecimento que surge do nada (quando percebemos, já está), é um evento (assim como aparece, se desfaz), tem violência (porque algo agora ocupa um espaço) e tem intensidade indeterminada. A experiência estética ocorre em uma situação de insularidade (não se prende a normas éticas tampouco está vinculada à história), e o autor enfatiza que não existe nada de edificante, nenhuma mensagem, além da experiência cujas lembranças são às vezes “felizes e outras vezes como momentos tristes – mas sempre com uma sensação de perda ou de nostalgia...” (2010, p. 128). Nessas ocorrências, certos momentos provocam algo mais intenso e diferente ao corriqueiro: “aquilo que chamamos ‘experiência estética’ nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos históricos e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” e, por não fazerem parte e serem sempre distantes, são momentos interessantes e desejáveis (Gumbrecht, 2010, p. 128 e 130). A epifania é a fruição deste momento em que se tem a percepção efêmera da presença daquilo que logo escapa, que sempre já passou: a presença é como busca da tangibilidade do que já se perdeu.

Gumbrecht, frente à inutilidade aparente, questiona sobre as “razões que nos motivam a procurar a experiência estética e a expor nossos corpos e nossas mentes ao seu potencial” (2010, p. 128) e, conforme o autor, porque o mundo está inflacionado de sentido (conceitos, interpretações já fornecidas), a presença é reação à consciência do mundo cartesiano e, assim, há o desejo do mundo perto da pele, quando isso já não é mais possível: a presença é sintoma da perda. Nessa linha filosófica, Gumbrecht propõe a percepção, descrição e análise da produção de presença, tendo por premissa a fluidez própria das formas e sentidos dos entes, como efeitos estéticos percebidos não apenas em obras de arte. A sensação é de estar perdido “na intensidade concentrada e serena” (2010, p. 133), em ocorrências não adstritas às obras de arte, pois a experiência estética é entendida como uma possibilidade incerta de todas as coisas com as quais mantemos relações de materialidades¹⁵.

Um dos modos de entrar em experiência estética é “o súbito aparecimento de certos objetos de percepção que desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas” (GUMBRECHT, 2010, p. 132). O autor fala que, combinado a um estado de disposição serena para vivenciar o momento, um evento provoca a alteração, e cita, por exemplo, o primeiro sol quando chega à Califórnia (2010, p. 132). A mim, nesse intenso e longo inverno de Porto Alegre, toca a visão alentadora do sol na copa das árvores da rua que percebo através do vidro da janela em momento inspirador de silêncio numa tarde gelada, mas também recorro o vigor contagiante da batida do surdo na bateria do bloco de carnaval que ensaia aqui próximo (ao tempo da primeira revisão do texto o verão já se aproxima e o sol está queimando a pele). A experiência estética enquanto produção de presença também pode surgir em efeitos materialmente sensíveis em filmes, como nos lentos e suaves passeios dos movimentos de câmera em *Cidades fantasmas*, na crueza das imagens dos apenados de dentro das galerias superlotadas e dominadas pelo crime em *Central*, ou do silêncio tenso na vastidão dominadora das planícies do Sul em *Rifle* (esse ambiente em especial a mim toca nostalgias e afetos muito familiares).

¹⁵ Gumbrecht se dedica também à análise do esporte enquanto produção de presença, pois localiza o *Stimmung* na atitude de entrega a uma concentração intensa e serena na experiência do atleta, campos que Ana Acker (2018) costura ao analisar a representação do futebol em filmes brasileiros sob a perspectiva da produção de presença, observando o futebol em seus efeitos de intensidade (da emoção das grandes jogadas e eventos memoráveis em seus contextos sociais, culturais e históricos) no modo como são registradas as imagens técnicas dos filmes.

Ponto de vista e voz narrativa em cinema.

O efeito que localizo da posição dos pontos de vista nas vozes dos filmes como potência em produção de presença é em parte e começa a ser explicado pela descrição feita nas descobertas das estruturas narrativas de Todorov (1968), que distingue a visão de dentro e a visão de fora, parcializada ou totalizante, com que se pode posicionar o foco narrativo. Identifico as estratégias de posicionamento da câmera que oferecem ao espectador a visão comprometida com os acontecimentos narrados e afetos envolvidos nas tramas e, por isso, é às vezes próxima à exatidão, noutras vezes e quase sempre é errática, se afigurando como incerta, inconclusa e principalmente tem substância, enquanto materialidade sensível da produção de presença, o que observo como valores das narrativas. No mesmo sentido, Ricoeur explica que o “ponto de vista é ponto de vista sobre a esfera de experiência à qual pertence o personagem” e “voz narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado” (1994, Tomo II, p. 147), e aponta a distinção importante em que “ou o poeta fala diretamente, nesse caso ele conta o que seus personagens fazem, ou então dá-lhes a palavra e fala indiretamente através deles: então são eles que ‘agem e fazem o drama’”, assim as intrigas são narradas na ação dos personagens pelo modo como agem (1994, Tomo I, p. 62-63).

Porém, embora similar, o cinema guarda particularidades importantes, pois é a imagem dada pelo olhar estabelecido que faz a narração, e não a voz do personagem ou narrador. Sobre a problematização das operações da narrativa em cinema, Machado explica que “...tal como o narrador literário, a instância que vê e ouve, que, portanto, dá a ver e ouvir (e também dispõe os planos, monta-os, ordena-os), é, ela também, um fato da ficção e, como tal, circunscrita ao universo da diegese” (2007, p. 11) e segue explicando que em literatura é mais simples, pois são falas em primeira pessoa, no cinema, a imagem tem natureza diferente, há um jogo de olhares (p. 14). Sobre esse problema, Browne refere que o espectador é situado na “esfera da ação representada”, quando passamos a acompanhar a história como se estivesse de fato acontecendo, “por referência não a um autor externo, mas a uma autoridade narrativa interna, continuamente visível” (2005, p. 245). A voz narrativa, na articulação da instância que constrói a obra, está em todo o material audiovisual, mas quase sempre se pretende dissimulada sob outras vozes articuladas em modos de narrar. A voz do personagem que narra

em literatura também é uma dissimulação¹⁶, mas em cinema as estratégias geralmente são outras, por adequação, pois o modo de narrar com as tomadas da câmera introduz uma figura em cena, de difícil definição, não uma voz falada, mas difusa, embora sempre visível, que conduz o olhar do espectador. É uma estratégia que mantém a atenção nos personagens, sendo reforçada “por outros procedimentos estilísticos como campo-contracampo, *raccords* de olhar, continuidade” (BROWNE, p. 245), que naturalizam a ação narrada. Segundo Machado, similar ao sonho, cinema é pura vidência sem corpo, a busca do sujeito que dá a ver e ouvir se confunde com a busca do sujeito do inconsciente e o mediador não é a voz que conta a história, embora quase sempre com resultado duvidoso possa imitar a literatura, “mas um alguém que só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna, para que o espectador ocupe o seu lugar” (MACHADO, 2007, p. 20). Este posicionar o espectador na cena de cinema, como parte da construção das imagens da câmera, aufere potencialmente efeitos intensos de produção de presença aos filmes.

No contexto em que a fragmentação de possíveis olhares para cada fenômeno gera a crise epistemológica da representação, o discurso narrativo é estratégia para organizar a realidade incerta do mundo descentralizado, instável e sempre em movimento, pois (as narrativas) “...abrem um espaço no qual a multiplicidade de representações podem ser integradas e ganhar a forma de uma sequência” (Gumbrecht, 2010, p. 63), em proposição com desdobramentos especialmente importantes no cinema, que é o resultado do posicionamento e trabalho da câmera ao dispor e alternar o olhar¹⁷ dado ao espectador. As estratégias que aproximam e valorizam os olhares internos à trama resultam em diferentes efeitos da narrativa em suas formas expressivas de produção de presença.

O caminho das análises de *Rifle, Central e Cidades fantasmas*.

Observadas em suas expressões tangíveis e materiais, as obras são carregadas de ambiências, sugestões e intensidades que podem ser entendidas pelos posicionamentos da voz

¹⁶ Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), analisa o funcionamento e as ‘confusões’ existentes na leitura e usos de diferentes tipos de discursos em que discute quem e como se estabelecem as regras para a experiência do passeio que faz o leitor na ficção. O autor chama essa voz, num primeiro momento, de “um *it*” (lamenta precisar dar-lhe um gênero na Língua Latina) que se evidencia pelo estilo geral do texto” (1994, p. 21) - a voz que fala. Porém, de fato, a presença dessa voz e os modos de ficar mais ou menos claro os pontos de vista do discurso ensejam uma série de variantes. Nesse trabalho, interessa o que diz Eco sobre obras que sutilmente misturam narradores e vozes com o propósito explícito de confundir o leitor.

¹⁷ Por se tratar de audiovisual, o olhar pressupõe a audição, pois o plano que a câmera recorta em que a narrativa se ampara é imagem e som.

próxima aos acontecimentos e pontos de vista dos personagens que implicam o espectador na tessitura da trama, conforme observo na estrutura fundada no olhar errático do personagem em crise, no paralelo entre a câmera de um lado e de outro da linha armada no Presídio, e na memória afetiva das tragédias e perdas, nas análises de *Rifle*, *Central* e *Cidades fantasmas*. A ideia de voz narrativa, conforme a leitura, sobressai como uma identidade no conjunto da obra, e os pontos de vista são os enfoques dramatizados com os quais são mostradas as cenas. Pela observação e descrição, está colocado que o ponto de vista e a voz narrativa dotam os três filmes de efeitos de intensidade que podem ser ditos *produção de presença*, em sentidos ampliados e modos de envolvimento do espectador.

Considerando as premissas das materialidades (Gumbrecht, 2010), o evento é sempre histórico, mesmo que insular (sem causalidades asseguradas, há uma certa autonomia), e os sentidos estão em efeitos de presença nas formas narrativas dos filmes. Observo que as três obras em análise tecem e mesmo partem de marcados discursos históricos e políticos. *Rifle*, o filme de ficção entre os três do corpus, enfaticamente psicológico, narrado pelo ponto de vista problemático do protagonista, se insere na temática da exploração do homem do campo. As qualidades estéticas de *Rifle*, ligadas sobretudo às ambientações alcançadas ao modo de desenhar os planos audiovisuais e aos tempos dados a eles, compõem uma narrativa que tem como pano de fundo a temática do drama social do *gaúcho a pé*, formulada na literatura, a partir dos anos 40 no Rio Grande do Sul sobretudo na obra do psicanalista e romancista Cyro Martins, que refere, por um lado, a uma abordagem histórica e social realista frente ao ideal imaginário quase sempre auto laudatório do *centauro dos pampas*, por outro, tem a psicologia dos personagens aprofundada e expressa, como sugestão porque é sempre inexato, nas ações e também nas formas do conto¹⁸. *Rifle* combina esses dois eixos, pois é a partir do mundo interior tumultuado do protagonista, embora quase sempre contido, apenas sugerido pois nebuloso, que são desenhados e ordenadas as imagens e sons do filme, ponto de vista que a voz narrativa articula tornando possível compreender o quadro histórico do entorno que compõe a trama.

¹⁸ Conhecida como a *Trilogia do gaúcho a pé* (*Sem rumo*, 1937; *Porteira fechada*, 1944, e *Estrada nova*, 1954), de Cyro Martins (1908-1995), psicanalista e escritor de ensaios e romances do Rio Grande do Sul, cuja narrativa se ancora na perspectiva social e psicológica, regional, histórica, do gaúcho empobrecido e já sem montaria, em que se insere o personagem. Trabalho a temática e ambiência do drama social do campo sulino em situações comprometidas pelo ponto de vista do *gaúcho a pé* em dois filmes Curtas-metragens que assino: *Boa Ventura* (2015, adaptação de *Porteira Fechada*) e *Terra Prometida* (2006, adaptação do conto de Taylor Diniz).

O tom de *Central* é de necessário alarme frente à gravidade real das condições e das circunstâncias da casa de detenção da cidade de Porto Alegre. O documentário aborda um drama sociológico com uma carga muito objetiva e concreta, pois as condições são extremas, as estupendas rebeliões estão na memória da cidade e volta e meia a mídia se interessa intensamente pelo Presídio Central¹⁹. Mas, de que forma o filme constrói esse real ao ponto de se fazer perceber pelo público? Aquilo que costumeiramente está num lugar separado e distante (mesmo que a prisão esteja situada a 20 minutos do centro da cidade) ganha percepção sensível, superando o simbólico numa visão ampliada de representação. Conforme o filme, há um recorte de classe, diz o pastor carcerário entrevistado: “vi de tudo no Central, menos rico”, ou seja, uma parte da população, entre os mais pobres, tem familiares lá e possivelmente conheça o lugar por visitas, enquanto os pesquisadores, acadêmicos, público de cinema e maioria das pessoas em geral não têm registro algum da ambiência ou mesmo dos cheiros, conforme o filme nos coloca em contato.

No terceiro filme que analiso, *Cidades fantasmas*, em todas as quatro ruínas visitadas são buscados os motivos políticos e históricos das catástrofes, ou pela omissão ou pelo interesse puramente econômico, todavia o conteúdo discursivo está imiscuído, preenchido, dramatizado de forma potente quando os destinos e histórias narradas e revividas se amparam na memória afetiva e engajada, enquanto intrínseca provocação da própria filmagem que leva os sobreviventes a seus antigos lares, e em imagens carregadas de poesia, com tempos sublinhados e ritmos dados no modo de operação da câmera e na montagem.

Os conteúdos históricos e políticos apontados não podem ser apreendidos tampouco alcançados se não forem consideradas as realidades sugeridas no nível do material cinematográfico. Ou seja, há sempre um tema de fundo, mas enquanto expressão das materialidades do filme inseridas no contexto histórico, porque os sentidos estão para nós a partir das vivências que experimentamos que nunca estão separadas das condições materiais e memórias trazidas e compartilhadas, conforme procuro explicar, sobretudo através da leitura de Gumbrecht e dos ensinamentos de Lyra. *Rifle* constrói a ambiência da vastidão horizontal, do silêncio e ventoso dos campos do Sul, através da perspectiva e olhar de um personagem no limite e surto violento. Desenho de planos, decupagem, atuação, som e ordem narrativa trazem o desconforto do deslocamento e solidão para o corpo do filme, os efeitos de

¹⁹ Há fortes motivos para se desconfiar que a imprensa pauta ou não o presídio Central conforme a agenda política e quem governa na ocasião. No atual período, o assunto sumiu mais uma vez da mídia, noutros, a pauta é diária.

ambiências referem ao sentimento de perda, ‘a memória do lugar perdido’, deixado para trás, lar dos antepassados, que todos carregamos. No documentário sobre o presídio de Porto Alegre, a potência cinematográfica está no modo presente e vivo em que se transforma o discurso de conteúdo muitas vezes do conhecimento público. O filme *Central* articula dois estatutos de imagem muito diferentes, um, produto da técnica da equipe, outro, da gravação dos presos, ambos se amparam em ambiências, inclusive cheiros, em percepções variadas com notável efeito no público. *Cidades fantasmas* impacta pelas imagens cujas composições e movimentos valorizam a beleza das ruínas visitadas e lembradas com afetos e dor pelos entrevistados. O ritmo do filme, em passeios longos, como que respeitosos, e o tempo largo dado às fotos de época, de antes das tragédias que abateram os personagens e seus lares, cheias de profundidade a que remetem, contrasta com a narrativa que está sempre apresentando uma nova informação.

Na análise, observo as estratégias que posicionam a voz próxima aos acontecimentos, confundindo-se com a ação e pontos de vista dos personagens. Nestes casos, a construção do filme está em sintonia com voz e olhares dos agentes da trama; embora não ocorra a narração em primeira pessoa, usual sobretudo na literatura²⁰, os modos de composição das imagens constroem os olhares e dão corpo aos conflitos que envolvem os personagens a partir do seu foco, em realidades complexas e tempos abertos à experiência, sintetizados no decurso da narrativa. Os sentidos históricos estão sempre presentes, mas de um modo material e permeável, superando qualquer interpretação finalística. Porque diz respeito à característica própria do cinema de narrar com o uso das imagens da câmera, a mesma abordagem pode ser feita em ficção e em documentário, cujos roteiros abertos das formas diretas - modernas e contemporâneas-, favorecem a voz interna à ação, o que intensifica os efeitos de produção de presença. Nos capítulos seguintes, procuro explicar nos mecanismos narrativos de *Rifle* o posicionamento do olhar na trama como identidade e construções estéticas que percebo como modos de produção de presença. Nas análises de *Central* e de *Cidades fantasmas* procuro tratar especificamente das relações entre a voz narrativa, ponto de vista e produção de presença também frente aos modos de documentário. Percebo, nestas análises, que estão amalgamadas no modo de tramar a narrativa o discurso de conteúdo e os efeitos estéticos de

²⁰ A *câmera subjetiva*, quando a filmagem simula estar olhando com os olhos do personagem em cena (a imagem deve parecer pulsar com o corpo fora de quadro de quem olha), tem função muito menor no cinema e uso excepcional enquanto condução da narrativa quando equiparada à importância da narração em primeira pessoa em literatura, muito usual.

produção de presença pelo arranjo das estratégias colocadas em movimento nas formas de cinema.

No desenvolvimento descrevo as configurações que observo em *Rifle*, *Central* e *Cidades fantasmas*, e analiso os filmes objetivando perceber a articulação da voz narrativa em modos específicos, conforme pontos de vista integrados à ação da cena que a câmera fornece, o que potencializa os liames que cada um a seu modo estabelece entre si mesmo e a narrativa dos filmes - que entendo como ocorrências de estar sujeito à experiência estética, enquanto produção de presença. Desenvolvo a análise de *Rifle*, observando o desenho com planos altamente expressivos das paisagens e homens do meio rural, em ambientações e gente muito características dos campos da fronteira Sul do Brasil, que, embora seguindo predominantemente uma ordem narrativa convencional de causalidade, é imantado e carregado de substância e incompletudes pelo olhar dado que vivencia o drama do personagem em ruptura. Em *Central*, localizo a estrutura narrativa pelos modos de documentário que combinam estratégias convencionais clássicas, apenas em tese abstratas e distanciadas, nas imagens da equipe técnica, a outras modernas e diretas, mediante um dispositivo que fornece a câmera aos próprios apenados, em que a forte percepção de presença vem do olhar posicionado a partir de dentro embora de lados opostos do presídio parcialmente controlado pelo crime. *Cidades fantasmas* é um filme poético sobre a dor da perda, em que a narrativa é conduzida por falas testemunhais cujas memórias ganham presença nas formas plásticas e respeitadas de filmar as ruínas das cidades abandonadas, tornando o passado presente, ao mesmo tempo em que pode reconciliar e dar valor às memórias dos atingidos e desalojados. Assim, na análise procuro investigar os problemas de como se estrutura a voz narrativa e como os efeitos de produção de presença, nas intensidades estéticas, se constituem amparados em olhares que entendo como comprometidos com a própria trama, ao modo de filmar. Busco observar nas obras, mesmo que ancoradas e posicionadas em circunstâncias e conteúdos históricos e políticos bem definidos, não a prevalência do que pretendem dizer ou representarem em suas *mise-en-scènes*, atentando mais às relações de conteúdos com efeitos de ambiência e imanências no contexto das materialidades da narrativa, graduações que são alcançadas enquanto realidades sensíveis ao espectador dadas pelo olhar próximo e especial do cinema.

CAPÍTULO 2. A ANÁLISE DE *RIFLE*.

2.1. A ambientação no olhar do personagem em *Rifle*.

Rifle inicia em um plano detalhe²¹: o manuseio de uma faca machuca tronco de árvore, olhando bem, os golpes se dedicam a apagar, raspando com a lâmina, uma inscrição talvez juvenil, das que se deixam em dias de passeio (figura 1). Em plano geral²², há uma cachoeira ao fundo à direita, com um mato emoldurando e tornando o ambiente sombreado; mais próximo, um jovem (Dione, o protagonista) dedicado a desferir a faca contra a árvore (figura 2). O tempo todo o som é intenso: mato, cachoeira e golpe da faca. Em novo plano geral (figura 3), agora Dione vem por campo, avança no eixo z ²³ entre vegetação de arbustos e para diante de um carro abandonado, no primeiro plano²⁴ e fora de foco; entra o título do filme. Essa sequência de abertura coloca a narrativa no espaço de incertezas e subjetividades vinculadas estrategicamente ao ponto de vista de Dione, assim, pelas ações sugeridas estabelece uma ambientação e personagem em situação que já inicia tensa, os acontecimentos, sutilmente mostrados em movimentos ainda contidos, já estão em curso. A configuração do espaço do filme tem por perfil a percepção sensível do contexto, enquanto atmosfera carregada pelo tom do drama narrado. *Rifle* tem a ambiência dos campos sulinos a da sociedade estratificada, como produção de presença, na medida em que a voz narrativa constitui-se parte da trama no conjunto dos modos e elementos que tece. O olhar da câmera está inserido, é modulado conforme a situação, o olhar e as circunstâncias do personagem, no estilo contemporâneo que diminui o distanciamento ideal da voz narrativa clássica em prol do comprometimento do ponto de vista na ação. O que vejo e escuto têm o tom do personagem e mundo construídos, como uma afinação, e nisto residem a potência e as qualidades de produção de presença em *Rifle*.

²¹ Ver glossário ao final.

²² Ver glossário ao final.

²³ Ver glossário ao final.

²⁴ Aqui 'no primeiro' plano quer dizer que o objeto está na posição mais próxima à lente em relação à profundidade do quadro. Ver glossário ao final.



Figuras 1 (1min15): lâmina contra o tronco de árvore. Figura 2 (1min58): a ação junto a uma cachoeira. Figura 3 (3min05): o personagem avança por uma área de natureza, com carro abandonado.



Figuras 4 (3min19) e 5 (3min48): a lida campeira na paisagem do Sul registrada de modo natural. Figura 6 (5min19): família com quem Dione está vivendo, na fazenda, em cena noturna.



Figura 7 (11min23): Dione recebe um homem interessado em comprar as terras. Figura 8 (13min41): convívio na família, olham álbum de fotografias.



Figuras: 9 (14min04), 10 (14min27) e 11 (14min22): fotografias antigas de família dos atores/personagens.

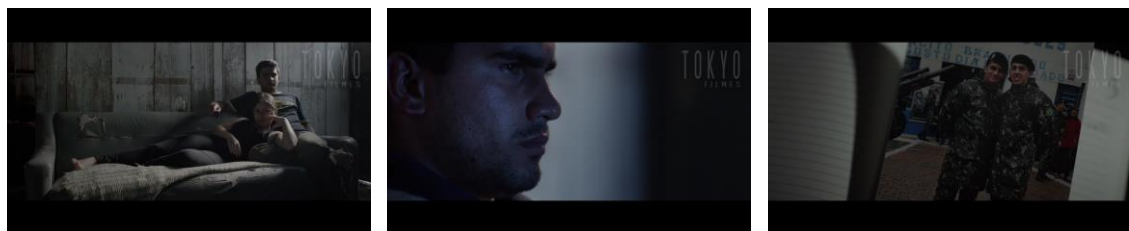


Figura 12 (27min18): cena doméstica e familiar entre Dione e a jovem da família. Figura 13 (37min05): close-up de Dione observando fotografia antiga da Figura 14 (38min11): quando serviu no exército, aprendendo a atirar com rifle.

Após a sequência inicial da cachoeira, na cena seguinte, em um cercado, Dione e outro *peão*²⁵, homem mais velho, atacam ovelhas derrubando-as com as mãos, em lida campeira natural e rude (figuras 4 e 5). Nesse momento, é possível perceber, pela desenvoltura muito naturalizada, que personagem e ator são um só e dali mesmo²⁶. Na sequência, a paisagem é de vasto campo vazio e plano no horizonte - a planície do *pampa gaúcho* - e os homens trocam breves comentários sobre o serviço, no linguajar local muito próprio, seco e econômico. No outro dia, encontram uma carcaça de gado no terreno e estão preocupados com os ladrões, os *gatunos*, que à noite matam e carneiam alguma cabeça dos rebanhos que eles cuidam para o patrão e dono das terras. Contam a Dione histórias terríveis do bandido Mariano, perigoso e temido ladrão de gado. Esses pequenos roubos noturnos estabelecem um conflito inicial, espécie de implante²⁷ que adiante surpreende e se explica, mas que, por pequeno, não pode ser o motriz do filme. Após, ainda como introdução, à noite, numa sala muito simples (*un galpóncito*, no linguajar da fronteira), um grupo familiar em torno de uma mesa joga cartas (figura 6)²⁸. Os sons são marcantes do silêncio, não tomado como ausência de ruídos²⁹, mas como ambientação noturna de fazendas, e as palavras sempre muito escassas (lembrando que se trata de não atores, mas de gente do campo) aqui anunciam o que os ameaça: o avanço dos plantadores de soja. Certo dia, batem na porteira, Dione atende com rudeza e dispensa rapidamente um homem rico da cidade que quer comprar as terras (figura 7).

²⁵ *Peão* é um modo local e sintético de chamar o trabalhador rural empregado em fazendas.

²⁶ Não apenas a temática social, mas também o personagem do povo sendo interpretado por gente comum do lugar inscreve em *Rifle* traços do movimento de cinema do Neorealismo Italiano (conforme Mariarosaria Fabris, 2006, p. 191 e ss).

²⁷ Implante como elemento de roteiro, uma pista dada que vai ser explicada adiante, na narrativa, conforme Chion (1989, p. 223).

²⁸ A função da cena expositiva, de acordo com Howard e Mabley (1996, p. 101), é informar ao público sobre as premissas já existentes do conflito. *Rifle* é econômico na exposição, como virtude; não é dito, por exemplo, como nem por quê Dione chegou a essa família, informação que não faz falta.

²⁹ No estudo da produção de presença em cinema, Pablo Lanzoni, a partir da leitura de Gumbrecht, aponta como o silêncio constrói efeitos de atmosferas na obra de Andrei Tarkovski, na qual os filmes são vistos, anuncia o autor, não apenas em seus enredos, mas em múltiplas camadas e momentos de intensidade, dados pelos modos de composição entre as imagens e sons das obras. O espectador, explica Lanzoni, é impactado na construção de uma relação de fundo entre indivíduo e ambiente: “Este imbricamento entre o espaço e o indivíduo, entre o tempo e as memórias enfatiza afetos em que a paisagem não se encerra em si, mas parece agir sobre as sensações de seus protagonistas e alcançar o espectador” (2016, p. 119). Nisso, aponta os efeitos-silêncio (pois há os ruídos de atmosfera de silêncio), que criam ambiências, como estados de espírito, que envolvem personagens e público, uma situação que percebo nos silêncios ruidosos de *Rifle*.

A narrativa evolui seguindo o conflito de Dione, que trabalha e vive como agregado dessa família empobrecida, disposta a deixar a pequena posse e mudar para a cidade. Nas cenas do dia-a-dia, sempre com economia de planos, gestos e diálogos, são demonstrados afetos; olham um álbum de fotografias com lembranças da família (figura 8), cujo efeito e interesse aumentam por serem imagens antigas reais dos atores/personagens (nas figuras de 9 a 11), que reforçam não apenas a questão também presente da perda de raízes, como sobretudo a percepção do ambiente e mundo representados se torna mais intensa quando assisto ao filme. Dione é próximo (talvez namorado) à filha da família e, na quietude do ambiente semi-silencioso, em cena que cumpre função expositiva, pelo contraste entre os ânimos dos personagens, é mostrado o incômodo dele com a mudança que se aproxima (figura 12). Também é por fotografias antigas, noutra cena, que fico sabendo que foi como soldado do Exército que Dione aprendeu a usar armas de fogo (figuras 13 e 14), aqui, também como um dado narrativo pontual. Neste desenvolvimento, o avanço dos plantadores de soja, o movimento de gente, máquinas, automóveis e caminhões que surgem, ou apenas o som deles, perturbam o jovem ao ponto do ápice, numa espécie de surto, um transe violento em reação às transformações ameaçadoras. O tema diz respeito a processos sociais muito conhecidos da humanidade: a concentração de riquezas, as transformações modernas, a expulsão do homem do campo e a consequente perda de raízes estáveis³⁰. O personagem está no âmbito do deslocamento, da falta de lugar, da falta de sentido e compreensão, o que é trabalhado numa estética singular, como construção cinematográfica que se ampara no posicionamento da voz narrativa e do ponto de vista inseridos na trama, cuja percepção da circunstância dramática e histórica é em *Stimmungen*, na atmosfera do campo, clima e ambiente sensível.

2.2. A visão (e audição) a partir do interior da cena.

Por cânone, os filmes são estruturados, se diferenciam e são analisados frente a modelos convencionais para a construção do mundo fictício: o mundo da diegese oferecido na trama ao gozo do espectador, cujos personagens e conflitos são expostos e conduzem a evolução dramática, no modelo conhecido como *narrativa clássica*. Em linhas gerais, conforme Bordwell, “a manipulação da *mise-en-scène* (...) cria um evento pró-fílmico

³⁰ *Dione* de certa forma se equipara e atualiza o drama do personagem *João Guedes*, da *Trilogia do gaúcho a pé* de Cyro Martins.

aparentemente independente, que se torna o mundo tangível da história”, através do encadeamento de eventos ligados por relações causais, temporais e espaciais, que apresentam e desenvolvem uma situação, uma desestabilização e uma nova situação na vida do personagem (2005, p. 77 e ss). É a necessidade verdadeira e a ação do protagonista, enfrentando dificuldades e forças contrárias que se agravam até o clímax e conduzem à conclusão, que sustentam a narrativa, forjando a invisibilidade do trabalho da enunciação. Os teóricos e as convenções informam que o mundo da narrativa deve possuir as qualidades da unidade (tudo gira em torno do núcleo dramático central, o querer problemático do personagem) e da verossimilhança (a credibilidade das ações pela lógica interna estabelecida). O *modelo* é formulado como explicação aos filmes de ficção, no entanto, em muitos aspectos, embora as diferenças, documentários e ficcionais se equiparam, porque em qualquer caso são construções de cinema, conforme bem aceito pela teoria contemporânea. Há nítidas relações entre o *modelo clássico da ficção* e os *documentários do modelo clássico*, através do *modo expositivo*, conforme a classificação de Bill Nichols (2005a); considerando idealmente, a narrativa objetiva e distante dos modos clássicos reforça a produção de sentido, porém, as modulações da voz narrativa e dos pontos de vista, em ambos os campos, ficção e documentário, carregam as obras com produção de presença, conforme abordo adiante.

Estes traços gerais e convencionais do narrar em cinema, como arranjo de elementos materiais expressivos, aparecem em modulações e efeitos próprios e diversos, em narrativas construídas através de certas estratégias colocadas em movimento, de aspectos sempre distintos, com efeitos fluidos, embora corpóreos e sensíveis. *Rifle* segue majoritariamente estes preceitos, pois ao contar a história de Dione constrói o mundo diegético a partir da situação dramática e ações do personagem. Porém, o filme, além de tecer estratégias pontuais de ruptura, ganha ênfase em produção de presença pelo posicionamento do olhar na trama em identificação com o personagem.

No cinema a mediação do aparato técnico (a câmera de gravação) torna constante, específico e intrincado o uso do ponto de vista na narrativa, pois “o olhar que o espectador deposita no filme é subsidiário de um outro olhar, aquele que determina o ângulo, a distância e a duração segundo os quais o motivo é dado à visão” (MACHADO, 2007, p. 10); a voz, então, torna-se o olhar fornecido³¹. Na maioria dos filmes, segundo o autor, este que agencia o

³¹ Questão enfrentada por Arlindo Machado (2007), quando pergunta quem testemunha a revelação final em *Cidadão Kane* (Orson Wells, 1941), pois o filme é narrado por personagens (melhor dizendo, é construído como

mostrado permanece invisível (nos moldes da narrativa clássica), embora a existência do plano filmado pressupõe ter havido a “enunciação de um sujeito que primeiramente o olhou” (2007, p. 10). Há uma estratégia em que a instância geradora do discurso aparece de modo explícito no texto e a inscrição de pontos de vista passa a compor a narrativa (2007, p. 11), o que primeiro foi explicado pela teoria literária. Segundo T. Todorov (1968), não estão mais dados os pressupostos para um observador privilegiado, surgindo uma narrativa em que não há uma consciência que engloba todos os fatos, quando é feita a distinção entre focalização externa e interna, o narrador sabendo mais, o mesmo ou menos que o personagem³², com o exemplo de Dostoiévski: personagens narradores são erráticos, indecisos, parciais. Este novo posicionamento do ponto de vista - a voz de quem vê de fora ou de dentro - é tratado como o ocultar-se progressivo do narrador atrás de outros narradores (personagens) ou de fatos que parecem narrarem-se a si mesmos, conforme explicam Chiappini e Leite (2007). A voz que ‘apenas’ narra os fatos é típica do romance, objetivada por uma visão dita realista, porém, no século XX percebe-se um deslocamento desta voz rumo a inserir-se no mundo ficcional, a partir do que a voz que fala vela e desvela, ao mesmo tempo, narrador e personagem: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou” (2007, p. 6). A incerteza quanto à veracidade da voz que narra, dada a subjetivação e fragmentação estratégica que se percebe, estabelece uma relação de consequências diferentes do leitor/espectador com a obra, sendo um traço frequente em narrativa contemporânea que intensifica a produção de presença.

A análise demonstra as especificidades do cinema pois a narração não é feita pela fala ou pensamento do personagem, como na literatura; não é o olhar tampouco a voz de Dione que conduz a trama de *Rifle*, pois há um terceiro em cena que mostra Dione no plano. No entanto, os olhares dados pela câmera carregam as incertezas da voz inserida e problematizada pelo conflito e situação do personagem. O registro e a presença da voz narrativa estão na construção e na ordenação dos planos, como escolhas feitas no texto: narra de certo modo, a partir de certos pontos de vista, assim, com o objetivo de inserir e colocar em

se fosse narrado por personagens) mas nenhum está na cena, e responde que o espectador é a testemunha da fala final na morte de Kane - a palavra *Rosebud* - e a imagem do trenó sendo queimado na fornalha.

³² Conforme Jost e Gaudreault, os pioneiros em propor uma análise modal, de herança formalista e viés estruturalista, e não mais temática, são Todorov e Genette (1995, p. 19/20). Nesta teoria, como modelo de estrutura narrativa, a focalização pode estar fora da ação, com uma visão geral, ou dentro, quando assume o ponto de vista do personagem, tornando a voz errática e parte da trama. No entanto, Machado alerta que a transposição da teoria literária para o cinema é problemática, pois neste caso não é a voz do personagem que narra, havendo sempre a presença de um terceiro agenciador da imagem (2007, p.16)

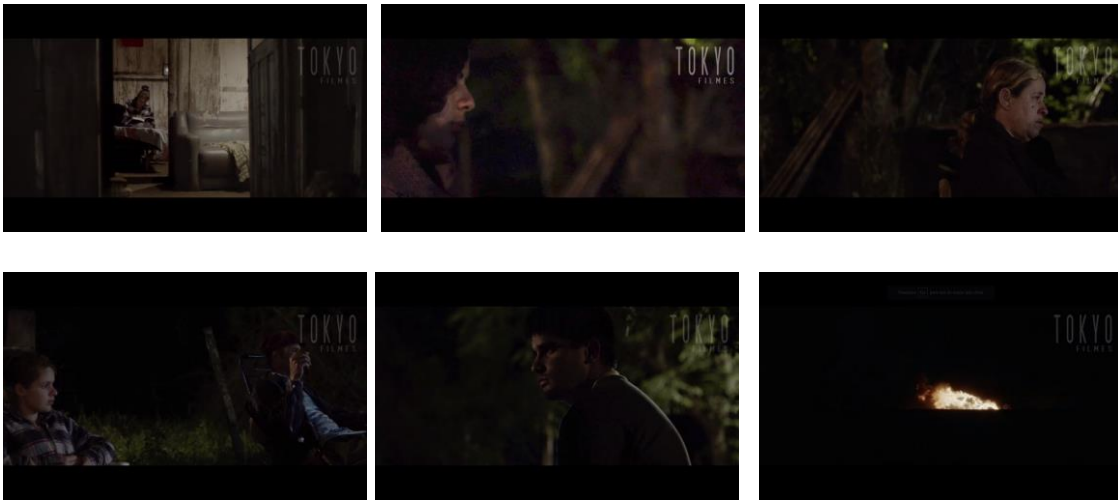
movimento o olhar do espectador frente ao filme, conforme seja uma ou outra a decupagem de planos. Nick Browne explica a construção intencional de olhares como forma de estruturação das obras de cinema, como operação da voz narrativa ou comentário moral implícito, na representação, identificação e empatia entre personagens e público, quando a lógica da representação não segue a premissa do melhor ângulo de visão, como se a ação fosse naturalizada³³. A indagação é por que o espectador vê o que vê. Interessam, como centro do debate, “a “posição” do espectador” e “a maneira como este está implícito na cena, o modo e a localização de sua presença e seu ponto de vista”, sendo assim, a percepção do lugar do espectador “pode esclarecer as estratégias retóricas, em especial a escolha dos *set-ups* de câmera (implicando a escala e o enquadramento) que representa a ação” (Browne, 2005, p. 238)³⁴. O mecanismo produtor estabelece que, “como espectadores, estamos implicados na ação pela nossa posição no desenrolar de acontecimentos no tempo e por sua representação de um ponto no espaço” (2005, p. 241), isto é, como público estou na cena na medida em que sou conduzido pelo jogo de olhares, circunstância que me envolve na percepção dos efeitos do filme. A conclusão do autor é que o lugar do espectador “é definido pela intensidade variável da identificação com aquele que vê/é visto...” (2005, p. 245). O que vemos em cinema é sempre uma sucessão de planos em enquadramentos de diferentes pontos de vista articulados e interagindo simultaneamente: da câmera, dos personagens e do espectador que assiste o filme. Segundo Browne, “o espectador está em vários lugares ao mesmo tempo: com aquele que vê no interior da ficção, com aquele que é visto, e, ao mesmo tempo, em posição para avaliar e responder aos argumentos de cada um deles” (2005, p. 246), a circunstância é semelhante a um sonho, quando o sujeito é e não é ele ao mesmo tempo, explica. São nessas passagens e diferenças que surgem os efeitos mais sutis da narrativa. Em *Rifle*, é a escolha e desenho dos planos a partir do ponto de vista interno, por trabalho dos cineastas afeiçoado ao ânimo perturbado embora até então contido do protagonista, que a situação dramática ganha substância, contexto e atmosfera, não apenas informação, que me envolvem enquanto público.

³³ Na análise que faz da cena da estação Dry Fork, de *No tempo das diligências* (John Ford, 1939), Browne aponta a interferência de um *set up* que representa a situação social interna ao grupo; a identificação, nesse filme, não se dá com o olhar da personagem dominante, mas com a dupla de personagens sem olhar, socialmente marginais (a senhora Lucy contra a prostituta Dallas e o preso Ringo).

³⁴ Ver glossário ao final.



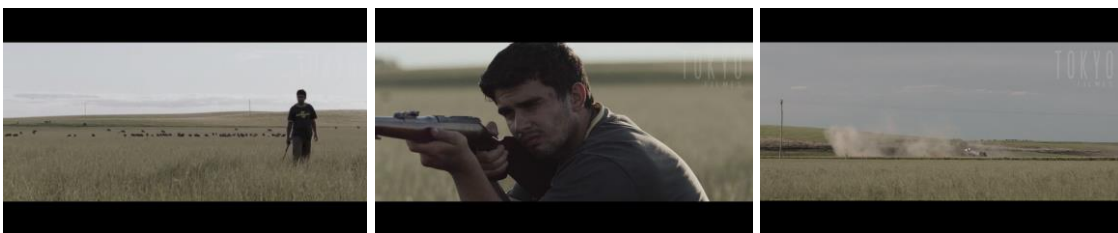
Figura 15 (39min30): em noturna e externa, pai de família conta a Dione a decisão de ir embora. Figura 16 (42min25): máquinas agrícolas avançam.



Figuras 17 (43min05), 18 (43min45), 19 (43min50), 20 (44min06) e 21 (44min25): longa panorâmica, interna, à direita, passa por diferentes personagens, mistura sons, até Dione, em plano médio, em momento decisivo, observando a cena. Figura 22 (45min15): talvez em delírio do personagem, carro pegando fogo.



Figura 23 (46min10): em grande plano geral, Dione no campo com o rifle. Figura 24 (48min17): Dione mira com a arma. Figura 25 (48min32): automóvel, alvo quase aleatório de Dione, se aproxima.



Figuras 26 (50min19): Dione volta a caminhar pelo campo. Figura 27(51min12): Dione mira e atira. Figura 28 (52min08): carro atingido sai da pista e capota.



Figura 29 (54min38): o louco encerra a sequência dos disparos.

Por exemplo, a sequência iniciada a cerca de 39 min, no que pode ser entendido, se feita esta análise, como um ponto de virada rumo ao clímax e desfecho, o chefe da família anuncia a Dione que decidiu ir embora (figura 15). É uma passagem narrativa, causal, de preparação, que informa a decisão temida a ponto de ativar o surto do personagem. No entanto, as formas próprias da cena a revestem com os efeitos da produção de presença: à noite e na rua, conversam ao jeito local, pausado, “tu pega teu rumo, eu pego o meu”, entre silêncios muito expressivos, “agora é cada um por si”. A cena é lenta, o som ambiente de insetos noturnos cresce, e a atmosfera em que estão imersos os personagens pode ser sentida. O jovem não expressa reação alguma, apenas escuta, prevalecendo a quietude noturna típica das fazendas. Corta para um plano geral, com câmera parada, é dia, e máquinas agrícolas, seguidas por uma camionete branca, avançam por uma estrada de terra (figura 16); esta cena não se enquadra na ordem de narração e, sugerindo o delírio de Dione, o som das máquinas é forte e vai crescendo, entrando na cena seguinte.

A noite está ventosa (ou dia, não fica certo neste plano), por dentro do rancho, uma muito lenta e longa panorâmica³⁵ à direita, que vai dos de cerca de 42min40 aos 44min30 (figuras 17 a 21). Na cena, em um único plano, há um tempo paralisado, suspenso, as falas estão longe, com uma série de ruídos misturados, que vão alternando-se em primeiros planos sonoros; o movimento de câmera horizontal passa por cada personagem, como se tudo estivesse afetado pela decisão de ir embora, mas não se fixa em nenhum nem no que dizem, até Dione, em primeiro plano (figura 21), que está em espécie de transe ou muito ensimesmado, em marcado ponto de vista na imagem e som construídos conforme este estado tenso e decisivo em que se encontra. A próxima imagem (figura 22) é noturna: um automóvel em chamas avança por uma estrada de terra, em mais uma cena fora da causalidade narrativa, mas vinculada ao extremo do delírio de Dione, como uma ingerência da voz narrativa.

³⁵ Ver glossário ao final.

Nessa conformação, localizo a produção de presença intensificada pelo olhar privilegiado que tem o cinema, conforme explica Xavier, que se aproxima, passeia, observa, mas não tem corpo nem riscos, quando se estabelece o jogo entre o que vê e o que é visto (2003, p. 36), situação em que, “Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito melhor” (2003, p. 36 e 37)³⁶. Acredito que esse ‘ver melhor’ referido por Xavier é dado da produção de presença, pois a interação do olhar com o ambiente faz com que eu entenda mais sobre o universo narrado, quando posso percebê-lo pelo ponto de vista do até então contido Dione. Xavier (2003) indica que a imagem é feita para o ponto de vista que, a cada deslocamento deste, ganha novos sentidos (mecanismo manipulado dentro da trama, para o público), e aponta que uma disposição especial do observador completa a ação invisível, pois é o olhar que dá sentido. Os valores que a voz narrativa aufere me afetam e me convocam a participar, a modulação formal faz o contato com o mundo através de uma ótica inspirada e construtora do universo dramático de Dione, o *gaúcho a pé* personificado em *Rifle*.

A longa panorâmica interna ao rancho a partir do olhar de Dione descritiva do estado de espírito do grupo de personagens que, aliás, não mais aparecerão no filme, e a ruptura da imagem noturna do automóvel em chamas fazem a preparação para a cena principal, quando ele coloca o rifle em ação, que vai dos cerca de 46min10 até 53min40 (figuras 23 a 28). Em grande plano geral³⁷, no pasto de uma colina suave (coxilha), Dione avança com o rifle na mão. Alternando-se com planos médios e primeiros planos do protagonista, que anda, calmo, para, observa em volta, mira com a arma e retorna a caminhar. Numa estrada de terra, a cerca de 100 metros, talvez mais, talvez menos, observa passar um ônibus escolar rural. Depois, um carro pequeno e simples, em que ele calmamente mira com o rifle, mas não atira. Dione segue andando em busca de alvos, enxerga uma camionete branca, como as usadas pelos novos fazendeiros que já apareceram no filme, ele mira, atira e o carro dá uma guinada; surge uma camionete preta, o jovem também atira e o carro sai da estrada, rodopiando; depois um caminhão de carga, Dione atira três vezes, mas não há reação; um carro preto, grande e de luxo, quando Dione dispara, o vidro quebra, parece ter atingido o motorista, o carro sai da estrada. O sol vai mudando, há pausas e se percebe que a ação da chacina dura ao menos um dia. Há outros planos gerais, parados, sob a luz do entardecer e, em nova cena colocando fim

³⁶ As consequências para a construção do sentido pela manipulação de pontos de vista em cinema são explicadas por Ismail Xavier (2003) quando analisa *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) como uma metáfora para o processo de representação e, na trama, o estratagema dos deslocamentos dos pontos de vista e posições do protagonista (*Scottie*) é semelhante à do público no cinema.

³⁷ Ver glossário ao final.

à sequência, Dione avança por estrada de terra, quando encontra um ‘louco’ (figura 29) - tudo indica não se tratar de um ator profissional, mas de uma pessoa da região, com deficiência mental, que faz gestos e sons guturais, cuspidando-se ao imitar um homem atirando com um rifle, dando a entender que presenciou ou de algum modo sabe o que aconteceu, o louco espelha a ação e o estado do protagonista.

Após a cena em que Dione faz a chacina com seu rifle, lenta, de ápice em intensidade dramática, há outros acontecimentos e personagens notáveis no percurso da trama que encerram o filme. Primeiro, talvez depois de andar perdido algum tempo pelo campo, aos cerca de 55min50, Dione acorda em um rancho, sai à rua, aonde um preto velho, com um machado na mão, interrompe o corte de lenha e pergunta: “Mioro?” (figura 30). É o Mariano, um pobre e típico ladrão de ovelhas, aquele que rouba para comer, meliante que vive em conflito com a Lei e com os capatazes, assim como ele, armados. Numa fala entrecortada e carregada do regional do lugar, diz que vive escondido. Não pode ser visto, porque “me estragam, ou estrago eles”. Mostra o peito com cicatriz: “Não sou de morrer. Vou levar comigo um ou dois, ou três ou quatro”. Esta sequência explica e resolve o conflito que foi apresentado no início, quando os trabalhadores da fazenda referiram a animosidade e até temor aos ladrões de ovelha. Mariano diz que não é fácil para o homem que nasce pobre adquirir alguma coisa, que tudo em volta, os campos de um lado a outro, são de um mesmo dono, e que ele vai aproveitando, se justifica, convincentemente. Embora o filme trabalhe com esta perspectiva histórica e política como fundo, é apenas aqui que Dione entende as razões e a lógica da intensa concentração da riqueza e do mando nas mãos de poucos que impera ali. O protagonista deixa o rancho do velho e sai caminhado com o rifle, encontra, circunda e entra em uma sede de estância clássica, grande, luxuosa, antiga, bem cuidada e estranhamente deserta (figuras 31 e 32). Observa por dentro objetos típicos da aristocracia rural, até deter-se em um quadro com o desenho de um homem preto, um gaúcho com cavalos, encostado em uma árvore (figura 33), numa cena campestre, e corta para Mariano, encostado em uma árvore (figura 34), com o peito sangrando – pegaram-no. Dione se aproxima, deixa o rifle junto ao moribundo e sai.



Figura 30 (57min22): no rancho de Mariano, o ladrão de ovelhas. Figura 31 (1h06min42): Dione circunda a casa de estância. Figura 32 (1h08min16): o interior vazio da casa, Dione observa quadro.



Figura 33 (1h08min20): o quadro representa cena rural, homem negro sob sombra. Figura 34 (1h08min58): do quadro a Mariano moribundo.

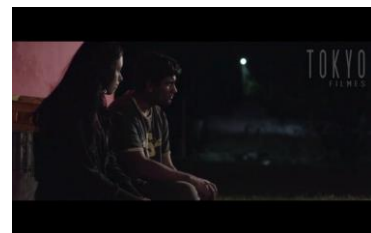
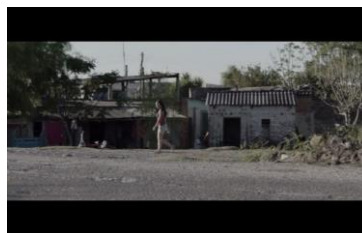
2.3. Rupturas na ordem narrativa.

Nesse conjunto de sequências descritas até aqui, percebo que a narrativa segue a lógica dramática pelo ponto de vista de Dione. Encontro majoritariamente o padrão convencional clássico, porém algumas rupturas importantes levam ao filme efeitos diversos de produção de presença na conformação do ambiente e do conflito. A atuação de pessoas comuns, da região das filmagens, ou seja, sem formação como atores, em composições lacônicas de textos, ações e planos, afasta a obra do *modelo industrial* e faz com que o olhar se torne mais próximo e engajado; a forma do filme ganha uma textura especial de realidade. Além disso, são apresentadas algumas figuras que não se ligam à lógica dos fatos narrados, mas que ilustram o estado emocional do personagem, tornando a narrativa mais sugestiva e intensa. O louco (figura 29) é uma destas imagens, pois ele não é um personagem dramático em sentido estrito, estando vinculado à voz que dá o tom da obra e ao estado de ânimo de Dione. A ordem dada não se obriga à naturalidade convencional, embora tenha uma linha causa/consequência vinculada ao conflito de Dione, a narrativa dá saltos e são colocados elementos de ruptura que propiciam, entretanto, uma visão ampliada e melhorada do mundo narrado. “O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da plateia com uma força impensável em outras formas de representação” (Xavier, 2003, p. 38). É o que aponto na cena das máquinas (figura 16) e do automóvel em chamas (figura 22), que não integram ações narrativas causais: as máquinas se configuram como os monstros que apavoram Dione e o automóvel em chamas como o estado emocional disruptivo, pré-surto.

A voz narrativa aparece na construção de uma psique a qual se ligam as formas do filme. Além disso, a narração não é um passo-a-passo diacrônico, por exemplo, entre a cena em panorâmica interna ao rancho, que percorre os personagens da família (figuras 17 a 21), o

carro em chamas (figura 22) e a ação da chacina (figuras 23 a 28), há saltos que denotam uma representação não naturalizada, mas vinculada à situação e perspectiva da trama. Assim como não há explicação para a casa de estância estar tão bem cuidada e deserta (figuras 31 e 32), pois este não é um fato da ordem natural, cujo efeito é uma carga de tensão, estranheza e informação pela presença, pois se relaciona ao tema histórico e social de fundo da concentração de terras; embora a revolta de Dione seja contra a modernidade social que vem junto ao novo modelo de agronegócio que se implanta, e não contra a antiga elite dos criadores de gado, figurados pela mansão oligárquica deserta. Quando a imagem se fixa no quadro (figura 33), um desenho clássico, em cena bucólica, e desse homem negro idealizado na sala de jantar no interior da casa de fazenda, ao homem negro do filme (figura 34), com o abdome ensanguentado, também fica evidente a intenção da voz narrativa, o efeito e o sentido que se pretende. Ou seja, são situações em que se percebe o agenciamento que fornece uma visão ampliada, cuja percepção material, em produção de presença, se torna fortalecida.

A sequência final do filme é introduzida com Dione caminhando, já sem o rifle, por estrada, em plano geral, silhuetado sob o lusco fusco ao horizonte, quando ele chega em uma periferia de cidade e encontra a sua irmã³⁸ trabalhando em uma boate (conforme as figuras 35 a 37). A jovem traz um refrigerante em lata para Dione, demonstrando algum carinho, e conversam na rua, à noite, sentados no meio fio. A fala além de sintética é amigável, íntima e calma, embora sem alegria. Ela, em primeiro plano, bem maquiada, informa sobre o passado do protagonista: Dione sofreu um acidente, foi dispensado do emprego sem nada. Ele pergunta pela mãe deles, quando é possível ter certeza que são irmãos, e ela responde, com certa mágoa, que pouco sabe. Aos 1h22 se despedem com um beijo no rosto. Ele caminha poucos metros, há estacionada na boate uma camionete branca tal qual as já identificadas com os novos capitalistas do local (figura 38); Dione avança, a imagem vai a *black* e surge um som de quebradeira, sugerindo outro ataque violento. Entram créditos sendo apresentado primeiro Dione Ávila de Oliveira vivendo Dione (figura 39), sob um som muito baixo de cordas em vibrato.



³⁸ A única atriz profissional do filme.

Figura 35 (1h10min13): com horizonte ao fundo e no lusco-fusco Dione segue pela estrada. Figura 36 (1h12min32): periferia de cidade. Figura 37 (1h18min13): Dione encontra e conversa com a irmã, no pátio de uma boate.

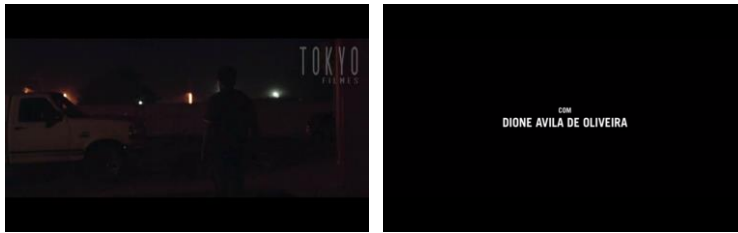


Figura 38 (1h23min13): Dione tem novo surto de violência contra um automóvel estacionado, quando a imagem vai a black. Figura 39 (1h23min24): primeira cartela de crédito com nome do protagonista.

As modulações dos efeitos retóricos implicam em qualidades nas relações com o espectador, pois o grande imaginador, conforme Machado, está nos ângulos das tomadas (2007, p.16), quando assisto ao filme sou conduzido pela voz narrativa que se articula e estou sujeito aos efeitos das modulações, ao ritmo, às passagens, aos ambientes e atmosferas que as manipulações do ponto de vista interno em cinema reforçam, como *Stimmungen*, como materialidades que me atingem. O *ar do campo* dos latifúndios da fronteira Sul do Brasil, estratificado e atrasado, é percebido como experiência material, compondo e ampliando a compreensão de sentidos. Xavier alerta que o sentido da imagem depende de como a vejo e de como a questiono (2003, p. 32), pois há sempre uma relação presente no contexto em que me encontro com a obra. Browne refere o “habitar um texto, com seus ritmos de envolvimento e descomprometimento com a ação, e sugere que podemos designar a posição do espectador, sua existência no tempo, como o “leitor-no-texto”” (2005, p. 241), cuja situação “não é definida pela descrição de onde a câmera se encontra na geografia da cena” (2005, p. 245), pois os olhares contidos são múltiplos e variáveis, e cada assistente estabelece uma relação diferente com a obra. Por esta análise, é possível perceber em *Rifle* elementos de construção que favorecem as ambiências e valorizam as emoções sugeridas e incertezas da situação narrada, o que me toma e deixa alerta os sentidos. Os episódios estão difusos em efeitos estéticos de intensidade potencializados pelo desenho dos planos e montagem que combina o olhar da narração com o olhar do personagem como fatos da trama. Uma das situações com forte identificação é a perda do lugar configurada ao espectador na experiência da narrativa. A ambiência é tecida nos grandes planos, em informações incompletas, em sons distorcidos e imagens imantadas pelo crivo do estado de emoções do personagem no drama, pela inserção do dado narrativo na própria forma do filme.

CAPÍTULO 3. A ANÁLISE DE *CENTRAL*

3.1. O presídio visto a partir de dentro.

Na abertura de *Central*, o prédio é visto de fora, em planos abertos e imagens elaboradas com qualidades técnicas, em luzes naturais e enquadramentos com plástica, em aproximação gradual ao presídio, com um efeito sonoro extradiegético grave e tenso, desde os cartões de apresentação (figuras 40, 41, 42 e 43). Sobre imagens mais aproximadas, com detalhes dos muros e cercas de contenção, uma fala simples diz que o ambiente, o cheiro e o ar do Presídio Central são ruins e pergunta se o ouvinte já experimentou isso. Ainda na abertura, outra voz apresenta dados: são 4500 presos para 1500 vagas, e a maioria das mortes são por doenças transmitidas pelo ar, por causa da superlotação e da insalubridade (conforme será mostrado, o lugar é imundo também porque não há captação de esgotos e os dejetos jorram de um piso a outro, feito cascatas). À cerca dos 2min45, provavelmente o sujeito da fala inicial, o Juiz Sidinei Brzuska (figura 44), da Vara de Execuções Criminais de Porto Alegre, conta a história de um homem que teve o pulmão apodrecendo por dias dentro de uma cela com outras dezenas de presos. Em linguagem coloquial e enfático, o Juiz conclui que dava para enxergar o coração batendo pelo buraco que se formou no peito do preso, atendido apenas pelos colegas de cela. Neste momento, o efeito sonoro incidental grave se intensifica e, vista pelo lado de dentro, uma grade é fechada por mãos em plano detalhe (figura 45). Feita a introdução, sob uma animação digital de aproximação do globo terrestre ao mapa com a localização do Central em Porto Alegre (figuras 46, 47 e 48), inicia um novo elemento: com áudios mixados em camadas, um deles em inglês, edição de manchetes antigas de imprensa sobre conflitos, rebeliões e fugas do Central; o ritmo se acelera, enquanto aparecem os créditos iniciais de direção e título. Este conjunto de cenas de introdução, no modo como elaboradas e editadas, configuram uma voz narrativa que, mesmo a partir de um observador de fora, prioriza provocar no espectador a percepção sensível da realidade extrema de outro lugar, como *produção de presença*, que será reforçada no filme de outros modos, mas especialmente nas cenas feitas com o recurso da gravação do interior pelo ponto de vista e com a operação da câmera pelos próprios presos.



Figuras 40 (40seg), 41 (53seg) e 42 (1min): grandes planos gerais e planos gerais de localização e aproximação ao presídio, em apurada técnica, com efeito sonoro grave que se estende por toda a sequência de abertura.



Figura 43 (1min27): dentro do pátio, imagem mais aproximada. Figura 44 (2min47): entrevista do Juiz Sidinei Brzuska. Figura 45 (3min35): plano detalhe do fechar da grade, quando o filme entra no presídio.



Figuras 46 (3min39), 47 (3min50) e 48 (3min58): edição de áudio com notícias dos graves conflitos ocorridos cobrindo zoom de aproximação do globo terrestre ao mapa com a localização do Central.



Figura 49 (4min39): entrevista do detento Henry Cruz Junior. Figura 50 (5min46): entrevista do promotor de Justiça Gilmar Bortolotto. Figura 51 (8min40): entrevista do Militar Comandante da Presídio Ten. Cel. Osvaldo L. Machado da Silva.



Figuras 52 (5min36), 53 (5min40) e 54 (5min45): a sequência de jovens ingressando no Presídio como uma ideia de contingente do crime em formação.



Figuras 55 (25min58), 56 (26min13) e 57 (26min17): espetaculares e violentas fugas e perseguições nos anos 90, em registros da imprensa.

A voz de um filme, segundo Nichols, marca as diferenças entre os documentários e, de definição imprecisa, não se restringe ao código nem ao texto narrado pelo locutor, tampouco aos diálogos ou falas, mas está na articulação do sentido pelo todo, pela modulação das estratégias e estilos que conforma: “... aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou organiza o material que nos apresenta” (2005b, p. 50). Apontando aos filmes de ficção, Browne (p. 248) refere que “As estruturas de apresentação que dão forma à ação” fornecem o ponto de vista, mesmo que cambiável, e o juízo moral sobre a história, posicionando o espectador e tecendo uma linha condutora da leitura, ou seja, a voz de um filme integra a presença e indica possibilidades para a produção de sentidos. No curso da análise percebo que no conjunto dos modos de narrar estão tanto a voz, mesmo que implícita, quanto os pontos de vista, que posicionam o espectador no jogo complexo e próprio do cinema entre o olhar de personagens e o olhar dado sobre eles (Browne, p. 229), cuja percepção ampliada que se obtém da representação entendo como fatores predominantes de produção de presença. O posicionamento do espectador através do filme, na perspectiva do olhar a partir do interior do presídio, oferece as condições para a percepção sensível na representação que é feita, o que sublinha a produção de presença em *Stimmungen*, na ambiência do relato que traz uma percepção mais potente da realidade em sentidos que se desenrolam, o que é trabalhado na condução do documentário em diferentes estratégias narrativas.

O filme quer e precisa da mobilização além de racional do espectador, sendo necessário mais do que dados e explicações, pois todos sabem da existência e dos problemas do Central - está logo ali, no bairro Partenon, a cerca de 20 minutos da onde escrevo agora, no centro da cidade; o tema da segurança é uma constante em todo o país, junto com a pressão do

senso comum para que se prenda cada vez mais, e a situação caótica dos presídios brasileiros é frequentemente mostrada na mídia em conflitos sangrentos. Durante o filme ficamos sabendo que o Presídio é administrado provisoriamente, desde fins dos anos 90, pela Brigada Militar, a Polícia militarizada do Estado do Rio Grande do Sul, devido a sucessivas crises e revoltas espetaculares e violentas da época. Porém, quase ninguém sabe, e isso é apresentado no filme de várias formas, os presos nessa penitenciária em especial não estão confinados em celas mas vivem em galerias abertas, superlotadas, controladas por diferentes facções do crime, conforme negociação explícita e extraoficial entre partes em guerra mediadas pelo poder público (conforme se compreende assistindo ao filme); assim, as galerias são geridas pela organização dos próprios apenados e a autoridade pública não costuma ingressar. Esse acordo inédito e informal entre poder do estado e crime organizado garante a relativa paz que já dura cerca de 20 anos, segundo várias falas, pois ‘os acertos de conta’ entre as facções passaram a ser feitos no regime semiaberto e assim as execuções e motins no Presídio cessaram desde então.

Pelo visto no filme, a pacificação é um interesse sobretudo das facções, como espécie de garantia de funcionamento aos quartéis-generais do crime em que teriam se transformado as galerias do presídio. É uma situação volta e meia referida pela imprensa, mas difícil de imaginar e compreender, e, nesta circunstância, várias cenas são feitas pela equipe de produção a partir do espaço controlado pela Força Policial Militar e, do outro lado da linha, nas galerias do Presídio comandadas pelas facções, com câmeras fornecidas e a pedido da produção para o filme, os detentos produzem imagens amadoras revelando uma ‘sociedade’ com rotinas e leis próprias³⁹. São registros muito diferentes - a imagem profissional do cineasta e a imagem do detento com a câmera na mão -, mas justapostos na montagem de modo a surtir o necessário efeito dramático de presença para a compreensão do documentário. Evidentemente, que o sentido do filme não se dá a maior pela objetividade das informações (já relativamente difundidas) sobre o Presídio Central de Porto Alegre, mas pelo modo de mostrar e posicionar o olhar do filme frente a esse mundo: além do tom testemunhal e afetado pelo ambiente das entrevistas, também, especialmente nas circunstâncias particulares de acesso restrito, as falas e imagens internas das galerias registradas com técnica precária por presos produzem o efeito de estar presente, compondo sentidos possíveis.

³⁹ O filme não informa quais são as facções nem as que controlam as galerias em que são feitas as gravações, apenas, numa breve fala sem muita convicção de um morador vizinho, que no total são em número de seis.

Na análise de *Central*, conforme a característica contemporânea da mistura de distintas, embora recorrentes, estratégias e estilos em documentário, observo o conjunto das formas e modos perfazendo a voz do filme em posicionamentos internos do ponto de vista ao que se ligam intensidades possíveis de produção de presença. O filme tem formas clássicas, como uma das linhas condutoras, expressas no desempenho técnico e artístico da equipe de produção, seguindo parcialmente a fala de especialistas, cuja regra comum, que a narrativa tenciona e até escapa, é o olhar em uma perspectiva de fora, que profere um saber resolvido, geralmente pronunciado em terceira pessoa. Contudo, no filme também estão combinadas estratégias modernas, tanto nas falas de presos e outros envolvidos, como sobretudo na forma direta, sob certo aspecto até radicalizada, quando a câmera é operada pelos próprios apenas sobre os quais é a obra (o olhar e a narrativa partem nestas cenas de uma perspectiva interna, encarnada e cogente, pois quem fornece o olhar está aprisionado). O estratagema de colocar a câmera nas mãos dos próprios internos é um *dispositivo*, recurso muito em voga no cinema atual, enquanto método adotado para a realização do filme.

3.2. A voz e o ponto de vista em *Central*.

Como um dos parâmetros, na verificação da voz narrativa, do ponto de vista e da produção de presença em *Central*, porque compõe as estratégias do filme, tomo o modelo clássico de documentário⁴⁰, como expressão da voz do saber, destinados a propor uma generalização a partir de um olhar de fora e em abstrato ao apresentar conceitos e interpretações sobre o mundo histórico, conforme Sílvia Da-Rin explica (2004, p. 73). A interpretação lógica e acabada do mundo, pelas convenções narrativas que o documentário modelar segue e argumentos que apresenta, detém um status de verdadeira e irrefutável junto ao espectador. Neste estilo predomina o que Bill Nichols (2005a, p.142) classifica como o *modo expositivo* de documentário, em nomenclatura muito apropriada, uma vez que a estrutura padrão facilmente reconhecida é a narração por uma locução em *off*⁴¹ em discursos que fazem uma exposição sobre o mundo⁴². No entanto, neste modelo (que nunca se apresenta puro, como qualquer classificação) não é sempre que a locução conduz a narrativa, pois é

⁴⁰ Referência obrigatória ao campo, a Escola Clássica de Documentário, com centro na Inglaterra na primeira metade do Século 20, tem por marco inicial o filme *Nanook, um esquimó* (Robert Flaherty, 1922).

⁴¹ Ver glossário ao final.

⁴² Em documentários em estilo clássico, a locução em *off* é a *voz de deus*, conforme muito conhecida metáfora, pois, conduzindo a narrativa, é onisciente, onipresente e sem corpo, em formato ainda predominante ao menos na televisão e grandes reportagens.

comum a exposição feita através de falas de especialistas, também em abstrato e tendendo ao impessoal⁴³.

Em narrativas de parâmetro clássico, as convenções intentam esconder as marcas da produção, a voz e os pontos de vista ganham necessária distância ao olhar o objeto de fora, as imagens ilustram as interpretações já validadas e, assim como as falas em geral, seguem o roteiro prévio. Observo que as formas do clássico em documentário são correlatas à epistemologia que separa idealmente sujeito e objeto, quando o homem passa a se ver como entidade puramente intelectual, cuja “única função explícita que se lhe atribui é observar o mundo” (Gumbrecht, 2010, p. 46) e, desde então, o saber exclui a validade da dimensão da experiência corporal frente a quase exclusiva faculdade da interpretação, conforme formulação do *cogito cartesiano*. Desta feita, o modelo convencional do cinema documentário, tendo correspondência ao saber epistemológico clássico, apresenta formas narrativas cuja ênfase é a *produção de sentido*; no entanto, no caso de *Central*, estas estratégias são envolvidas com *produção de presença*, dados os posicionamentos dos pontos de vista e da voz no interior da narrativa.

Em *Central*, o controle e atributos das imagens e sons da parte realizada pela equipe profissional de cinema expressam uma voz de saber técnico e intelectual, como uma linha condutora que apresenta traços do cinema documentário clássico, perceptíveis nas cenas produzidas com decupagem⁴⁴ e fotometragens adequadas ao ‘cinema bem realizado’, cuja perspectiva de fora que analisaria em abstrato, entretanto, ganha feições próprias e renovadas na condução do filme. Por exemplo, a sequência de abertura (figuras de 40 a 43) apresenta em grandes planos gerais e planos gerais a localização, sendo algumas tomadas aéreas, a partir do ponto de vista externo e ensolarado, enquanto o efeito sonoro incidental extradiagético⁴⁵ grave e tenso prepara a entrada ao presídio, até o plano detalhe (figura 45), da grade de ferro sendo fechada por mãos pelo lado de dentro, seguindo uma ordem narrativa convencional que preconiza a apresentação do plano mais aberto ao mais fechado, pois a história deve iniciar pela localização (inclusive, a montagem usa o recurso, esse, muito batido, da aproximação ao globo terrestre em imagem digital até chegar ao mapa de Porto Alegre e ao Presídio Central).

⁴³ O que diferencia um documentário clássico de um moderno não é a condução por entrevistas em si, pois depende do tipo de entrevista. Num caso, predomina a fala em terceira pessoa, o olhar de fora, complemento ou substituto da locução, o que já havia sido chamado por Bernardet (1984, p. 20) de *locutor auxiliar*; noutro caso, a fala que conduz a narrativa é em primeira pessoa, testemunhal e envolvida pelos fatos narrados, e diz mais respeito aos filmes identificados ao modelo do *cinema verdade*.

⁴⁴ Ver glossário ao final.

⁴⁵ Ver glossário ao final.

Assim, o filme convida à fruição de acordo com as convenções compartilhadas com o público e, ao mesmo tempo em que auffer um tom sério, comprometendo-se em ser uma fala verdadeira, cria expectativas e tensões pela preparação e forma de entrada no presídio.

O filme *Central* não tem narração em *off*, sendo estruturado principalmente por entrevistas, outro traço do cinema documentário contemporâneo (embora nem sempre como sinal de modernidade, se e quando as falas fazem a mesma função que um locutor clássico). Em *Central*, o interesse é construir a percepção do real, havendo uma linha de entrevistas com detentos, ex-detentos, familiares, lideranças do crime, moradores vizinhos à prisão de Porto Alegre, cuja perspectiva é em primeira pessoa, pois diretamente afetadas pelos fatos. No entanto, em maioria, há as falas de especialistas e agentes públicos civis e militares, cujas vozes, porém, também são testemunhais e carregadas de proximidade e por isso contundência. Ocorre que durante o documentário são dadas informações e feitas reflexões imersas e combinadas com a criação de uma proximidade realista e presencial inclusive pelo tom das falas de saber que compõem a voz narrativa.

Os enquadramentos das entrevistas são simples e convencionais, em planos médios⁴⁶, práticos e resolvidos em função dos ambientes de trabalho quase austeros ou nas instalações do presídio, reforçando, nesse sentido a ambiência e tom do conjunto que o filme dispõe. Por exemplo, o Juiz (figura 44) tem um texto coloquial, apreensivo, com o aspecto quase exaurido, sai do gabinete e passeia pelo interior decrépito do presídio, posicionando-se para olhar a partir de dentro. As falas tendem à horizontalidade: o presidiário Henry Cruz Jr (figura 49), experiente, informa ter 60 anos, articulado, é gabaritado a opinar, estando igualado aos especialistas e autoridades, apresentando dados e interpretações, ambos expressando uma voz de saber que o filme respeita e segue a partir de um olhar que embora busque a generalização, alcança, porém, um envolvimento mais aproximado.

Nesta linha, os entrevistados⁴⁷ (entre os quais, o Promotor, os Comandantes Militares, o Juiz, o Pastor, o detento) são sempre intensos, enfáticos, próximos da gravidade da situação, e informam: os que chegam entram nas galerias das facções a que já pertencem ou são recrutados por alguma delas – criando-se um liame de obediência que não poderá mais ser desfeito, nem quando não estiverem mais presos. Sobretudo os novos precisam dar provas de coragem e lealdade ao grupo, e por isso recebem tarefas, uma delas é esconder armas e drogas

⁴⁶ Ver glossário ao final.

⁴⁷ Apesar do uso quase corrente, opto por não empregar a palavra depoimento, ou depoente, muito forenses e burocráticas, preferindo entrevistas, ou falas ou mesmo vozes.

dentro do próprio corpo, como espécie de teste de iniciação; os veteranos, quando saem livres também recebem tarefas na participação de novos crimes e até execuções (cumprimento de ‘penas capitais’ determinadas aos inimigos da facção), narram os entrevistados.

Em *Central*, a voz que subjaz e que se percebe do todo narrativo está no tom vivencial que há em cada entrevista, pois os que falam não se distanciam em discursos técnicos em perspectivas alheias às condições e situações reais do estabelecimento carcerário. As falas, mesmo as técnicas e das autoridades legais, carregam o tom da urgência e alarme, talvez porque, além da legitimidade do sujeito que fala, o ponto de partida seja a denúncia já feita pelo livro-reportagem *Falange Gaúcha*, e possivelmente também pela abordagem da direção, pois é bem possível que Tati Sager, cuja intervenção, embora poucas vezes, se escuta na condução das gravações (antes da primeira entrevista, a voz fora-de-quadro diz: “pode contar tudo”), tenha a cada entrevista provocado na abordagem um olhar muito sensibilizado (a partir do próprio livro-reportagem *Falange gaúcha* que serve de inspiração) e, assim, alcançado um tom intenso, próximo e apropriado. A voz do filme está pautada e comprometida pela situação já informada e conhecida do presídio e os entrevistados são provocados, conhecedores, têm o que dizer e não há tergiversação.

Sobre a sequência de falas é editada uma série de planos ilustrativos de homens jovens (figuras de 52 a 54), relativamente asseados, descendo algemados de camburões e ingressando no Central, em momentos e luzes diferentes, reforçando a tese que o filme está desenvolvendo, como característica modal em que as imagens têm papel ilustrativo ao texto. É quando entra a primeira fala dos Comandantes Militares, o Ten. Cel. Osvaldo Luis Machado da Silva, em ambiente fechado, austero e simples, o quadro tem atrás um organograma demonstrativo da estrutura carcerária do Estado, e, à frente, no canto, um brasão da Corporação (figura 50). O Comandante, na respiração e ênfases corporais, embora sempre educado e atencioso, aparenta estar contrariado, tem o aspecto cansado, talvez implicitamente discordando da própria condução do filme, diz que ninguém aprende a ser criminoso no Central. Embora as participações dos entrevistados Militares contribuam para a perspectiva analítica que o filme estabelece no retrato que faz sobre o Central, a edição em certa medida faz e procura um contraponto com a fala do Militar, confrontando-o explicitamente ao menos na edição e através de imagens com a situação de empoderamento das facções mediante o acordo feito entre o crime e o estado.

Nesse aspecto, também fica evidenciado o modo tradicional, pois o filme tem uma tese, faz um discurso da verdade, inclusive contrapondo na montagem a fala em específico do Comandante, em característica que escapa à forte tendência atual (talvez se esgotando) de aparentar e buscar a isenção nos filmes documentários. A narrativa procura fazer uma estrutura de ponto e contraponto, pois o Major Osvaldo nega a influência e fortalecimento das facções, manifestando até mágoa pelo estabelecimento que comanda ter sido considerado o pior Presídio do Brasil; quando Sager pergunta o porquê, responde que pelas obras necessárias de saneamento, que já estariam sendo feitas. Porém, o filme mostra muitas imagens decrépitas do Presídio. A voz narrativa explica e se posiciona frente ao Presídio Central e se faz perceber na escolha da ilustração, pois a intenção alcançada está no impacto causado pelos planos, por exemplo dos jovens sendo conduzidos algemados ao interior do presídio, demonstrando que há um exército sendo alimentado, pois quem ingressa pertence ou adere obrigatoriamente a alguma das organizações criminosas que dividem entre si o controle das galerias, conforme acordado com o Poder Militar, em tese parcialmente negada pelo Comandante. Outros dois Comandantes Militares (de outros períodos) participam do filme, e, com abordagens também humanistas, sem contradizer outras falas, contribuem para a uma leitura sociológica do Presídio.

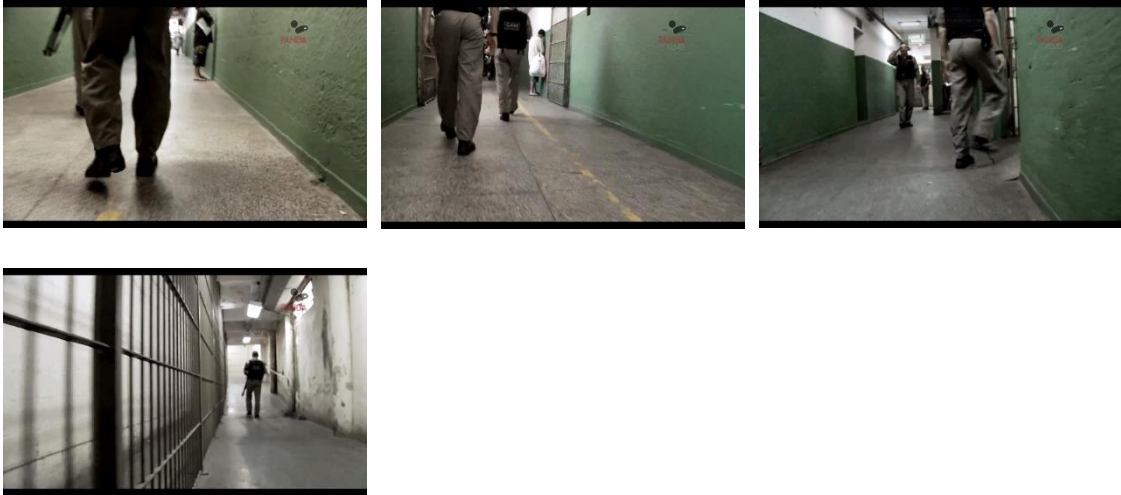
O longo e suave plano-sequência⁴⁸ pelo interior sombrio dos corredores gradeados do isolamento controlado pela força policial (figuras de 58 a 61), realizado com perícia e cálculo, possivelmente com o acessório de algum aparato estabilizador, ou talvez apenas com o pêndulo do braço ‘solto’ do cinegrafista com a câmera na mão mais rente ao piso, faz um passeio, em *tênue contra-plongée*⁴⁹, acompanhando o ponto de vista de possivelmente um oficial ou do próprio Comandante, fora-de-quadro⁵⁰, elipsado, mas revelado ao lado da câmera pela reação dos poucos que passam por ali e cruzam a caminhada: a continência dos subalternos, o virar-se contra a parede dos presos em trânsito. Claramente estamos do lado de cá da linha, um ambiente de austeridade militar, muito diferente ao visto na área controlada pelo crime, no mesmo prédio. Ficam demarcadas escolhas da técnica da filmagem que dão substância à realidade representada e atribuem a este plano intensa produção de presença e também de sentido, pois provoca e afeta o interesse, percepções e experiências estéticas de quem assiste ao filme, como efeito do tempo, do enquadramento, da ação, do ambiente reforçados pelo ponto de vista interno dos militares também de certa forma enclausurados. O

⁴⁸ Ver glossário ao final.

⁴⁹ Ver glossário ao final.

⁵⁰ Ver glossário ao final.

filme, quando se encaminha para o fim, retoma a planos gerais, internos, feitos pela equipe de produção, com mais carga de informação das condições do Central (figuras 62, 63 e 64).



Figuras 58 (40min45), 59 (41min27), 60 (42min29) e 61 (43min28): no plano-sequência, que percorre os setores controlados pela força policial, mostra apenas que circulam por ali voltando-se de costas, as deferências dos soldados para quem acompanha a câmera fora de quadro.



Figuras 62 (52min36), 63 (53min01) e 64 (53min29): os planos gerais, pela equipe profissional, quando o filme se aproxima do fim, mostram as condições precárias e insalubres do Presídio.

Esse conjunto de estratégias descritas até aqui, nessas cenas filmadas pela equipe profissional, indicam que no código de cinema que opera, ou seja, no arranjo, ritmo, modulação da montagem e tom das entrevistas realizadas, *Central* tem uma voz que não é direta, porém busca a proximidade do ponto de vista e a produção de presença, sendo enfática e contundente no posicionamento que toma. Evidentemente que a separação em partes é apenas para fins de análise, pois o filme forma um conjunto integrado, o que e como é visto na tela, e todas as coisas com os quais é possível o contato humano possuem os efeitos quer de sentido, quer de presença, uns mais ligados a razões e nexos causais, outros mais ligados a emoções e sentimentos que, em tensão e oscilação, em momentos fugidios e ocasionais de intensidade, propiciam as experiências estéticas, conforme Gumbrecht (2010, p 136).

Todavia, se as formas clássicas em tese reforçam a *produção de sentido*, entendo que, pelo trabalho da direção das filmagens, *Central* dota as entrevistas de um tom testemunhal, afetadas e preenchidas por elementos da ambiência, assim como na modulação das cenas produzidas com ênfases específicas pelas técnicas de filmagem, no passeio descrito (figuras 58 a 61), por exemplo, mas sobretudo, quando trama, em outra linha condutora da narrativa, o material surgido pela gravação dos presos, em formas e modos diversos de documentário, são enfatizados os efeitos de *produção de presença*.

3.3. A câmera e a voz dos presos.

Aos 10 minutos, surgem as imagens e sons registrados pelos detentos, como revela a técnica amadora e avisa um discreto crédito⁵¹. A câmera, que antes exibia excelente controle, agora treme, demonstrando a imperícia do operador. A textura granulada em excesso, o tremor da tele em digital, na mão, busca através da janela e grades uma vista externa do entorno à prisão e, com um *zoom out* e panorâmica à esquerda, erráticos, é feita uma entrada no Central (figuras 65 a 67). O aspecto das imagens, assim como o som direto do ambiente, que inclui os ruídos do manuseio e os comentários espontâneos dos operadores do aparato, conferem substância ao ambiente e à presença do próprio presidiário na operação da câmera com o que agora enxergo a cena do Central.



Figuras 65 (10min18), 66 (10min19) e 67 (10min24): a câmera trêmula na mão dos apenados, em plano aberto, a vista do bairro de dentro da galeria, com *zoom out* e PAN para a esquerda, entra no presídio.

⁵¹ A ideia de dar a câmera nas mãos dos próprios presos não é nova, pois já aparecera, ao menos, em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, 2004, cujas imagens foram feitas por detentos dentro do extinto Carandiru.



Figuras 68 (10min43), 69 (10min50) e 70 (11min): presos se apresentam e dão breves testemunhos.

A impressão é reforçada com a apresentação dos presidiários (figuras 68, 69 e 70), quando enquadra uma série de detentos, em um cenário improvisado (um cobertor estampado cobre parte da parede ao fundo), em planos aproximados, internos, entre o médio e o *close-up*, em involuntário suave plongée (pois quem concede a entrevista parece estar sentado em alguma beirada e quem opera à câmera está em pé), ao que uma voz masculina interpela: “pode falar teu nome, meu bruxo”. Em cortes rápidos, vários detentos se apresentam e contam, muito brevemente, motivos e circunstâncias de estarem presos. O que integra a massa de confinados, se está preso, é um criminoso, deve ser mantido à distância, tal é a predisposição naturalizada, mas aqui é visto por um dos seus pares e tem rosto, voz e nome. Porém, são bem pouco desenvolvidas as histórias pessoais destes personagens (cada um se apresenta em segundos, figurando como exemplar do drama coletivo a que são submetidos os encarcerados na visão unificada que fazem de si mesmos). Como exceção, um dos poucos brancos (dado que a prevalência da etnia preta é visível e referida por alguns dos entrevistados entre os especialistas) e de aparência mais jovem entre eles revela, também em poucas palavras, resignado, que o pai morreu ali (também presidiário no Central) e que isso é dolorido para a mãe, que o visita.

A falta de qualidade técnica incomoda, causa tensão em quem assiste, exige uma mudança de atitude, um alerta diferente porque são imagens de tipo diferente, mais cruas e verdadeiras, a conversa do filme como que se torna de pessoa a pessoa, direta. A estratégia de colocar a câmera nas mãos dos presos, em combinação com outras formas do filme, resulta em um efeito de presença inatingível de modo diverso, quer por questões específicas do contexto (o ambiente interno do confinamento não é acessível à equipe profissional de vídeo), mas sobretudo porque assim é alcançada uma forma direta, crua, resultado do manuseio da câmera por quem está na condição de preso, em local superlotado, insalubre e, ao menos parcialmente, controlado e comandado pelo crime.

O *dispositivo* (o procedimento de ter dado a câmera aos internos) e, corolário a este, o *roteiro aberto* (que se fecha durante a filmagem e a montagem) são modos presentes no cinema contemporâneo provindos de rupturas aos parâmetros clássicos, surgidos na virada dos anos 1950 aos 60⁵², nos bem conhecidos movimentos modernos do *Cinema Direto*, cujo ideal é a objetividade ao filmar, e do *Cinema Verdade*, em que subjetividade e interferência da presença da equipe de filmagem são compreendidas como intrínsecas e incorporadas como valores ao filme⁵³. Relativo a estes tipos de filmes documentário que evitam o distanciamento do modelo tradicional, valorizando os acontecimentos e os desempenhos dos personagens (pessoas reais filmadas) frente à câmera e assim reposicionando a narrativa em prol da aproximação com os objetos, a classificação de Nichols nomeia o *modo observativo* (2005a, p. 146), que procura retirar da cena a influência da atuação da equipe buscando a representação direta e objetiva do mundo, e o *modo participativo* (2005a, p. 153), quando é assumido e incorporado o fato do filme ser o resultado do trabalho e presença da equipe de filmagem. Mesmo com diferenças entre si, são modelos que valorizam o momento da produção, o imprevisto, a veracidade do registro, deslocando os olhares e a voz rumo ao interior dos acontecimentos, o que entendo como modos de ênfases em *produção de presença*. Desta feita, se nos modos clássicos de documentário o roteiro prévio, a mediação técnica e o controle sobressaem, nos modos modernos os desdobramentos e aberturas da filmagem indicam as possibilidades e caminhos que serão dados aos filmes.

Nesse sentido, o roteiro⁵⁴ de *Central* (assim como o de *Cidades fantasmas*) está entre os que se enquadram como abertos durante o processo de produção, por método inexistentes ou incompletos no início das filmagens. Essas formas mais fluidas de documentário são variadas, mas muitas vezes se amparam na intervenção e no dispositivo. Não são muito frequentes hoje as referências ao *cinema de intervenção* (Jean-Claude Bernardet, 1984. p.67),

⁵² Mais tarde difundidas no Brasil e ainda mais tarde no Rio Grande do Sul. É uma observação que faço baseado na experiência própria de realizador, pois ao menos até o início dos anos 2000, sobretudo na televisão, por aqui praticamente todas as produções de documentário eram conduzidas pela narração em *off*, embora interessante lembrar o caso excepcional de *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), que faz uma paródia do documentário clássico, conforme analiso na dissertação *No limite das formas. A configuração do contemporâneo no estilo de cinema de Jorge Furtado*.

⁵³ Quanto aos modos modernos de documentário, os exemplos pioneiros são os filmes *Primárias* (Robert Drew, 1960), marco do *cinema direto*, e *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), precursor do *cinema verdade*, que também apresenta os métodos do *dispositivo* e da *intervenção*. As diferenças entre estes dois modelos são explicadas pelas muito conhecidas metáforas, num e noutro caso, de *mosca-na-parede*, pela isenção pretendida, e *mosca-na-sopa*, pela interferência intrínseca assumida.

⁵⁴ Ver glossário ao final.

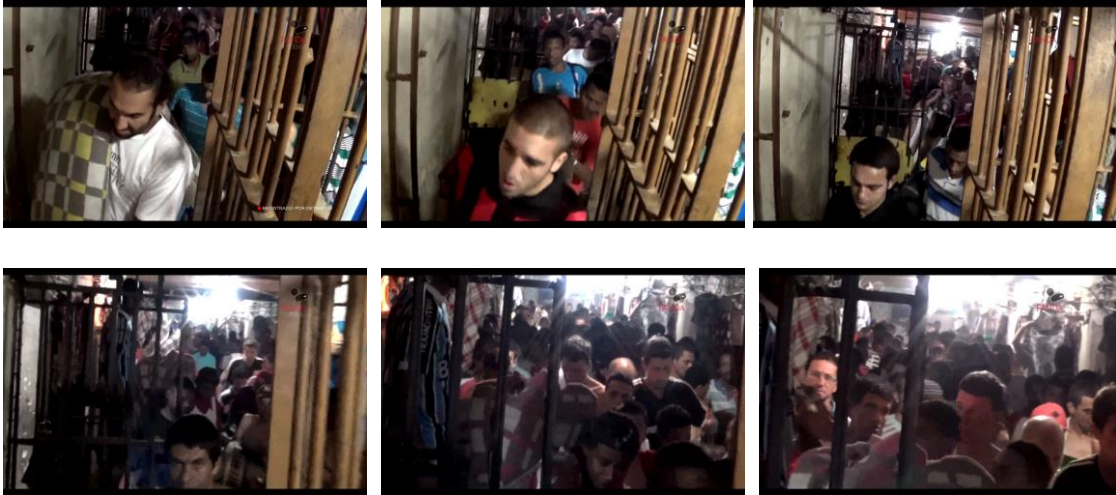
mediante o que a produção do filme promove um acontecimento gerador do fato filmado⁵⁵. Bem semelhante a isso, o *dispositivo* (que sempre em parte é intervenção), muito em voga em documentários atuais (Lins e Mesquita, 2008, p. 56) é um recurso que formula um protocolo para a filmagem, da onde se extrai o filme, e corresponde a uma maquinação, um comando auto imposto, uma delimitação de ordem espacial, temporal ou outro, que funciona como orientação metodológica. O *dispositivo*, método de certa forma substituto aos roteiros convencionais prévios do modelo clássico de documentário, diz respeito aos filmes que integram os acontecimentos frente e sempre interagindo à câmara que a equipe dispõe no local e tempo da filmagem, com mais ou menos visibilidade⁵⁶. Em *Central*, a filmagem pelos presos é parte de um dispositivo adotado pela produção e resulta em uma forma direta robustecida; sendo pouco mediada por códigos prévios do audiovisual ou por saberes externos, o ponto de vista dos próprios documentados confere a textura do mundo dos presos à narrativa do filme.

Observo, é preciso mencionar, que os repórteres-prisioneiros, como espécie de porta-vozes, procuram reproduzir um discurso unificado, pois pertencem a uma coletividade muito unida, possivelmente por estarem sob a tutela tanto da força policial armada quanto do comando das facções a que pertencem e que controlam as galerias, segundo visto no filme. Ou seja, a voz dada pela forma mesmo que rudimentar e precária revela que as pretensões dos operadores não-profissionais da câmara têm mais a ver com o ideal do modelo clássico, que certamente conhecem ao menos da televisão, do que de outros, e não se trata, em todo o caso, de um filme de vozes múltiplas, até porque o ambiente é de extrema opressão e não ocorre, e nem era de se esperar, um debate democrático ou repleto de subjetividades, tratando-se de uma representação cuja característica em análise está no aspecto da produção de presença que alcança. Ou seja, nessas cenas, o ponto de vista da câmara é o interno, intrinsecamente direto, porém, a voz pretendida pelos presos na operação da câmara também quer se articular como voz de saber, identificada e incorporada pela voz do filme; sendo certo que têm muito o que

⁵⁵ Por exemplo, considero que os filmes de Michel Moore são documentários de intervenção, porque muitas vezes é o realizador cinematográfico que provoca as situações filmadas.

⁵⁶ No Brasil os exemplos muito conhecidos de *dispositivos*, envolvendo também estratégias e intensões *auto reflexivas*, estão nos filmes de Eduardo Coutinho que, conforme o diretor explica, resultam do encontro entre uma equipe de filmagem e uma pessoa (Lins, 2004). Em *Cabra marcado pra morrer* (1984), o dispositivo está na filmagem, 17 anos depois, do encontro dos antigos participantes e na investigação dos rumos da vida deles desde a interrupção das primeiras filmagens em 1964; em *Edifício Master* (2002), a estada da equipe por determinado período dentro do prédio visitando e filmando a rotina de diferentes moradores; em *Jogo de cena* (2007), o dispositivo está explícito no convite público a mulheres cariocas para participarem do filme, nas entrevistas em local fixo, e na representação e baralhamento das personagens e falas reais por atrizes.

dizer como encarcerados em condições duríssimas, colocam essa intenção no filme que fazem o que resulta em produção de presença.



Figuras 71 (13min56), 72 (14min07), 73, (14min14), 74 (14min20), 75 (14min24) e 76 (14min29): longo plano em que desfila um número 'sem fim' de homens, dentro da galeria superlotada.



Figuras 77 (17min10), 78 (45min17) e 79 (59min04): registros da vida interna pela câmera dos presos.

De porte da câmera e integrando a produção do filme, é necessário aos presidiários-documentaristas revelar a condição precária e superlotada do interior das galerias com celas abertas, os cinegrafistas resolvem isso quando enquadram (figuras de 71 a 76), em plano geral, longo, parado, mas trêmulo com a câmera na mão, de uma posição levemente em plongée⁵⁷ (o ângulo indica que possivelmente o operador esteja sobre uma cadeira), e uma massa incontável de homens amontoados passa junto à câmera, embretados no ambiente escuro, com teto baixo, em direção à área externa, para a visita, segundo algumas falas do

⁵⁷ Ver glossário ao final.

local revelam e as roupas melhores que usam sugerem. Os comentários dos próprios operadores gravados diretamente na câmera exclamam o espanto pela forte impressão claustrofóbica e o aspecto de multidão compactada e confinada, e fica evidente a escolha adequada do ângulo, posição da câmera, distância e tempo de duração para o efeito causado de total atenção exigida e de produção de presença (e de sentido, uma vez que com essa carga entendo melhor a informação) em um momento forte do filme. Não há como se pensar em objetividade tampouco em neutralidade, é como se a massa infeliz de presidiários olhasse para si mesma através da câmera tratando, ato contínuo, de articular uma voz. O aspecto de documentário, ou reportagem, que intencionam na produção que fazem também está noutras cenas (figuras 77, 78 e 79), nas quais retratam o cotidiano das galerias, quando os próprios presos organizam a alimentação e a limpeza e, fazendo as vezes de repórteres, mostram a vida social (grupos, mocós, sons, amizades) e também as condições insalubres sobretudo dos esgotos. Alguns presos na multidão interna escondem o rosto, e por vezes se escutam protestos e ameaças pela filmagem, mas o cinegrafista, acompanhado por alguns ajudantes percebidos apenas pelos áudios da câmera, afirma que a está liberado (a filmagem), possivelmente pelo comando local do crime. A voz dos presidiários do Central nas imagens que fazem tem acordo e é articulada na montagem com o comentário moral e político que o filme faz.

A voz em *Central* não é *auto-reflexiva*, como estratégia da narrativa na condução do filme, porém, também deixa-se perceber explicitamente nas passagens em que os presidiários operam a câmera e referem, aos cerca dos 40 minutos, gravando involuntariamente junto ao som do ambiente, explicando uns aos outros que (certamente referindo-se à diretora e produtora Sager) “a mulher é cineasta” ... “está fazendo um filme”... “um curta?”... “um documentário?”... “um filme?” ..., os presos falam entre si e fora-de-quadro (em *off*) quando fazem a gravação. No entanto, no que diz respeito à invisibilidade convencional dos procedimentos da enunciação, *Central* é discreto por quase não explicitar seus mecanismos de narrativa. Quando um filme enfoca e revela o seu próprio fazer, abandonando a transparência das formas clássicas, incorre no modo *auto reflexivo*, conforme a classificação de Nichols (2005a, p. 162), que tipifica as narrativas com estratégias metalinguísticas, em que, como espectadores, somos chamados a perceber os problemas e questões da representação que é feita. Ou seja, nestes casos, o olhar é dirigido para as próprias estruturas narrativas reveladas do filme, reforçando uma posição participativa do ponto de vista do espectador para os sentidos e leituras. Nichols (2005b, p. 49) considera esta perspectiva como a mais pertinente à

epistemologia contemporânea, quando fica explícito que um documentário sempre é uma obra de cinema e não uma impossível representação neutra da realidade. Para Da-Rin (2004, p. 170 ss), o reflexivo faz o anti-ilusionismo, quando afasta os sentidos unificados e perenes da perspectiva clássica em prol do fragmentado e contraditório.

O cinema documentário, quando explicita e incorpora suas condições e circunstâncias de fala, conforme Eduardo Coutinho, faz uma transição do filme da realidade para a realidade do filme (Lins, 2004, p. 44), em que também aponto o favorecimento da *produção de presença* pelo reposicionamento do olhar ativo e integrado que é dado. Ademais, as condições e os gestos da enunciação não estão em destaque como tema, pois não aparece nem é mencionado o estratagema de produção que entrega a câmera aos presos, porém as imagens pelos próprios detentos, indicada em caracteres pequenos e discretos, como fatos em si mesmas revelam a estratégia ao público como parte da voz do filme. Mesmo que não seja *auto reflexivo*, a voz narrativa está intrinsecamente implicada e presente no conjunto de estratégias de cinema que articula.

Não há neutralidade e posso perceber também no tom das entrevistas a direção dada ao filme, o que inscreve em *Central* traços interativos. A fala, os gestos e as imagens dos técnicos e operadores legais da prisão são testemunhais, estão impregnados pelo ambiente – quase todos os entrevistados ‘de fora’, que participam como especialistas e autoridades, têm de algum modo vivência diária do problema a que são confrontados pela gravação, e as falas das pessoas estão referenciadas pela realidade que trazem ao presente pelo modo da narrativa. Já as imagens dos cinegrafistas-internos têm um traço redobrado do *cinema direto*, pois o produtor não domina os códigos do audiovisual, o que confere ao material filmado a presença do corpo, que está coagido, e por este ponto de vista mais autêntico conheço o universo das galerias controladas e superlotadas de presos. As imagens que resultam da estratégia da filmagem pelos apenados também compõem a voz posicionada, embora semiculta sob as convenções da narrativa, e dão substância em qualidades de presença do universo retratado; assim, o ambiente, em *Stimmungen*, me afeta como audiência no cinema, e nisso se tornam possíveis percepções mais apuradas também de sentidos, na compreensão do filme. A produção de presença é percebida em diferentes formas e estratégias de documentário, como parte da voz narrativa que se expressa e se posiciona em pontos de vista próximos e internos, cujo resultado é a percepção de atmosferas sensíveis, enquanto *Stimmungen* no filme *Central*. A partir das estratégias da voz narrativa e dos deslocamentos do olhar, o espectador é

posicionado na trama e sujeito aos efeitos de produção de presença, em mecanismos e modos que também investigo na análise que segue de *Cidades fantasmas*.

CAPÍTULO 4 - A ANÁLISE DE *CIDADES FANTASMAS*.

4.1. O poético e a fala em *Cidades fantasmas*.

Quando *Cidades Fantasmas* (2017, direção de Tyrell Spencer⁵⁸, 71 minutos) inicia, ainda sobre a tela preta, o som de vento e de mar ao fundo não é intenso e os créditos de direção aparecem em letras pequenas. Entram planos gerais de uma paisagem desolada: numa colina junto ao mar, um grande número de cruzeiros mal alinhadas cravadas na areia, seguindo a curva do terreno por extensa área (figuras 80, 81 e 82). Em longos e suaves passeios de câmera, possivelmente com o aparato estabilizador *steadicam*, o lugar é retratado quase sem cor, puxando para o cinza, desolado, grandioso e aparentando abandono. Em *off*, uma voz masculina – “Muitos anos haviam se passado desde que deixei minha terra” - inicia a recitação de um texto em Espanhol sobre voltar ao local de outrora, abandonado, sobre buscar as recordações, a parte da vida que ficou para trás, deixada em ruínas⁵⁹. O filme não dá mais informações, e possivelmente esse malcuidado e impactante cemitério a beira-mar não faça parte de nenhuma das quatro cidades filmadas, mas a abertura estabelece o tema e o modo de expressão poética de audiovisual na qual emergem os sentidos, em enquadramentos bem elaborados, luz natural valorizada na fotografia e longos passeios estáveis de câmera que percorrem e tornam belas as cidades abandonadas. Na sequência inicial, o filme anda, em planos e movimentos bem equilibrados, por este cemitério desolado e de localização peculiar e, no desenvolvimento, através de cidades e casas em ruínas. A abertura encerra em um céu azul com voo ao alto de urubus, quando entra o título *Cidades fantasmas* (figura 83).



Figuras 80 (1min43), 81 (2min35) e 82 (2min41): sequência de abertura, passeios por Campo Santo - cruzeiros à beira do mar.

⁵⁸ Fui professor da disciplina de documentário do diretor Tyrell, da produtora e roteirista Carolina Silvestrin, dos roteiristas André Luís Garcia e Guilherme Suares Zanella, e do montador Germano de Oliveira, da equipe de *Cidades fantasmas*, no Curso de Realização Audiovisual, da UNISINOS.

⁵⁹ As falas do filme, exceto o bloco de Fordlândia, Brasil, são em Espanhol (em cada cidade e país com um acento diferente), mas transcritas no trabalho em Português, conforme legendagem do filme.



Figura 83 (3min17): título.

Após essa abertura, o filme se estrutura em quatro capítulos (quatro blocos⁶⁰), um para cada cidade, e cada qual desses segmentos tem um arco (início, meio e fim) em si mesmo, mas que formam uma unidade coesa, costurada de modo a valorizar a narrativa, pois a cada momento avança e apresenta tipos e situações novas. A poética visual impacta pela suavidade nos movimentos, em tempos prolongados, planos bem compostos e luzes naturais aqui neste início mais endurecidas, em outros momentos mais anguladas (certamente em parte conforme as condições climáticas, e de luz, das diárias de filmagem, um fator sempre importante especialmente em documentários). Sendo engendrada para retratar as cidades em ruínas como belas e estranhas locações, a narrativa segue as memórias quase sempre muito doloridas dos atingidos por diferentes destinos. A expressão poética, em sentido amplo⁶¹, de cunho mais clássico - pela elaboração estética e ritmo da montagem e também porque é ínfima a visibilidade explicitada ao dispositivo de produção - está associada e conduzida pelas memórias pessoais em falas afetivas. Como eventos provocados pela filmagem que promove a visita e lembranças aos antigos lares destruídos, o estilo moderno aqui percebido valoriza as falas e testemunhos pessoais, e inscreve no filme, sutilmente, porque os pesares dos dramas narrados e a força das ruínas talvez exijam mesmo parcimônia, as impurezas das formas contemporâneas.

Observo que em *Cidades fantasmas* a voz narrativa valoriza com elaboração plástica as formas, os objetos, como volumes que a luz do ambiente desenha em diferentes incidências e efeitos de profundidade, em montagem cadenciada de planos que percorrem passeios lentos e suaves através de escombros, em aproximações, entradas e afastamentos. Além disso, ao que está em sintonia estética, a construção audiovisual segue uma narrativa conduzida por

⁶⁰ Em roteiro de documentário é comum a divisão em blocos, substituindo ou complementando a ordenação em seqüências e cenas.

⁶¹ As primeiras referências de documentário poético estão em *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929) e em *Berlim, sinfonia de uma cidade* (Walter Ruttmann, 1927). Considero que a conformação clássica faz uma síntese que inclui a montagem poética (Da-Rin, 2004), no ritmo e encadeamento das imagens e sons dos filmes.

testemunhos pessoais das tragédias que se abateram, pela natureza, abandono ou ganância, mais certo que por ambos, em lembranças carregadas de afetos, alegrias sutis (possivelmente em função da visita e memórias trazidas ao filme) e sobretudo sentimentos de dores traumáticas. Em *Cidades fantasmas* a presença se intensifica porque os personagens, cujas falas são muito estruturadas, talvez amadurecidas pelo tempo e gravidade dos ocorridos, aqui são preenchidos pela circunstância do retorno aos antigos lares, conforme anunciado no poema de abertura, e no que se provoca em lembranças e sentimentos captados na filmagem.

Entendo o modo poético de documentário, conforme Nichols, em característica que apenas parcialmente está em *Cidades fantasmas*, como aquele que “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (Nichols, 2005 a, p. 138), o que serve para explicar os movimentos e encadeamentos do filme, pois não é descrita pela edição das imagens uma ação tampouco argumento em continuidade. No entanto, no modo poético, conforme o autor, não há desenvolvimento psicológico e os atores sociais não são enfocados, no que difere *Cidades fantasmas*, cuja narrativa segue a memória de personagens.

Porém, no conjunto, também é verdade que o filme “ênfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (2005 a, p. 138). Não se trata de uma investigação de cunho jornalístico (muitos documentários já seguiram e seguem este padrão, que também está nas *grandes reportagens* de televisão, cujas formas se aproximam às do *modo expositivo*), pois em *Cidades fantasmas* as informações dadas provêm sobretudo das memórias e relatos de experiências reais envolvidas, portanto, em perspectivas internas, em lembranças pessoais, às vezes de infância e profundamente traumáticas. A voz do filme, sendo percebida pelo conjunto das modulações dispostas (conforme Browne e Nichols, em formulações que coloquei nos capítulos anteriores), é poética e nisso incorre em produção de presença, dado que o sentido se torna fluído e perceptível como vivência. Porém, condizente com a epistemologia contemporânea, também percebo que cada filme tem a marca de si mesmo como o produtor do real que aparece frente à câmera, aproximando *Cidades fantasmas*, também em parte, do estilo protótipo do *cinema verdade/modo interativo*, segundo o que “... filmar um evento é produzir uma realidade filmica até então inexistente, que necessariamente transforma a matéria bruta registrada” (DA-RIN, 2004, p. 157), ou seja, para estudar documentários interessa compreender que um filme nunca será um retrato fiel do real, pois “é sempre o produto de um processo de

manipulação envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas, que afinal são opções estéticas” (DA-RIN, 2004, p. 157).

No mesmo sentido, Coutinho propõe o “processo de filmagem como aquele que cria, produz acontecimentos e personagens” porque “não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera” (LINS, 2004, p. 39). A articulação da voz fica evidente em obras modernas e atuais, em solução que aparece em *Crônica de um verão* (Rouch e Morin, 1959), quando os diretores no início estão em cena conversando (com a jovem protagonista do documentário) e expondo como será feito o filme, em estratégia *auto-reflexiva*. Lins, explicando o cinema de Eduardo Coutinho, expõe sobre a situação em que “o cinema tornou-se também produtor do real, de acontecimentos, motor de comportamentos, falas, gestos e atitudes” (LINS, 2004, p. 41), sobre isso o autor esclarece: “Não filmo o dia-a-dia, parece que é, mas não é. Estou filmando momentos intensos de encontros que produzem até um efeito ficcional...” (COUTINHO, 2005, p. 121).

Ocorre que, na estratégia do interativo/cinema verdade, ao menos como regra geral, a equipe de filmagem em alguma escala aparece no filme, conforme os exemplos dos filmes de Eduardo Coutinho. O fator autorreflexivo nestes casos está nos filmes muitas vezes nem tanto por opção e pelo efeito estético que causa, porque prevalece na narrativa a intenção ética de revelar as condições e o trabalho da produção, quando em documentário se torna necessário explicitar a verdade sobre a filmagem, em manifesta abdicação de querer ser a filmagem da verdade⁶².

Porém, inobstante o aparato não esteja em cena e tampouco ser revelada explicitamente a engrenagem produtora, a presença e atuação dos procedimentos de filmagem por si mesmos são fatores que transformam e produzem a realidade de *Cidades fantasmas*. É algo intrínseco à produção audiovisual, estando ou não manifesto e colocado como autorreferência no corpo da narrativa, porque, de fato, a experiência em documentário (tampouco em reportagem) não deixa dúvida alguma de que não há naturalidade na frente de uma equipe com uma câmera, sempre ocorrendo em algum nível encenação, ao menos em parte imprevisíveis e autênticas, cujas cenas poderão estar valorizadas no filme, conforme o

⁶² Abandonar o filme da verdade em prol da verdade do filme é um dos vértices do documentário atual: “A verdade da filmagem significa revelar em que momento, em que situação, ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. ... Importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem ... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema” (Coutinho em LINS, 2005, p. 44)

estilo da narrativa⁶³. Esse é o pressuposto de Rouch, que Da-Rin explica como a criação, pelos personagens quando atuam, de algo espontâneo: “Ao cria-lo, não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária” (Da-Rin, 2004, p. 157). Assim, mesmo sem as marcas da autorreflexão, pois não é problematizada a enunciação, tampouco refere ou aparece a equipe e seus procedimentos, a própria intervenção do filme, quando os entrevistados são confrontados aos lugares de memórias e à câmera, é dispositivo propulsor de *Cidades fantasmas*, e, pela estratégia e arte da filmagem, as ruínas são as marcas que trazem o passado ao presente da narrativa⁶⁴. O filme alcança uma percepção em fluxo, ritmado e em passagens muito coesas, por isso, no seguimento priorizo descrever os blocos e retomar a análise ao fim do capítulo.

4.2. A narrativa de *Cidades fantasmas*.

Nesta linha, após a passagem do título, com aproximação em movimento suave, a câmera entra em casa abandonada, uma voz masculina, não mais de recitação, agora de entrevista, testemunhal, fala: “Como dizem, todo o princípio tem um fim, não? Ou todo o caminho tem um começo e se chega a um fim. E para nós, chegou” (figuras 84 e 85). Corta para o grande plano geral com uma pequena cidade abandonada em uma paisagem desértica (figura 86). No plano seguinte, em geral, sob uma luz quase em lusco fusco, com profundidade em perspectiva às linhas de uma construção baixa em ruínas à esquerda, uma mulher avança (figura 87). Um crédito informa: *Huberstone – Chile*. A mulher se aproxima com lentidão, vacila levemente ao se apoiar em um marco e entra. Dentro da casa abandonada, com a câmera parada, ela atravessa a sala, enquanto em *off* diz: “A cada vez que venho, visito a casa. Porque são tantas as lembranças vividas com meus pais” (figura 88). Aos cerca de 5min50, no interior da casa, sentada, em plano médio (americano se considerar que

⁶³ Em documentários de viés clássico, aquilo que escapa à tese que o filme segue deve ser cortado, nos documentários com formas modernas, a abertura do roteiro se estrutura muitas vezes no autêntico e imprevisível gerado pela filmagem.

⁶⁴ Há uma passagem prática que a mim ensinou: durante a montagem do curta-metragem documentário *Becos* (2003), na decisão de cortar uma tomada em que aparecia o tripé da câmera encostado numa parede ao fundo, por desatenção e também porque a gravação, com fotografia e operação de Eduardo Amorim, seguiu o movimento espontâneo dos personagens (em cena na pequena igreja evangélica na Avenida Divisa da Vila Cruzeiro, em Porto Alegre). Quando a literatura no Brasil era escassa e a reflexão que tínhamos bem incipiente, este foi o debate *epistemológico* que tive com o montador e professor Milton do Prado, na ilha de edição: tirar ou não o *take* para esconder ou não o aparato de filmagem? Entendi não ser necessário explicitar a presença da câmera, não apenas porque ali de fato fora um descuido, mas porque a voz e o trabalho da construção da narrativa me pareciam evidentes nas decisões e formas dadas ao filme; o que em alguma medida confirmo nessa tese.

corta na altura das pernas), a entrevistada, cheia de afeto provocado pela visita às ruínas em que fazem a gravação, fala sobre como era a casa da sua infância, havia a biblioteca, diz com orgulho que o “papai” lia muito, aponta aonde ficava a vitrola, ‘o toca-discos’, explica (figura 89). São lembranças cálidas e emotivas da vida familiar de antes naquele lugar hoje abandonado. Na série de entrevistas em cada cidade visitada, nunca entra a voz ou a imagem de quem pergunta, tampouco é creditado o nome de quem está dando o depoimento (com uma exceção, que aparecerá ao fim). Se a fala em locução poética inicial tendia ao abstrato e metafórico, aqui a memória ganha presença pelo olhar e voz condocidos e testemunhais que reagem ao cenário da gravação.

Uma das características mais presentes no documentário atual é a fala direta de personagens reais, e disso resulta que sempre há pontos de vista, parcialidades, nebulosidades, inexatidões que podem tornar as narrativas mais ‘verdadeiras’ e intensas, esta é uma das ideias que tomo como premissa conforme a epistemologia contemporânea. “A palavra falada é o principal elemento propulsor de todos estes processos produtivos, através dos quais o mundo não é tomado como modelo do filme, e, por conseguinte, o filme não se apresenta espelho do mundo” (Da-Rin, 167). O interesse está nas pessoas e diferentes narrativas, pois cada um enxerga e entende o real conforme o ponto de vista e experiência que teve e fornece ao filme, que agencia as falas e atuações ao espectador. Assim, aos cerca de 6min40, a fala em *off* de um homem, o outro entrevistado deste bloco, em diferença com a fala anterior, é sobre a vida muito severa que tinham ali, como mineiros: “Para poder sobreviver nessa terra tão hostil, tão seca e dura... muito limitada, na inteligência e no social, fui endurecendo, porque aqui havia de ser forte” (figura 90 e 91). Esta voz narra lembranças de criança com o pai, que lhe ensinou o trabalho nas minas.

Pelas entrevistas e com fotografias antigas, em preto e branco, dos trabalhadores mineiros e da vida social do lugar, ficamos sabendo que *Huberstone* foi um local de mineração de salitre (figuras 92, 93 e 94). O tempo de cada imagem de arquivo é lento, pausado, possibilitando ao espectador perceber a riqueza de tipos, gestos e situações de homens e famílias de trabalho muito rude: são retratos da vida de pessoas empobrecidas e simples. Assim como as imagens fotográficas de época das outras cidades representadas, as bandas sonoras são trabalhadas com ruídos e trilhas extra-diegéticas que remetem ao ambiente retratado. Aqui, por exemplo, sob as imagens antigas da comunidade de mineradores, escuta-se ao fundo ruídos de ferro e outros fragmentos desenhados no som. Aos 8min18 aparece o homem que está falando: em externa, idoso, em plano médio, bem alinhado, de boina

coabrindo a cabeça (figura 95). Seguindo passagens e aproximações em passeios lentos pelos lugares e objetos abandonados da cidade, sempre em riqueza de cinzas, os dois entrevistados contam dos perigos e acidentes do trabalho, quando a dinamite explodia na hora errada e partia em pedaços algum familiar mineiro. As ruínas da indústria da mineração de *Huberstone* são retratadas em quadros muito bem compostos e estáveis, com luzes suaves e valorizadas pela inclinação do sol (figura 96).



Figuras 84 (3min38) e 85 (3min59): passeio por dentro de casa em ruína. Figura 86 (4min28): a vista externa da cidade de Huberstone.

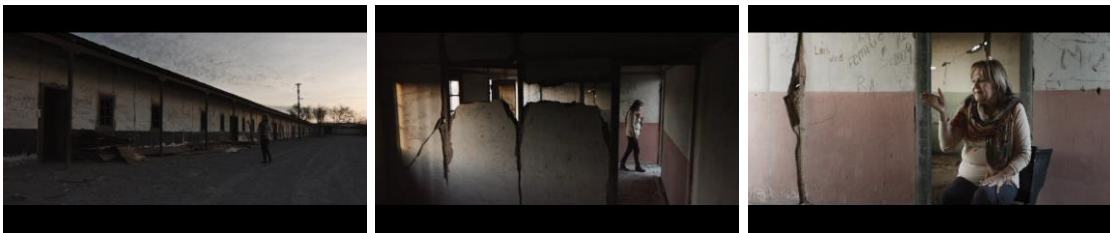


Figura 87 (4min48): ex-moradora vem pela rua. Figura 88 (5min20): ex-moradora passeia e reconhece o interior da casa. Figura 89 (5min48): ex-moradora narra sobre como era a vida lá.

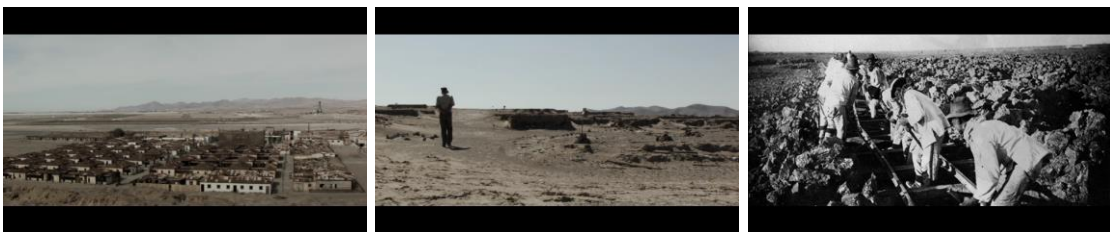


Figura 90 (6min16): grande plano geral da cidade abandonada. Figura 91 (6min35): homem na paisagem desértica. Figura 92 (6min55): trabalhadores das minas em fotografia de época.



Figuras 93 (7min23) e 94 (13min12): fotografias de época com lentos registros da vida como era no local. Figura 95 (8min10): o entrevistado.



Figura 96 (9min14): escombros das instalações fabris. Figura 97 (14min01): entrevistada deixa a casa. Figura 98 (16min04): entrevistada retorna por onde chegou, e encerra o bloco.

Sob as lentas passagens da câmera por oficinas vazias, em *ponto de virada*⁶⁵ no roteiro do bloco, o entrevistado diz que lembra bem o dia em que tudo mudou, que houve atuação do sindicato, mas que não tinham o que fazer: nos anos 60 (Século XX), a atividade se tornara inviável economicamente e a empresa fechou. “Quando chegam uns dirigentes solicitando aos trabalhadores que estavam em greve uma reunião de extrema urgência ... e chegou o dia em que tivemos que partir”, diz o entrevistado. A mulher lembra com tristeza da mudança, quando encostaram caminhões, que levaram quase nada, fala sobre seu pai, já velho, ser dispensado, e que o viu chorar. Aos 14min a mulher deixa o interior da casa em direção a uma porta, se afastando da câmera em perpendicular (*eixo z*), enquanto fala com pesar, em *off*, que “Somente importavam as maquinarias, da quantidade de salitre... Mas de nós, das crianças, das mulheres, dos homens do pampa não se falava nada, era como um tabu” (figura 97). Na rua, caminha decidida, enquanto com voz chorosa diz que para uma criança de onze anos foi muito triste, que passaram sacrifício e humilhação, diz que não pode deixar essa história morrer, que trata que se conte; a câmera acelera um pouco, acompanha com panorâmica à direita, em plano geral, marcando, também com a trilha, o fim do bloco (figura 98).

Aos 16min, movimento acelerado em *travelling*⁶⁶ percorre em detalhe a superfície da água, possivelmente a câmera esteja afixada na frente de um barco, em ângulo reto ao curso, o som é de água⁶⁷; movimento de câmera em vertical (*tilt*⁶⁸) sobe do detalhe da água ao grande plano geral, a paisagem se forma do ponto de vista da navegação que se dirige à margem, com matas e nuvens escuras limitando no horizonte um grande leito d’água (figuras 99 e 100).

⁶⁵ Embora o objetivo não seja estudo de roteiro, aqui ponto de virada no sentido explicitado na estrutura de Syd Field, o golpe dramático que faz a história tomar outra direção, fazendo avançar a narrativa.

⁶⁶ Ver glossário ao final.

⁶⁷ Por experiência própria, sei que o som da água é colocado, pois o som direto nessa circunstância registra apenas o motor do barco, o que corrobora a ideia que aponto de tessitura e manipulação do material na elaboração de documentários.

⁶⁸ Ver glossário.

Assim, o filme passa da secura do deserto chileno para um manancial amazônico, quando os sons da floresta e a trilha musical crescem em marcada percussão. Em *contra-plongée* agudo, a imagem circunda tronco de árvore (figura 101). Há vegetação verde, sol vazando em perpendicular à câmera e céu azul. Uma sonora em *off* de homem fala, em Português, sobre o fim do seringal, que a atividade foi diminuindo, até acabar. Sobre verde de copa de árvore, desfocado, entra o crédito: *Fordlandia, Brasil*. Seguem paisagens grandiosas sem presença de humanos: rio, mata, céu, com cores, casas abandonadas. Aparece, aos 18 min, um casal de idosos sentados numa varanda (figura 103). E logo a seguir um plano de cruzeiros encostadas numa árvore que a câmera circunda até revelar em plano geral um pequeno e simples cemitério em meio à floresta. Homem em *off* conta que o pai, muito malvado, mantinha a família presa no mato, por isso fugiu e veio aos 15 anos tentar a vida em Fordlandia, que ali ficou e dali não pretende sair.

Aparece o morador da fala, é um tipo caboclo, de pele e cabelos escuros (figura 104). Toca uma sirene de fábrica, que se intensifica sugerindo-se extra-diegética, quando entram fotografias de época, em preto e branco, cuja luz é sempre intensa, tropical; em tempo lento, são registros da empresa de produção de borracha que o magnata norte-americano John Ford implantou em seringais da floresta brasileira (figuras 105, 106 e 107). O entrevistado diz que dos norte-americanos só tinham as ordens, que nunca falavam com eles, que recebiam apenas um facão e que não tinham motosserra. Entre as imagens antigas, há tipos loiros, altivos e bem trajados, provavelmente os gerentes da empresa. O entrevistado está na frente de uma parede nova, tijolos à vista, sem reboco. Diz que era um regime ditatorial, que qualquer falha cometida era motivo de banimento, e que, nesse caso, a pessoa nunca mais trabalharia na empresa. Outra voz conta que foram diminuindo a produção de borracha até que acabou. Que o Ministério da Agricultura assumiu (as instalações e casas da empresa abandonada), havia três funcionários para tomar conta, mas que nunca faziam nada tampouco cumpriam expediente, alega o entrevistado, ocupante de uma das casas. Entram planos gerais de grandes instalações abandonadas, com luz natural farta e em ângulos variados e oblíquos (figuras 108, 109 e 110). Homem diz que aparecem compradores oferecendo dinheiro pelas máquinas (150 mil, por uma), mas que não vende, porque não é dono, titubeia e não diz, talvez por não saber, quem é o dono. Diz que é “assim como um fiel depositário”, e que pode acabar ali (as coisas abandonadas pela indústria desativada), mas que não vende. Aparecem outros planos de grandes ambientes internos, com maquinários abandonados em fotografias bem compostas e elaboradas; até retornar à mata, com lento avançar em caminho sob túnel verde de árvores.



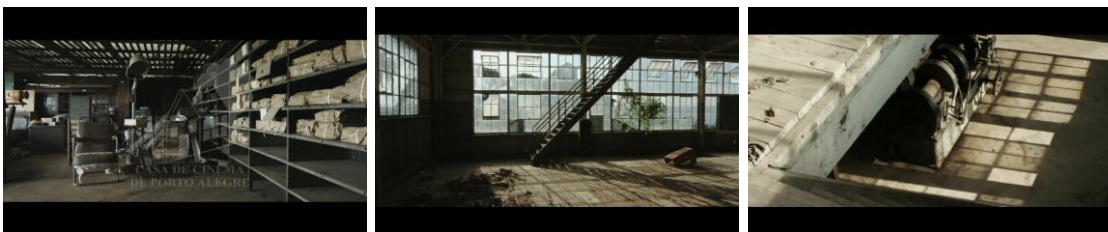
Figuras 99 (16min27) e 100 (16min55): do detalhe d'água ao grande manancial amazônico. Figura 101(17min05): vegetação e sol exuberantes.



Figura 102 (17min56): paisagem de Fordlandia. Figura 103(18min33): casal ocupante da ampla casa de Ford. Figura 104 (19min21): homem relata como era o trabalho na empresa de borracha.



Figuras 105 (19min47), 106 (19min57) e 107 (20min22): fotografias de época dos trabalhadores brasileiros e chefias estrangeiras.



Figuras 108 (21min54), 109 (22min13) e 110 (22min21): instalações abandonadas.



Figura 111 (24min15): uma casa deixada pelos ingleses. Figura 112 (25min53): o entrevistado ocupante. Figura 113 (30min30): em nova navegação, câmera se afasta da margem de Fordlândia e encerra o bloco.

Homem fala que na vila americana ficavam as casas só para o pessoal “de lá”. Aparecem casas abandonadas, mas bem diferentes da simplicidade da região rural e ribeirinha da Amazônia; diz que a casa não foi construída para receber o Ford (poderoso industrial norte-americano, no Brasil dono do pouco durador empreendimento amazônico), conforme se costuma pensar, nem o filho dele, mas sim para o neto do magnata, que se hospedou lá (figura 111). Entrevistado conta percurso que fez por órgãos públicos, pedindo para morar e cuidar (estava abandonado), decidiu ocupar, entrou, limpou, enfrentou prefeitura e outros que quiseram expulsá-lo. Aparece dentro de uma casa antiga (possivelmente ‘a casa de Ford’), com móveis grandes, arrumada, mas simples (figura 112). Entra uma série de imagens plásticas, pela incidência da luz e enquadramentos da câmera, de casas em ruínas e grandes instalações fabris abandonadas. Homem conta que no alto da caixa d’água ficava a bandeira norte-americana. A música instrumental, com efeitos incidentais, sobe. A câmera volta para a navegação, vê-se Fordlandia na margem, se afastando (figura 113). Encerra-se o bloco.

Aos 31min10, em externa, plano geral e câmera parada, um homem, de mangas longas, anda por terreno e molha o chão de terra batida com um vasilhame (figura 114). Esta nublado e a vegetação, no entorno, é rasteira e de árvores de porte médio. Em *off*, falado em Espanhol, mas com acento diferente dos anteriores, diz “A nossa gente era assim como eu. Amáveis, dispostas, pessoas saudáveis. Eram pessoas trabalhadoras”... Os sons são de natureza, de mato, espécie de registro do silêncio e vagar. Agora o mesmo personagem se movimenta tendo atrás de si *banners* com fotos de uma cidade e títulos entrevistados, lê-se “Armero antes da tragédia...” (figura 115). Entra um *off* de mulher, também em Espanhol: “Aqui eu fui tão feliz, tão amada” enquanto aparecem fotografias antigas da vida social do lugar, possivelmente em meados do Século XX, o filme não especifica, uma bem asseada cidade do interior, a praça, o passeio público, alguns pedestres e automóveis, apresentação artística e desfile de escolares (figuras 116, 117 e 118). A voz segue: “O cheiro, o ambiente, os sons. O que eu lembro daqui é a alegria”. Desce lentamente em *tilt* de copa de árvore até

ruína de prédio, em plano geral (figura 119). Entra o crédito: *Armero, Colômbia*. Entrevistada conta que uma manhã alguém disse que “algo grave vai passar em Armero, que está vindo um mar de lodo” (figura 120), o homem em *off* acrescenta que às oito horas caía cinzas, mas não podiam imaginar o tamanho do problema, enquanto a imagem em grande plano geral é uma paisagem de montanhas sem vegetação. Aos 35min, aparece o entrevistado (o homem que molhava a terra na abertura da sequência), em pequena e muito rústica barraca de venda de miudezas, diz: temos esse negocinho, nada mais (figura 121). Troveja forte, ele diz: “vai chover”, e fica em silêncio uns segundos, em uma pausa dramática que prepara o aparecimento do vulcão.

Aos 35min18, aparece foto em grande plano geral, em preto e branco, de uma grande montanha em erupção (figura 122). Entra, de arquivo (figuras 123 e 124), uma matéria de telejornal (da TV brasileira, identifico com facilidade) informando da grande tragédia, depois de 400 anos de inatividade do vulcão, como uma das maiores erupções do mundo, com milhares de vítimas. As imagens mostram, em planos gerais externos, ruínas de passeios públicos e casas - vê-se que eram boas. Em *off*, mulher estabelece: “Vou contar o que aconteceu comigo, mas cada um tem a sua história”, em límpida e pertinente consciência da relação entre a verdade da narrativa e o ponto de vista que teve e tem em relação aos fatos. Aos 36min50, aparece a entrevistada, tem pele morena, é de meia idade (figura 125). Conta sobre o momento em que foram atingidos pela avalanche, quando perdeu filhos e a família. Em minúcias, sempre com muita emoção, diz que tinha os filhos nos braços, a mãe agarrada, o pai ficou na porta e vinha a avalanche. Foi atingida, jogada para cima, perdeu os filhos, escutou a menor: “Mamãe, onde estás”? E respondeu: “Filhinha, estou aqui”, mas foi jogada para cima e ficou presa nos fios elétricos, rolou por sobre automóveis e coisas na lama, até tudo ficar quieto, e depois começaram as vozes de lamento, rezas, infortúnios dos sobreviventes, narra a entrevistada.

Um lento movimento de passeio por ruína de cemitério, tudo tomado pela vegetação (figuras 126, 127 e 128). Os sons são apenas de pássaros e natureza. Aos 40 min, *off* de homem diz que tem paz porque socorreu muita gente, escolhia os jovens para salvar. Diz que o governo tirava os mortos, mas não socorria os sobreviventes, no dia seguinte, começaram o vandalismo e os saques. Com poucos cortes, o passeio pela ruína do cemitério vai até uma caveira colocada em estante de sepulturas semidestruídas.



Figuras 114 (31min28) e 115 (31min55): em Armero, homem em pequena barraca com escassos produtos à venda, com chão batido, e banners sobre a tragédia, ao fundo. Figura 116 (32min15): fotografia de época com rua movimentada.



Figuras 117 (32min39) e 118 (32min44): fotografia de época com movimentada e alegre vida social de antes. Figura 119 (33min05): ruína da cidade.



Figura 120 (33min51): entrevistada que viajou do município e perdeu toda a família. Figura 121 (35min04): entrevistado narra como era a vida no local. Figura 122 (35min18): fotografia do vulcão em erupção que destruiu a cidade.



Figuras 123 (35min31) e 124 (35min40): reportagem de TV brasileira sobre a tragédia. Figura 125 (38min04): entrevistada que sobreviveu ao soterramento, mas perdeu filhos e pais, conforme enorme desventura que narra.



Figuras 126 (39min35), 127 (40min06) e 128 (41min08): plano sequência por dentro de cemitério semidestruído.



Figura 129 (48min05) e 130 (48min09): *ex-votos* em Armero. Figura 131 (49min40): para a transição, sobe até copa de árvore e desfoca.

Volta *off* de mulher, diz que seis meses antes houve sinais (geológicos), mas não preveniram, por interesse econômico, alega. Trinta e um anos depois, muitas famílias não conseguem encerrar. Fala com dor sobre a perda dos entes sumidos, e que “parece que não existimos. Somos invisíveis, ou não nos querem ver”. Aos 42min, o entrevistado diz que podiam ter prevenido, tirado a gente, mas não quiseram o prejuízo. Lamenta-se: “Ver Armero, tão pujante que era, e hoje é essa ruína tão tremenda”. Mulher diz que se preocupavam com uma enchente, mas que era outro nível de alerta. As duas entrevistadas relatam as perdas de entes na tragédia. Uma estava viajando, deixou a família em Armero, e morreram todos. Outra, que ainda depois do resgate, quando estava sendo socorrida, muito ferida, teve a filha consigo, mas se perdeu dela e não mais a achou, e entram imagens atuais de objetos religiosos, *ex votos*, bonecos de crianças, cruzes e velas acesas (figuras 129 e 130). A primeira entrevistada retoma que cada um tem sua história, “e essa é a minha história”, a câmera afasta-se da ruína, aumenta o efeito sonoro, a imagem sobe até copa de árvore e desfoca (figura 131), é o fim do bloco.

Aos cerca de 49min50, do desfoque passa a *travelling* (a esquerda), sob lusco fusco, em plano geral, por um banhado, com tocos de árvores mortas e ruínas do que parece ter sido uma avenida, talvez junto a uma praia (figura 132). Voz em *off* de homem: “Não foi a natureza que o inundou. O que o inundou foi a mão do homem”. Em planos gerais (figura 133), ruínas, ruas alagadas, com suave movimento e som de água. Uma voz de mulher explica que no fim dos anos 50 houve uma grande seca, tomaram medidas, que depois causaram a inundação, em 1985. Sobre uma praça abandonada (figura 134), crédito: *Epecuén, Argentina*.



Figuras 132 (49min33), 133 (50min41) e 134 (51min16): em Epecuén, paisagem alagada e abandonada.



Figuras 135 (51min57), 136 (52min04) e 137 (52min27): fotografias de época, a estação de trem movimentada, banhistas aproveitando o balneário ensolarado.



Figura 138 (54min02): testemunho de antigo frequentador. Figura 139 (58min11): passeio de câmera por dentro de ruína. Figura 140 (59min31): antiga moradora descreve como era a casa da família e explica o ocorrido, com motivações naturais e políticas.

A voz masculina diz que *Epecuén* era o “lugar para estar”, para passar “férias sensacionais”. Aparece uma série de fotografias de época, com cor, de cenas sociais da vida de balneário, sol e pessoas em atividades felizes (figuras 135, 136 e 137). “Havia grandes bailes”, diz. Entra uma foto da estação de trem lotada de pessoas elegantes e bem arrumadas. Corta para ruínas em sombras e alagadas, dos dias atuais. Aos cerca de 53min40, aparece o homem da entrevista (figura 138), em plano médio, com um terreno alagado ao fundo, veste-se bem, para o frio, de marrom. Ao som de uma ave característica do Sul, o entrevistado repara e diz, em tom quase jocoso, como a preparar o pitoresco: “Bom, está nos acompanhando o quero-quero, o último habitante do lago Epecuén”.

Entra em *off*, voz de homem idoso: “Eu nasci com o turismo aqui. O vi nascer e o vi morrer”. Em *travelling*, da direita para a esquerda, a imagem acompanha um idoso de

bicicleta seguido por cães, com ruínas da cidade ao fundo, e cresce a música incidental. O idoso Pablo, primeiro e único personagem com nome próprio informado durante o filme, aparece dentro de uma cozinha, humilde, reboco salpicado, sem pintura, com fogão a lenha. Abrigado para o frio, ele conta que se tornou o ‘personagem morador das ruínas’, que recebe muitos visitantes, posa para fotos, é fonte de informação sobre como era *Epecuén* na época do turismo e da tragédia. À cerca dos 54min15, começa um passeio de câmera por ruínas embarradas. Pablo, em *off*: “...festa e baile todos os dias”.

O primeiro entrevistado diz que muita gente morreu de tristeza, interrompe e chora, se lamenta, e volta: “(famílias que) de um dia pra outro ficaram sem nada”. À cerca dos 57min10, sobre passagens em *steadicam* por ruínas de uma casa, até que a câmera entra, passa por cômodos, o mato tomando conta, entra uma voz de mulher: “A verdade é que senti uma grande tristeza ao voltar e ver minha casa toda destruída como está agora. Eu tinha 23 anos, quando se inundou, conheço essa casa como a palma da minha mão” e segue, enquanto a câmera passeia pela ruína da propriedade: “Meu pai tinha a sua horta, tínhamos verduras, legumes. Uma vida muito tranquila, muito saudável” (figura 139). Ela informa que trabalhavam três meses, na temporada, e depois viviam do ganho por nove meses, e que a tragédia aconteceu em novembro, antes da temporada e estavam sem nenhum dinheiro (figura 140).

O entrevistado explica a tragédia: o lago *Epecuén* recebe águas de vários leitos e não tem saída. Assim, quando jogaram a água da cheia, “nos afogaram, praticamente”, concluí. À cerca de 59min10, mulher diz que em março de 76 se instala o regime militar (na Argentina), e que os moradores pediram ao governo para abrir um canal, mas decidiram (o Governo) colocar uma barreira de pedra e, em 10 de novembro de 1985, um domingo, levantaram da cama pela manhã, colocaram o pé no chão e pisaram na água, conta a entrevistada: a barreira tinha rompido, a água tomou conta e tudo se perdeu em 20 dias. Ela diz que em 1974 já estava inundando e abriram um canal errado, o motivo disso foi preservar os campos das fazendas do entorno, que pertencem a políticos, assim, preferiram alagar o balneário. Em grandes planos gerais e em planos gerais, fotografias de época da inundação onde aparecem apenas o topo de algumas casas e das árvores acima da  gua. A entrevistada diz que não pensavam que alagaria tanto, em tom muito dramático, condo do, mas que ali não houve mortos. Em *off*, entrevistado fala sobre a salinidade de antes da invasão da água doce, que era impressionante, que fazia flutuar e curava. Informam que em 2003 começa uma seca e em 2008 puderam entrar nas casas em ruínas. Há um lento *travelling* de afastamento, e o primeiro entrevistado fala que

“vir para cá é como dizer: hoje me levanto, e tenho vontade de me amargarar, porque ver as filmagens do que foi tudo isso, e voltar agora e ver um monte de pedras, cheio de mato. O silêncio que às vezes uma gaivota rompe... parece que o cinza do dia de hoje se liga aos cinzas de *Epecuén*”.

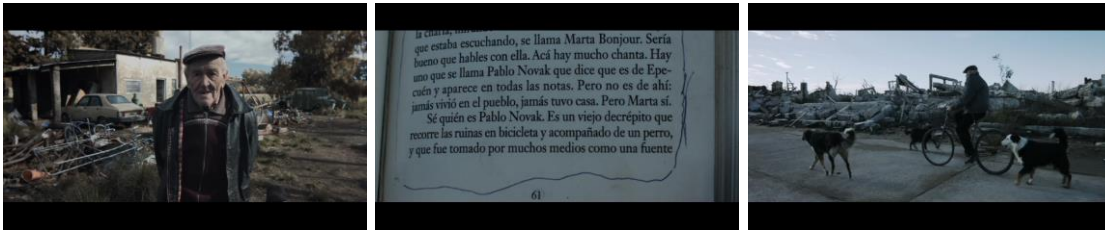
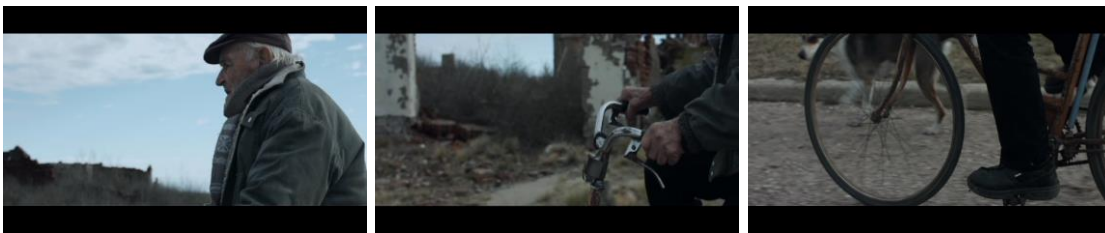


Figura 141 (1h04min54): o polêmico e pitoresco Pablo, morador de Epecuén. Figura 142 (1h05min11): detalhe do livro que o distraza. Figura 143 (1h05min46): início do plano-sequência, Pablo de bicicleta passeia pelas ruínas.



Figuras 144 (1h07min52), 145 (1h08min10) e 146 (1h08min26): segue o plano-sequência, em travelling, câmera acompanha o passeio de bicicleta, sem cortes, alternando o enquadramento.

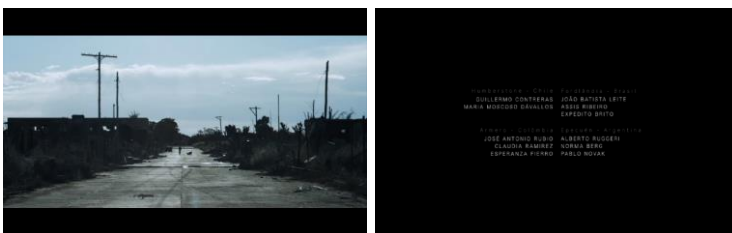


Figura 147 (1h08min49): em plano geral, o personagem se afasta, encerrando o bloco e o filme. Figura 148 (1h11min24): primeiro cartão informa nomes dos entrevistados.

A cerca de 1h04min, Pablo, em externa e plano médio, olha para a câmera (figura 141), há um pouco de sol, tem leve sorriso, conta (em *off*) que falam mal dele, e aparece página de livro marcada com caneta (figura 142), onde o texto chama-o de velho decrépito, afirma que ele jamais viveu no povoado e que não é dali. Pablo diz que está magoado, porque

“os livros vivem mais que as pessoas”, e que falam dele porque querem ganhar dinheiro com o turismo nas ruínas. A 01h07, a câmara acompanha em *travelling* Pablo de bicicleta (figuras 143, 144, 145 e 146), em plano médio, com ruínas e céu ao fundo, desce para mãos em detalhe no guidão, depois para os pés pedalando, e retorna para o primeiro plano, enquanto cresce a trilha de fim de bloco. Com imagem em plano geral da cidade em ruína, em perspectiva por onde pedala Pablo se afastando (figura 147), entra a voz que recita, do início do filme, continuando aquele texto poético sobre a volta ao passado em ruínas: “Sinto que toda minha vida está aqui. Nessas paisagens de ruínas e desolação”. Fala do vento, do esquecimento. Diz, ao fim, indo a *black*, que “voltarei, para encontrar-me com os meus e não partir nunca, jamais”. Encerra o filme e, como primeiros créditos finais (figura 148), entram na mesma página os nomes dos entrevistados na ordem que apareceram, por bloco.

4.3. A verdade e a dor na voz do filme *Cidades fantasmas*.

Minha intenção não é fazer a análise de roteiro, mas, corroborando os elementos que se articulam na produção de presença, anoto como uma das principais características de *Cidades fantasmas* a estrutura bem desenhada, com elementos pontuais, de modo a poder conduzir e manter a atenção e interesse da audiência (em abstrato, pode-se dizer que sustentando as narrativas, a princípio imperceptíveis a quem assiste, estão as estruturas). Este último personagem, Pablo, com o qual o filme demonstra empatia, por ser diferente, o único nomeado e com um drama específico, em solução típica de roteiro de montagem de documentário, está colocado de modo a funcionar como um índice que prepara o encerramento.

A locução recitada do texto literário poético na sequência inicial do cemitério cumpre papel de um prólogo, retornando ao fim em breve epílogo. No corpo do desenvolvimento do filme, cada um dos quatro blocos sobre as cidades tem, com a invisibilidade necessária à fruição e ao envolvimento da assistência que busca, uma curva dramática, com abertura, desenvolvimento, clímax e final. Por exemplo, no bloco *Huberstone*, a descrição do fechamento da mineração e despejo das famílias conduz ao ponto mais alto do arco dramático, sobre como trataram os seres humanos com indiferença e os sentimentos guardados da experiência de uma criança. O segmento sobre *Armero* narra os episódios mais trágicos do filme, quando a cidade é atingida por grande erupção vulcânica; internamente, o ponto alto é a

fala sobre a perda da filha menor vista entre os sobreviventes, que leva à conclusão: o passeio por ex-votos e, como parte do todo, o segmento funciona como espécie de clímax do Longa-Metragem. A partir das falas de personagens em memórias pessoais muito bem articuladas e com sentimentos intensos motivados pelas visitas que fazem aos locais de antigos lares, vistos em passeios pelos interiores arruinados através dos quais a câmera se desloca, a montagem marca a preocupação e o controle narrativo do filme, cuja consequência é a intensidade do envolvimento do espectador com a obra, no assistir e no que leva consigo.

O efeito de produção de presença no que tange aos estilos e modos de documentário empregados também está na ênfase à fotografia trabalhada com as circunstâncias da luz natural em fotometragens médias e em quadros compostos com equilíbrio e senso estético, pois o filme é bastante exato no que diz respeito às regras clássicas da composição de quadros: dos terços, das linhas e pontos de fuga, da profundidade, etc. O tom geral do filme é grave, lento nos movimentos de câmera ao mesmo tempo intenso nas informações, efeitos e condução da trama. Em produção de documentários em regra a equipe é mínima, a decupagem é flexível, há mais adaptações às ocorrências imponderáveis e limitações das circunstâncias materiais, tal como o dia nublado em *Epecuén*, que é incorporado ao filme ao provocar o sentimento nostálgico do entrevistado. Por outro lado, o ambiente tropical e amazônico de *Fordlândia* é ensolarado, e posso perceber que os personagens vivem dramas menos traumáticos, não há sentimentos de perdas, como nos demais locais e, mesmo que se mantenha o impacto visual grandiloquente das ruínas que há nos outros blocos do filme, aqui o conflito é frente a amplitude e exuberância da floresta.

A narrativa de *Cidades fantasmas* é resolvida e costurada com equilíbrio, ritmo e planos com qualidades plásticas, que são atributos estéticos do filme. No entanto, embora o dispositivo seja discreto, porque o filme não torna explícita nenhuma autorreferência à filmagem, a voz é contundente na expressão poética e no discurso político que adota. A calma, tranquilidade, plástica e necessária lentidão na passagem de imagens estão em contraste com o interesse e ritmo das histórias narradas, pois os fatos são trágicos e estão dispostos com dramaticidade, em evolução e intensidade crescente. A voz narrativa do filme tem o viés do olhar fotográfico poético, que preenche e se mescla às vozes de memórias, na concretude plástica das ruínas e destroços. A percepção dos ocorridos e das realidades dos lugares filmados se associa aos pontos de vista de sobreviventes, pois as perdas são contadas “com verdade”, diz a mulher de *Armero*, e “cada um tem sua história, essa é a minha”, em

perfeito entendimento sobre o lugar do ponto de vista e da circunstância em que se vive para as compreensões e sentimentos que formo sobre as coisas ao meu redor.

A voz e percepções dos envolvidos compõem a voz do filme e, encontrando em parte parâmetro na abordagem contemporânea de Coutinho, o documentário se faz no momento único da fala filmada, verdade que se produz, sobretudo diálogo, que não dá voz ao outro nem quer ser porta-voz de ninguém, porque não pressupõe uma verdade a ser revelada e, assim, não é cinema sobre os outros, mas com os outros (LINS, 2004, p. 108). No entanto, não apenas porque é em parte dissimulada por não evidenciar o dispositivo, embora inexoravelmente registrada nas reações intrínsecas dos filmados à filmagem e no conjunto de decisões e arranjos técnicos, formais e estéticos que são articulados, em *Cidades fantasmas* percebo que a voz narrativa permanece clássica também quando toma posição e constrói um discurso que faz par e ilustra, sem ser apenas ilustração, porque é novo e único no arranjo que compõe, os posicionamentos das falas dos entrevistados. Ocorre também que em todo o documentário de entrevistas, o que pode ser valorizado ou dissimulado, há uma variedade infinita de registros que conferem tessitura e possibilidades de sentidos: “ressalvas, evasivas, insinuações, as mais ínfimas discontinuidades no ritmo da nossa fala registram a presença do interlocutor e expressam muito do que não é dito ou está pressuposto na conversa” (LINS, 2004, p. 109). Em *Cidades fantasmas* os personagens, autores de falas potentes e centradas, e com eles o espectador, estão envoltos pela força do passado tornado presente na filmagem que conduz através das ruínas.

A produção de presença em *Cidades fantasmas* tem materialidade na narrativa com roteiro e edição estruturados e cadenciados para manter o interesse da audiência, mas também está no modo poético de filmar as ruínas, na edição das fotografias antigas da vida nas cidades antes das catástrofes e no tratamento ponderado e tom respeitoso dados aos personagens tocados pela visita às ruínas e atenções da filmagem, porque, afinal, um filme sempre representa a realidade de sua filmagem. O ponto de vista vivencial, afetado pelas memórias familiares e de infância e pelos traumas, ganha corpo no modo de filmagem que privilegia a força das paisagens de escombros, quer em enquadramentos estáticos, quer nos passeios, prevalecendo planos gerais, expressando o silêncio e o pesar, com tempo para percepção e contemplação do peculiar, cuja beleza trágica se enfatiza pelas escolhas que aproveitam a angulação da luz natural em diferentes situações. Os planos longos em lentos e suaves movimentos com câmera estabilizada na mão que percorrem as ruínas têm a potência de colocar o espectador como que dentro do lugar marcante, expressivo, belo e triste, que são as

idades e lares abandonados. Estas modulações formais da narrativa conduzem o espectador para próximo, tornando-o sujeito à veracidade corpórea, porque as falas e as imagens descrevem, elaboram e tornam presentes as dores profundas dos testemunhos envolvidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As materialidades no cinema.

Pelo compreendido, ao concluir esse trabalho, nas análises e leituras relacionadas, a voz narrativa pode ser percebida como uma expressão que aparece e provém do todo, nos modos de articulação dos elementos do filme; embora integrando-o, não se traduz com exatidão no texto mais explicitado, mas está na modulação da filmagem, nas escolhas da imagem, do som, da montagem etc. Entendo a voz narrativa como a perspectiva com que se dá a conhecer, o aspecto que se percebe do mundo e fatos narrados, e também, em sentido amplo, está tanto nas feições estéticas e de estilo, bem como no posicionamento moral e político da obra, sendo assumida com maior ou menor evidência, mas inegável e sempre presente como parte da forma de tramar a apresentação. A voz do filme se liga e articula pontos de vista oferecidos, em cinema, pela localização e enquadramento da câmera, sendo o olhar fornecido sempre parcial, um recorte, que mostra, sugere, dissimula e esconde ao mesmo tempo em que posiciona o espectador na cena, submetendo-o aos efeitos das materialidades da comunicação. As obras sensíveis aos pontos de vista envolvidos na narrativa conferem aos filmes intensidade em produção de presença, quando torna-se possível perceber os nuances do ambiente e dos personagens na situação dramática. As materialidades se tornam tangíveis em um universo de significados que vão se recompondo, a cada momento, no movimento e na tensão entre produção de sentido e produção de presença, conforme Gumbrecht (2010), numa relação que mantemos com as coisas oscilando entre as interpretações textuais de sentido e as percepções estéticas, de atmosferas, tons e outras sutilezas das narrativas.

Pelas estratégias que articulam, ao mesmo tempo em que se constituem ancorados em fortes contextos e premissas históricas e políticas, os filmes que analisei tecem realidades em ambiências sensíveis. Em *Rifle*, toda a ação tem por fundo o contexto social da concentração de renda e desigualdade na zona rural ainda violenta, que ganha feições especiais entre os grandes e semivazios latifúndios da fronteira gaúcha do Brasil, Uruguai e Argentina. A narrativa se constitui em tensão pelo ponto de vista inserido no ambiente do *pampa* conforme o olhar no contexto comprometido e perturbado do protagonista, com tempos esticados em planos longos, horizontais, em silêncios ruidosos, cuja causalidade narrativa por vezes é incerta. *Rifle* é o filme de ficção dos três em análise, porém, mesmo com rupturas e no ponto

de vista do personagem em perturbação e quase delírio, é carregado de realismo com a naturalização da ação dramática, inclusive interpretada não por atores, e sim por gente do próprio lugar da filmagem. *Central* documenta um problema sociológico que afeta as cidades brasileiras nos dias de hoje. O drama das péssimas condições carcerárias é do conhecimento público, mas, no filme, além do tom quente das entrevistas, advindo da proximidade e dos afetos no olhar que é construído, a força poética do documentário se cria na tensão e no contraste entre as imagens produzidas pela equipe profissional e pelos prisioneiros, mediante acordo e circunstância muito peculiar, em que o estado cede o mando das galerias às facções. A revelação e tese do filme, que mostra o Presídio Central de Porto Alegre como uma espécie de Quartel General do crime, é parcialmente negada pelos Comandantes Militares. Já em *Cidades fantasmas*, dramas e testemunhos de pessoas afetadas pelas tragédias que destruíram seus lares estão em marcadas circunstâncias políticas, históricas e econômicas, mesmo quando os desastres que atingiram os entrevistados são naturais. O passado doloroso é trazido ao presente pelas memórias narradas em entrevistas e imagens articuladas com poesia visual, valorização da luz natural, em planos com movimentos suaves, às vezes contemplativos, mas também percorrendo, descobrindo e conduzindo através das ruínas.

As três obras cinematográficas analisadas trazem exemplos de realidades tornadas presentes e sensíveis pelas modulações da tessitura fílmica de suas narrativas em processos que identifico como produção de presença. Conforme leituras de Gumbrecht e de Lyra, a produção de presença, um modo de entender os objetos a partir das suas materialidades tangíveis no tempo, pois as coisas não são dotadas apenas de sentido, explica os efeitos estéticos de intensidade. Sendo um acontecimento do momento e contexto histórico da leitura, sobre o qual não há controle, os textos (e os filmes) produzem *imanências do passado* pelas formas do verso, provocando um efeito de imediatez: “aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem sua representação” (GUMBRECHT, 2014, p. 25), não sendo condição obrigatória compreender o sentido e motivação nas formas construídas.

É pelo arranjo dado que se pode provocar um outro estado de envolvimento além de intelectual, mesmo que incerto, na experiência estética catalisada, quando a obra toca e afeta o leitor/espectador. As atmosferas e ambientes “pertencem à substância e à realidade do mundo”, por isso a atenção não é especificamente pelos sentidos do discurso, linguística ou representação (2014, p. 33). Ademais, como um dos traços principais da estética no contemporâneo, há o desejo pela presença, o desejo de sensação de materialidade num

universo desmaterializado, como ânsia do contato da corporeidade, daquilo que foi perdido, que é a busca mesmo inconsciente de harmonia com a (re)mundificação do mundo (2010, p. 135), e por isso a importância atual dos *Stimmungen* - as percepções materiais das ambiências e atmosferas em arte. É como se, quero concluir no estudo, num momento inspirador a forma da representação indicasse reflexos fugidios e verdadeiros das substâncias das coisas, quando se faz perceptível o mundo retratado, como um corpo real presentificado pelo filme. Sob esse prisma, observei *Central, Rifle e Cidades fantasmas*, verificando que a força dessas narrativas provém de ambientações que ganham corpo, matéria, presença e sentidos, a partir da colocação da voz narrativa identificada aos pontos de vista dos dramas, conflitos e protagonistas.

O objeto de análise não se encontra imóvel sobre uma bancada, mas em curso no tempo presente do filme, quando assistido e depois quando lembro, penso e escrevo sobre ele, e assim por diante, em apropriações que cada leitor/espectador faz, com renovados significados⁶⁹. O interesse que origina a tese é a percepção das relações que há entre voz narrativa e pontos de vista de personagens, cuja primeira explicitação teórica aparece na análise das estruturas narrativas de Todorov (1968). Resumidamente, a voz narra de fora ou de dentro da trama, identificada ou não com os personagens, conhecendo mais ou menos do que eles sobre os acontecimentos, e dos quais toma emprestado o ponto de vista, ou os pontos de vistas. Assim, ou conta a vida de personagens na narrativa em terceira pessoa, em que a mediação privilegia o narrador posicionado numa perspectiva geral e de fora, ou o texto é em primeira pessoa, através dos olhos e voz de um personagem, apresentando o mundo dessa perspectiva, vale dizer, a diferença entre uma visão externa e ampla ou interna e limitada dos personagens (Ricoeur, 1994, Tomo II, p. 152). O resultado são narrativas repletas de nuances e incompletudes, com olhares descentralizados e erráticos, com mais possibilidades de leituras e envolvimento do leitor/espectador. Porém, é necessário entender como isso funciona em cinema, pois não há a voz explícita do narrador, personagem ou não, e sim os pontos de vista oferecidos pela câmera.

⁶⁹ Bernadette Lyra, em *A nave extraviada*, afastando-se da semiótica, como refere, fala que “Cada nova leitura, feita ou não ao acaso, provoca mecanismos lúdicos que, por sua vez, se envolvem com os sonhos, desejos e censuras que habitam em cada leitor diferenciado. Isso o torna participante/criador efetivo nesse jogo” (1995, p. 106). Ou seja, não há filme sem a participação, sempre nova e original do espectador, um acontecimento que é ele próprio temporalidade, contexto e produção de presença.

A intrínseca multiplicidade de olhares está tanto no tema epistemológico do contemporâneo, dada a (re)descoberta da infinidade de possibilidades de ângulos em contraposição à centralidade clássica, conforme procurei entender na fundamentação da pesquisa, bem como no âmago da narrativa cinematográfica, porque filmar é estabelecer e enquadrar *pontos de vista* que serão mostrados em sequência elaborada aos espectadores, como expressão de uma *voz narrativa* ordenadora dos filmes. É a narrativa que estabelece a centralização do olhar; o espaço e o tempo do conto são dados a partir desse agenciamento que, em cinema, tem feições especiais, pois há sempre a simulação de um ponto de vista identificado com o aparato de filmagem: a organização de um acontecimento para um ângulo de observação (Xavier, 2003). Nessa relação própria do cinema, o espectador assume o lugar que foi ocupado pela câmera e, assim compreende-se que “há sempre “alguém” mais dentro da cena de um filme, alguém que eventualmente sabe mais que as personagens, às vezes também menos, mas de qualquer forma alguém que não é necessariamente um protagonista explicitado na ação” (Machado, 2007, p. 10). Já está esclarecido não se tratar da *câmera subjetiva*, do cinema, de pouco uso e que faria as vezes da narração em primeira pessoa amplamente empregada na literatura; por um viés mais específico, considero no estudo a atividade de narrar com a câmera, do âmbito da direção de cinema⁷⁰, quando a imagem audiovisual deixa de ser elaborada como uma ilustração do texto⁷¹. De certo modo, pode-se concluir que diminuem as certezas, mas as narrativas se fortalecem quando crescem as percepções de presença, porque o olhar a partir de dentro da trama está comprometido, é inexato, parcial, em situação que implica o sujeito que assiste.

O que corporificam *Rifle, Central e Cidades fantasmas*?

Qualquer filme pode ser entendido sob essa perspectiva e não é possível um catálogo ou cartografia suficientes, porque produção de presença é sempre um efeito fluído. Por isso, analisei três obras diferentes, que me interessam pela potência expressiva que percebo na articulação entre pontos de vista e voz narrativa. *Central e Cidades fantasmas*, quando analisados em seus modos cinematográficos de presença, são percebidos como formas narrativas abertas, indicando um afastamento ao menos parcial dos modelos clássicos do

⁷⁰ No meu entendimento, no que diz respeito às atividades de elaboração, realização e montagem dos planos, direção de cinema implica o trabalho do diretor e da equipe de direção dos diferentes departamentos (arte, fotografia, montagem, produção e som).

⁷¹ A mesma valorização expressiva recebe potencialmente a edição de som, também não ilustrativo.

documentário, cujos efeitos são sensíveis e sentidos se configuram na interação de diferentes modos e estratégias narrativas. Especificamente, no que tange aos documentários, *Central* e *Cidades fantasmas* são produções sem roteiros prévios, pelo que se observa, são estruturados a partir do desenrolar das filmagens, abertos ao menos em parte aos acontecimentos, revelações e cursos, o que favorece a intensidade de produção de presença. *Central* tem um dispositivo claro, a gravação pelos detentos nas áreas dominadas pelo crime e inacessíveis à equipe; *Cidades fantasmas* tem por fio a memória pessoal e afetiva em entrevistas realizadas nas ruínas; ambas estratégias de documentário reforçam as posições do ponto de vista interno e da voz narrativa que acompanha essas perspectivas e deslocamentos frente aos acontecimentos narrados. Uma das reflexões ensejadas na investigação é sobre os documentários em formas que se amparam na produção de presença em diferentes níveis, pois é valorizado o momento das filmagens, dos encontros entre personagens e equipe, situações únicas, que deixa marcas nas formas de expressão, na possibilidade de intensidade que carrega ao presente da audiência, em modos do cinema moderno.

Em *Central*, que em parte é filmado pelos presidiários com técnica precária e intenso registro do ambiente interno, o trabalho da enunciação reforça o tom registrado pelos entrevistados. Nesse filme, em parte, a voz no modo clássico tende à perspectiva analítica e a partir de um saber de fora e já elaborado, expressando um posicionamento e dando fala aos especialistas (espécie de *locutores auxiliares*, na acepção de Bernardet, 1984), no entanto a construção do filme parte de uma perspectiva internalizada, pois mesmo as autoridades e especialistas ouvidos (quase todos) se aproximam, como que afetados pelo grau de dificuldade, ou mesmo exaustão da lida como operadores estatais da função carcerária (de fato, os ambientes das falas são de trabalho, quase austeros, e o tom não é apenas técnico, mas comprometido por emoções). É possível (posso sugerir e especular pelo que conheço pessoalmente de Tati Sager e pela lembrança que tenho das notícias das filmagens) que a diretora tenha a cada gravação de entrevistas posicionado e impresso um olhar muito sensibilizado, talvez pela própria impressão causada pelo livro-reportagem *Falange Gaúcha* (Renato Dornelles, 2008), que inspira o filme, e, assim, alcançado o tom intenso, próximo e apropriado nas falas que gravou. Uma das traduções para *Stimmung* é afinação, que em *Central* é grave, o tom é profundo, mesmo que ruidoso, e destaco a percepção da voz narrativa na intensidade das entrevistas, pois quase todos falam a partir de uma experiência forte, de *pontos de vista* internos aos acontecimentos, expressa na carga de emoção.

Em *Central*, sobretudo, é preciso sublinhar a articulação entre os olhares de dentro e de fora das galerias controladas pelo crime. Ora, o presídio é representado por imagens externas realizadas com capricho e técnica, mas o filme alcança um grau elevado de intensidade (de *presentificação* do presídio representado) pelo uso do ponto de vista dos próprios presos, nas imagens feitas por eles mesmos, num estilo cru e direto. A operação do *dispositivo* da entrega da câmera aos presos, que resulta em parte das cenas do filme, em combinação com outras formas talhadas, alcança um efeito de presença inatingível de modo diverso, inclusive por questões da circunstância (o ambiente interno do confinamento não é acessível à equipe profissional de filmagem). Mas sobretudo porque há uma fala e um olhar colocados em um grau direto, precário, resultado do manuseio da câmera por quem está na condição de cárcere, em local superlotado, insalubre, controlado e comandado pelo crime. Assim, enquanto público, na tomada de conhecimento, sou envolvido na narrativa por esta realidade materializada em *Stimmungen*, imantada pela atmosfera do lugar que se faz perceptível, o que configura a ênfase em produção de presença. Ao fim, *Central* estabelece o dilema: se, por um lado, o acordo e mando das facções nas galerias trouxe relativa paz, pois cessaram as grandes rebeliões e chacinas internas, por outro, fica legitimado o crime organizado como um interlocutor fortalecido, garantido em espécie de *QG* dentro do aparelho do próprio Estado.

Cidades fantasmas tem um estilo e estratégias de documentário necessariamente diferentes aos de *Central*. Um trabalha com as circunstâncias da prisão combinando o trabalho técnico com a rudeza real das imagens dos presos, outro elabora formas poéticas para as paisagens e memórias encontradas. Em *Cidades fantasmas*, embora não explicitada a intervenção da equipe, é fato intrínseco que a própria filmagem provoca a visita dos personagens hoje adultos e idosos às ruínas de seus lugares de infância em imagens construídas com atributos técnicos e estéticos, com tempos sublinhados e ritmos dados no modo de operação da câmera e montagem. Em todas as quatro ruínas visitadas são buscados os motivos políticos e históricos das catástrofes e consequências, pelo abandono ou interesse econômico, todavia o conteúdo discursivo está imiscuído, preenchido, dramatizado de forma potente quando os destinos e histórias narradas e revividas se amparam na memória afetiva e engajada. O filme articula o estilo poético de documentário, pela valorização plástica na representação dos escombros das antigas cidades e lares, cadenciado em passeios suaves que tocam e conduzem o espectador. Em *Cidades fantasmas*, as ruínas em registros audiovisuais de alta sensibilidade ligados à potência das descrições são figuras marcantes, preenchidas por

memórias afetivas instigadas pela visita aos antigos lares destruídos. A memória também é construída pelas lentas exposições de fotografias de época, com detalhes de personagens e situações sociais anteriores às catástrofes, cujo desenho de som reconstituindo esses ambientes também contribui decisivamente e merece nota. Com essas estratégias, o espectador do filme tem o olhar aproximado aos dos entrevistados (vítimas, testemunhas e sobreviventes) e sobretudo a câmera em passeios tenues, planos longos, cautelosos e bem realizados, reforça o efeito de tangibilidade entre passado e presente.

A produção de presença em *Cidades fantasmas* acompanha a voz narrativa ligada aos pontos de vista das memórias e relatos frente às ruínas em uma construção audiovisual de feição poética que conduz para dentro dos cenários. Porém, a obra também combina e articula a poesia audiovisual em um roteiro bem estruturado, em cada momento apresentando um dado novo e avançando a narrativa. A estratégia resulta em um contraste potente: de um lado, o ritmo lento dos planos afeito à profundidade dos dramas relatados, de outro, o ritmo acelerado do roteiro, cujo efeito é manter a atenção e o interesse do espectador. O trabalho de estruturação é mais implícito e discreto do que em *Central*, pois se no longa-metragem sobre o presídio de Porto Alegre, embora sutis e poucas vezes, há referências à instância que conduz as entrevistas e articula o filme, em *Cidades fantasmas* não há indícios auto reflexivos, porém, a voz narrativa é contundente, quer pelo posicionamento moral e político que perfaz, quer, sobretudo, pelas formas elaboradas com estética impactante na apresentação das cidades arruinadas.

Central e *Cidades fantasmas* são documentários sem roteiros prévios, seguindo parâmetros modernos e contemporâneos; pelo que se observa, os filmes são estruturados, em modos e graus diferentes, a partir do desenrolar das filmagens, percebendo-se acontecimentos, revelações e cursos, o que favorece a intensidade de produção de presença. *Central* tem um dispositivo claro, a gravação pelos detentos nas áreas dominadas pelo crime e inacessíveis em montagem paralela à gravação técnica da equipe. *Cidades fantasmas* tem por fio a memória pessoal e afetiva em entrevistas realizadas nas ruínas; porém, o dispositivo é implícito, mais discreto que em *Central*, mas também decisivo: a filmagem do encontro das testemunhas com as ruínas de seus antigos lares. Ambas as estratégias de documentário reforçam as posições do ponto de vista interno e da voz narrativa que acompanha essas perspectivas e deslocamentos frente aos acontecimentos narrados.

Ocorre que *Rifle*, longa-metragem de ficção, de certo modo também dialoga com as formas de documentário, pelo realismo das paisagens e drama e pela utilização de não atores, ou seja, pessoas do lugar agindo mais ou menos ao modo do seu dia-a-dia (situação também similar aos documentários, por isso, com a referência e feições do *neorealismo italiano*). *Rifle* opera em formas de produção de presença pelo registro a partir de um real em parte encontrado e trabalhado na filmagem, dotando a narrativa de intensidade histórica tangível na percepção que o público pode ter. Porém, como marca do aparente paradoxo que há na possibilidade do ‘documentário ser mais criativo do que a ficção’, *Rifle*, mesmo que a narrativa seja aberta a interpretações e incertezas na leitura, tem roteiro e decupagem de direção prévios, em detalhes bem elaborados antes da filmagem (porque são produzidos assim os filmes de ficção, diferentemente das aberturas aos acontecimentos frente à câmera nos processos e métodos dos documentários)⁷².

O longa-metragem de ficção ambientando no *pampa sulino* se estrutura pela causalidade narrativa que segue o drama do personagem Dione, um *gaúcho a pé*, empobrecido, deslocado e sem lugar, que explode em violência contra a modernização da sociedade rural em que vive. No entanto, a naturalidade forjada pela operação da voz narrativa tem cenas de ruptura que se ligam a uma construção intencionalmente contaminada, no trabalho de direção, pelo estado emocional do personagem⁷³. Nessa análise foi possível perceber como a focalização interna em cinema contribui para a intensidade alcançada no decurso narrativo. A poética de *Rifle* se expressa em formas que corporificam estados emocionais, conflitos íntimos, sempre apenas como sugestão e possibilidade a ser preenchida pela assistência, quando a ação ganha vida (segundo Machado, em cinema não existe propriamente o contar uma história, pois ela está sempre acontecendo aos sentidos do espectador, 2017, p. 19). Nesse filme, o olhar da câmera tem a marca da psicologia e urgência do personagem principal, e isso torna a narrativa repleta de incompletudes e incertezas, o que convoca o engajamento do espectador. O mundo e fatos são apresentados pelas imagens e sons cujo ponto de vista oprimido e revoltado avança à catarse do massacre, assim, as feições

⁷² Porque os roteiros de documentário são abertos aos acontecimentos, a decupagem e as possibilidades de decisão no *set* são muito maiores frente ao engessamento necessário do planejamento prévia na produção de ficção. Em documentário, faz parte do método a relativa abertura aos acontecimentos do *set*, em ficção, ao contrário, quanto mais controle e estudo prévio, melhor para o resultado do filme, em regra. A maior liberdade de criação que tem o diretor de um documentário frente ao diretor de um filme de ficção é um paradoxo que conheci nas aulas do professor Giba Assis Brasil, na FABICO/UFRGS, desde então uso e refiro nos meus cursos.

⁷³ Essas cenas apontadas na análise construídas como rupturas à causalidade narrativa e que se opõem ao tom realista do filme, como por exemplo, o carro em chamas, é um indício de traço estilístico do diretor Pretto, pois aparecem também no longa-metragem anterior *Castanha* (documentário, 2015).

do filme *Rifle* preenchem-se da ambiência reforçada pela empatia com esse olhar problemático do personagem vítima das circunstâncias históricas e violento atirador.

Realidades sensíveis em filmes.

Conforme as análises de *Central*, *Rifle* e *Cidades fantasmas*, relacionei os conceitos de produção de presença, narrativa cinematográfica, ponto de vista e voz narrativa. Observei os aspectos de construção que se amparam simultaneamente em estratégias do cinema clássico e em rupturas, impurezas e efeitos estéticos de intensidade. Por um lado, os filmes desenvolvem argumentos com início, meio e fim, em um encadeamento causal que simula naturalidade (conforme Bordwell, 2006, explica o cinema clássico), ao que corresponde, por similaridades, nos documentários as estruturas narrativas que usam a voz do saber no modo *expositivo* (conforme Nichols, 2005), traços que encontro em *Central* e *Cidades fantasmas*. O filme-modelar bem realizado, com planos, fotografia, som e montagens elaborados conforme as convenções estabelecidas do cinema, assim como os dados arrolados na narrativa, têm por objetivo confirmar e ilustrar a tese geral desenvolvida como argumento. Sempre com a ressalva de não há formas puras, em conclusão, relaciono à epistemologia hermenêutica clássica os modos de voz narrativa convencional, cuja perspectiva enfocada parte idealmente de uma observação de fora e elevada em relação aos fatos tramados, e que se ligam mais aos efeitos de *produção de sentido*. Entretanto, por outro lado, quando estratégias específicas reposicionam a voz para o interior da trama, fornecendo pontos de vista integrados aos personagens, as narrativas são imantadas por experiências da ordem das materialidades.

Uma reflexão que faço, e que surgiu durante o desenvolvimento da pesquisa, é sobre os documentários em formas que se amparam na produção de presença em diferentes níveis, pois é valorizado o momento das filmagens, dos encontros entre personagens e equipe, situações únicas, que deixam marcas nas formas de expressão, na possibilidade de intensidade que carregam ao presente da audiência. Assim, por um lado, sublinho que a produção de presença é robustecida nas formas modernas dos cinemas direto e verdade, nas estratégias observativas, interativas, autoreflexivas, em que a formulação de dispositivos substituem os roteiros prévios. Neste caminho, conforme Nichols, as formas de narrar adequadas ao mundo contemporâneo estão mais em Rouch (*Crônica de um verão*) e Vertov (*O homem da câmera*), do que Grierson e Flaherty (*Nanook, um esquimó*), porque mesmo a pura observação registra

a presença de alguém social que está na cena, mas não aparece na imagem explícita – a instância da enunciação (2005b, p. 51/52). Entretanto, as formas e modos nunca estão puros assim como produção de presença e a produção de sentido compõem simultaneamente a relação que temos com os objetos culturais (conforme Gumbrecht, 2010).

Quando assistimos a *Central*, somos impactados menos pelas informações objetivas do filme, pois a realidade perturbadora vem para perto de nós pela expressão intensa da voz narrativa em pontos de vistas internos ao presídio; *Rifle* é um filme sensorial e psicológico, com silêncio, tensão contida e explosão violenta na ação do protagonista sugerindo variadas emoções mescladas às possibilidades de sentidos; *Cidade fantasmas* corporifica tempos passados (que também são *Stimmungen*), perdas, memórias, em formas expressivas de documentário: são três narrativas fluidas e abertas. Esse olhar sobre os filmes sugere uma visão ampliada de narrativa de cinema. Em tese, concluo que a voz aproximada e internalizada à trama recebe uma carga de intensidade, ao mesmo tempo em que se torna errática, parcial, fluída e até contraditória, pela identidade que se estabelece entre o olhar do espectador e o olhar do personagem que vive a trama, em modos de enunciação que se tornam parte do enunciado. Porém, como que *carnealizadas*, sem a certeza do saber de uma voz de fora, e sem o ideal, amplo e isento ponto de vista, ganham feições e momentos mais verdadeiros ao público que vivencia a experiência a partir do olhar inserido.

No estudo, meu interesse foi sobre o fazer cinema, pretendi investigar a força do cinema em tocar e mobilizar emoções, memórias, afetos, sobre as operações na construção dos filmes poderosas o suficiente para sensibilizarem o espectador. Essas formulações dizem respeito aos modos de veiculação de diferentes camadas textuais subjacentes e em aberto, expressões sempre inexatas pelo tangível no arranjo da forma, no filmado e justaposto nas montagens. Em cinema, nem o texto ilustrado, tampouco apenas o ator filmado, mas realidades construídas pelas escolhas da condução da narrativa, que compõem as texturas sensíveis dos filmes, tais como a ambiência (*Stimmung*), os níveis de subtexto, o fluxo, as incertezas e outros efeitos catalisados que relaciono ao trabalho de internalização dos pontos de vista na trama da voz narrativa.

REFERÊNCIAS

- ACKER, Ana Maria. **Experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro**. Curitiba: Appris, 2018.
- ALMEIDA, Renata de. **Os filmes da minha vida 4. O real e o imaginário**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.
- ARAÚJO SILVA, Matheus (org). **Jean Rouch, retrospectivas e colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1996.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1997.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2008.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In: O cinema*. Ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In: PESSOA RAMOS, Fernão (org.)*. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A Arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da UNICAMP/Editora da USP, 2013.
- BROWNE, Nick. O espectador no texto: a retórica de No tempo das diligências. *In: PESSOA RAMOS, Fernão (org.)*. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CARVALHO, Ana Luiza Fortes. A presença no cinema de John Cassavetes. **Revista O Percevejo On Line**. PPGAC, UNIRIO, n. 2, p. 124-134, 2014.
- CASTRO NETO, G.S.; LYRA, B. Queermesse e transgressão do corpo no corpo do documentário Castanha. **Tríade: comunicação, cultura e mídia**. v. 5, p. 6-17, 2017.
- CHIAPPINI, Ligia e LEITE, Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra) ordinário. *In: O cinema do real*. MONTEIRO, Maria Dora; LABAK, Amir (orgs.). São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ECO, Humberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. **Neo-realismo italiano**. *In: História do cinema Mundial*. MARCARELLO, Fernando (Org). Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus.
- GRUNNEWALD, José Lino (org). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculta da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente, o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Lendo para o Stimmung? Sobre a ontologia da literatura hoje. **Revista Índice**, v. 1, n. 1, p. 109, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- HOWARD, David e MABLEY, Eduard. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Editora Globo, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JOST, François e GAUDREAU, André. **El relato cinematográfico - ciência e narratologia**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

LANZONI, Pablo Alberto. **Efeitos atmosféricos: o silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski**. 207 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Lume Repositório digital, UFRGS, 2016.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LYRA, Bernadette. **A nave extraviada**. São Paulo: ANNABLUME/ ECA-USP, 1995.

LYRA, Bernadette. **O jogo dos filmes, notas sobre o lúdico no cinema**. São Paulo: Editora A lapis, 2018.

LYRA, Bernadette. Produção de presença em um filme de Greenaway. **Revista Sessões do Imaginário**, n. 17, p. 35-41, Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, 2007.

MACHADO, Arlindo. O enigma de Kane. *In* MACHADO, Arlindo: **O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARTINS, Cyro. **Porteira Fechada**. Porto Alegre: Movimento, 1993.

MARTINS, Maria Helena e CASTRO NETO, G.S. **PORTEIRA FECHADA: literatura e cinema. Fronteiras da integração. Dimensões culturais do Mercosul**. Porto Alegre: Território das artes, 2011.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema, entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005 (a).

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. *In*: PESSOA RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005 (b).

RABIGER, Michel. **Direção de cinema, técnicas e estética**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RAMOS, Fernão pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. Tomo I**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. Tomo II**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. Tomo III**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.
- SCARPETTA, Guy. **L'Impureté**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985.
- SIETY, Emmanuel. **El plano en el origen del cine**. Barcelona: Paidós, 2004.
- TIRARD, Laurent. **Más lecciones de cine**. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos – escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FILMOGRAFIA

- PRETTO, Davi. **Rifle**. Brasil, Tokyo Filmes, 2016, ficção, 88 minutos.
- SAGER, Tatiane. **Central**. Brasil, Panda Filmes, 2016, documentário, 78 minutos.
- SPENCER, Tyrell. **Cidades fantasmas**. Brasil, Galo de Briga Filmes e Casa de Cinema de Porto Alegre, 2017, documentário, 70 minutos.

GLOSSÁRIO

Eixo z: marca a profundidade do plano, é o eixo perpendicular à câmera. No caso, o personagem faz um movimento de aproximação.

Em *off*: a locução coberta por imagens, ou seja, em que não aparece quem fala; pode ser extradiegético (como os locutores dos documentários na forma clássica, expositivos), ou diegético, como o exemplo de *Central*, pois quem fala são entrevistados do filme. Em *Cidade fantasmas*, há falas extradiegéticas nas locuções das sequências de abertura e encerramento, as demais, dos entrevistados, são diegéticas.

Diegético: o universo das coisas internas ao mundo da narrativa, das quais apenas algumas podem ser vistas ou ouvidas, conforme revelam os planos do filme. Extradiegético: o que aparece (ou se escuta), mas que não faz parte do mundo representado pelo filme. No caso, o efeito sonoro grave da abertura de *Central* é extradiegético porque a fonte sonora não é do universo do filme.

Decupagem: quer dizer análise, aqui é o estudo e decisão dos planos que serão produzidos. Há outros usos, como decupagem de produção: lista de providências necessárias para a produção de cada cena do filme.

Fora-de-quadro: o que está presente na cena, mas não está no enquadramento da câmera, não podendo ser visto, embora percebido na ação e muitas vezes no som.

Panorâmica (PAN): o movimento horizontal da câmara fixa num mesmo eixo, em tripé ou na mão, em varredura geralmente descritiva ou acompanhando o movimento do personagem para a direita ou para a esquerda.

Plano cinematográfico: o registro da imagem e do som no enquadramento da câmera mais a passagem do tempo entre dois cortes.

Plano detalhe (PD): a tomada mais próxima do objeto, por isso a mais fechada, sendo enquadrado apenas um detalhe da figura em cena.

Plano geral (PG): quando aparece todo o ambiente da cena, é um plano aberto e distante dos objetos.

Grande plano geral (GPG): o enquadramento da paisagem toda, vendo-se inclusive a linha do horizonte. O GPG e o PG (plano geral) são planos mais afastados do objeto, ditos abertos.

Plano médio (PM): próximo, enquadra a figura entre a cabeça e o peito.

Plano sequência: mostra a cena sem cortes, mesmo com mudanças de enquadramentos e deslocamentos entre diferentes cenários.

Primeiro plano (em): o enquadramento do rosto do personagem, é o *close-up*. Outro uso é para o lugar mais próximo à lente, em composições com profundidade em eixo z, e se diz 'no primeiro plano'.

Roteiro: no sentido mais instrumental, o documento que serve de guia para as filmagens. A tendência atual em documentário é o roteiro ser resolvido mais na montagem do que previamente, conforme é o método tradicional.

Plongée: o posicionamento da câmera em ângulo de cima para baixo, com relação ao objeto filmado. *Contra-plongée* é a angulação de câmera de baixo para cima, com relação ao objeto filmado.

Set up: o ponto no local de filmagem aonde a câmera é fixada, determinando ângulo e campo da tomada. A definição do *set up* condiciona todas as demais atividades da produção, por isso, numa filmagem, a primeira e possivelmente mais importante pergunta é 'aonde vai a câmera'?

Travelling: o movimento de percurso da câmera sobre um eixo, originalmente e ainda muitas vezes, sobre um carrinho em trilhos. Na cena de *Cidades fantasmas*, a câmera está fixada na proa de um barco em *plongée* de 90 graus ao leito d'água.

Tilt: é o movimento vertical da câmera fixa no mesmo eixo (*panorâmica* é o movimento horizontal), quando no tripé, com o auxílio das alavancas, mexe-se apenas a cabeça que fixa a câmera.