

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Lea Monteiro Oliveira Pinho

DIREÇÃO DE ATORES NO CINEMA:
estudo de caso a partir de *No Coração do Mundo* (2019)

Belo Horizonte
2021

Lea Monteiro Oliveira Pinho

DIREÇÃO DE ATORES NO CINEMA:
estudo de caso a partir de *No Coração do Mundo* (2019)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Cinema.

Orientador: Rafael Conde.

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430981 Pinho, L. M. O., 1994-
P654d Direção de atores no cinema [manuscrito] : estudo de caso a partir de
2021 No Coração do Mundo (2019) / Lea Monteiro Oliveira Pinho [Leandro
Monteiro Oliveira Pinho]. – 2021.
105 p. : il.

Orientador: Rafael Conde.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Filmes de Plástico. 2. No Coração do Mundo (Filme : 2019) –
Teses. 3. Cinema brasileiro – Teses. 4. Atores e atrizes de cinema –
Teses. 5. Representação cinematográfica – Teses. 6. Cinema –
Produção e direção – Teses. 7. Indústria cinematográfica – Teses. I.
Conde, Rafael, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola
de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **Leandro Monteiro Oliveira Pinho** - Número de Registro - **2019664814**.

Título: “**Direção de Atores no Cinema: estudo de caso a partir de *No Coração do Mundo* (2019)**”

Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro – Titular – UFF

Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia – Titular – UNICAMP

Belo Horizonte, 09 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Walmeri Kellen Ribeiro, Usuário Externo**, em 16/09/2021, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Conde de Resende, Decano**, em 18/09/2021, às 08:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, Usuário Externo**, em 19/11/2021, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0944592** e o código CRC **AAB36CA4**.

Dedicado à minha turma de teatro da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura e à minha mestra, Eda Costa, por todos os aprendizados e pela entrega e confiança mútua em *O Davi*

Morreu.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Rafael Conde, pela paciência diante da turbulência que foi escrever a dissertação durante a pandemia de coronavírus. Pelos conselhos e olhar atento sobre o texto.

À minha mãe, Vanda, pelo amor, apoio e companheirismo de sempre. À minha irmã, Sheila, pela reconciliação e amizade em tempos tão escabrosos. Ao meu pai, Jairo, pela presença. À Illana e Tia Iva por serem meu conforto em espaços familiares. Ao meu cachorro, Lolito, por alegrar e adocicar meus dias.

Aos meus queridos amigos, Renato, Clara, Ana Rodarte, Luís, Florência, Jean e Letícia Rú por acreditarem em mim inclusive nos momentos que eu não acredito em mim mesmo. Por todo o afeto e amparo.

À toda equipe e elenco do curta-metragem *O Davi Morreu* por terem me dado o presente que foi ver minhas palavras serem aprimoradas de uma forma que foi muito além do que eu havia pensado originalmente.

Aos meus professores, Eda Costa e Fábio Feldman, por terem contribuído tanto para minha formação cultural e profissional e por serem meus amigos fora da sala de aula.

À minha analista, Maíra, pela escuta.

Aos meus amigos de Guanhães, Sarah, Laís, Pedro, Marina e Kianny pela presença contínua na minha vida desde a infância. Aos meus amigos de Amsterdam, Syd, Adia e Brooke por manterem contato e carinho mesmo que estejamos tão distantes fisicamente uns dos outros.

Ao cinema de Contagem por me inspirar e me fazer acreditar que é possível dirigir filmes que não dão as costas para as complexidades da experiência humana.

À Capes pelo apoio financeiro sem o qual a pesquisa não teria existido.

À universidade pública pela oportunidade de me formar como cidadão crítico e pensante.

A solidão durante as filmagens é para o ator um grave pêso. Por isso o diretor que se esforça por ajudar o mais possível o ator, ou por dar-lhe as necessárias condições para uma interpretação livre, franca e aberta, deve saber reagir diante do trabalho do ator de maneira a ser para êste um cordial e sensível espectador, mesmo se único.

Vsevolod Pudovkin

RESUMO

Ao percorrer os trajetos históricos do cinema brasileiro, pode-se entender como, nos últimos anos, novos agentes surgiram na cena audiovisual. Entre eles, a Filmes de Plástico, renomada produtora com mais de 50 prêmios em seu currículo. O último filme lançado pela produtora, *No Coração do Mundo* (2019) de Maurílio Martins e Gabriel Martins, é responsável por juntar caros temas à cinematografia nacional, presentes desde o Cinema Novo e Cinema Marginal até o Novíssimo Cinema Brasileiro, e afirmar um lugar próprio. Uma de suas características mais ricas está na composição do seu elenco e no modo como os diretores conseguiram atingir atuações orgânicas e personagens vívidos e complexos com atores com formações e experiências profissionais tão diferentes entre si. *No Coração do Mundo* é uma rica experiência cinematográfica, capaz de atualizar paradigmas dos estudos e da prática de direção de atores no cinema. Sua multiplicidade de atores e a capacidade técnica dos diretores de equalizá-los no mesmo tom para criar uma obra dotada de unicidade é o impulso da presente pesquisa. Nela foram utilizados sobretudo os postulados de Ismail Xavier, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernadet, Lia Bahia e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira para falar sobre história do cinema brasileiro e as circunstâncias que facilitaram a emergência da Filmes de Plástico enquanto agente cultural. De Ismail Xavier e Denilson Lopes para analisar os elementos estéticos do filme. De Walmeri Kellen Ribeiro, Constantin Stanislavski e Vsevolod Pudovkin para teorizar sobre atuação para cinema e delimitar seus percursos ao longo da história do cinema mundial e brasileiro. De Jacques Aumont e outros autores para o estudo sobre encenação, dramatização e desdramatização para entender o lugar híbrido no qual *No Coração do Mundo* pode ser encontrado. E de dados sobre o processo de direção de atores do filme para ilustrar, reforçar ou contestar postulados sobre atuação de atores cinematográficos.

Palavras-chave: atuação; direção; ator; cinema.

ABSTRACT

Wandering through the historical journeys of Brazilian Cinema, one can understand how, in the last years, news agents emerged in the cinematic scene. Amongst them, *Filmes de Plástico*, a well renowned production company with more than 50 awards on their resume. Their last film, *In the Heart of the World* (2019) by Maurílio Martins and Gabriel Martins, is responsible for putting together important themes of Brazilian cinematography, present since Cinema Novo and Marginal Cinema until the Newest Brazilian Cinema Wave, affirming its own place. One of its main and most rich characteristics is the composition of its cast and the way the directors reach organic acting and lively and complex characters working with actors whose professional experiences and qualifications are very different. *In the Heart of the World* is a rich cinematographically experience, able to update paradigms of the studies and practices related to actor directing for films. Their actors' multiplicities and directors' technical abilities to equalize the actors in the same tone to create a work filled with unity is the impulse of the present research. It used especially the principles of Ismail Xavier, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernadet, Lia Bahia and Maria Carolina Vasconcelos Oliveira to talk about Brazilian Cinema history and the circumstances that have facilitated the emergence of *Filmes de Plástico* as a cultural agent. Walmeri Kellen Ribeiro, Constantin Stanislavski e Vsevolod Pudovkin are used to theorize about film acting and bound its course throughout global and Brazilian cinema history. Jacques Aumont and other authors are used to study film staging, dramatization and dedramatization to localize *In the Heart of the World's* hybrid place. The data concerning the acting directing process of the film is used to illustrate, reinforce, or challenge principles about cinematographic actors acting.

Keywords: acting; directing; actor; cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Laguna	39
Figura 2 -	Referência a Charles Burnett.	41
Figura 3 -	Leo Pyrata e MC Carol.....	42
Figura 4 -	Grace Passô.....	42
Figura 5 -	Rute Jeremias	43
Figura 6 -	Grace Passô e Bárbara Colen	45
Figura 7 -	Kelly Crifer e Leo Pyrata.....	46
Figura 8 -	Bárbara Colen, Robert Frank e Maria José Novais Oliveira	46
Figura 9 -	Assalto	48
Figura 10 -	Kelly Crifer e Leo Pyrata.....	49

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
EBA	Escola de Belas Artes
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S. A.
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CINEMA BRASILEIRO E SUAS TRAJETÓRIAS.....	14
2.1	O desejo de um cinema brasileiro industrial.....	14
2.2	Cinema Brasileiro Moderno.....	19
2.3	Embrafilme: sob a hegemonia do cinemão.....	24
2.4	Governo Collor e o colapso do cinema brasileiro.....	28
2.5	Retomada do Cinema Brasileiro.....	29
2.6	Ancine: emergência de um novo órgão estatal.....	30
2.7	Globo Filmes: dominação financeira e simbólica no audiovisual brasileiro.....	32
2.8	Novíssimo Cinema Brasileiro.....	33
2.9	Filmes de Plástico.....	37
3	PAISAGENS CULTURAIS DE NO CORAÇÃO DO MUNDO.....	39
3.1	No Coração do Mundo.....	39
3.2	Cinemas teleológicos e antiteleológicos.....	49
3.3	O que é um cinema transcultural?.....	51
3.4	Sertão-Mar em tempos de cidadania global.....	53
4	DIREÇÃO DE ATORES.....	57
4.1	Atuação cinematográfica e direção de atores.....	57
4.2	Encenação cinematográfica: dramatização e desdramatização.....	69
5	NO CORAÇÃO DO MUNDO.....	82
5.1	Planos longos e encenação maximalista.....	82
5.2	Atores co-criadores.....	86
6	CONCLUSÕES.....	95
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

Se o cinema, como definiu Jean-Louis Comolli¹, é o exercício de acreditar ou não acreditar no que está na tela, é fundamental o entendimento sobre o trabalho dos atores. Pois se não se acredita nos atores, o que do universo do filme resta para acreditar? O material humano, com exceção de filmes experimentais que não necessitam do mesmo, é fundamental à vivacidade obra fílmica. O sujeito que se vê na tela deve ser vivo e complexo, de forma que o espectador possa acreditar que tem diante de si um sujeito real. Se o ator não crê no que faz, o espectador, em contrapartida, também não acredita.

Com suas diferenças do espetáculo teatral, devido a suas especificidades técnicas – tema discutido desde obras como as do formalista russo Vsevolod Pudovkin² até os dias atuais –, o cinema exige que seu ator assuma desafios diferentes àqueles das obras teatrais. A relação entre a direção cinematográfica e seus atores na busca por atingir uma obra que seja acreditável pelo espectador é a investigação do presente trabalho.

Nossa tentativa é dar continuidade às discussões sobre o trabalho do ator cinematográfico. Para nossa empreitada, focaremos no trabalho da direção de atores e nos procedimentos de encenação fílmica. É difícil – ou talvez inviável – estabelecer um método ou uma receita ao tratar das formas eficazes de se dirigir atores para o cinema. É recorrente entre os estudiosos da área afirmar que cada filme pede uma forma diferente de se trabalhar com os atores. No entanto, é possível apontar caminhos. Ao olhar para escolhas técnicas bem-sucedidas em relação à direção de atores no cinema, é possível elucidar possibilidades para trabalhos futuros. É preciso conhecer o que já foi feito para que o desenvolvimento humano, técnico e artístico da área possa ser aprimorado.

Para ilustrar caminhos potentes para o trabalho com atores, escolhemos o filme *No Coração do Mundo* (2019) de Gabriel Martins e Maurílio Martins para estudo de caso. Na obra, são trabalhados com uma rica gama de atores. Figuras ilustres do teatro belo-horizontino (Grace Passô, Kelly Crifer, Eid Ribeiro, Gláucia Vandeveld, Rejane Faria), atores sem formação profissional – que começaram a atuar junto da Filmes de Plástico, a renomada produtora do filme que conta com mais de 50 prêmios em seu portfólio – e que já chegaram a *No Coração do Mundo* premiados (Leo Pyrata, Robert Frank, Renato Novaes, Maria José Novais Oliveira),

¹ COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

² PUDOVKIN, Vsevolod. *O ator no cinema*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

atores com carreiras consolidadas no cinema independente brasileiro (Bárbara Colen, Karine Teles), atores não-profissionais que tiveram a primeira experiência em *No Coração do Mundo* (Mc Carol) ou que dão continuidade a trabalhos iniciais junto à produtora, ainda que sem outros trabalhos no cinema (Rute Jeremias, Delardino Caetano) e mesmo os próprios realizadores, que fazem aparições no filme (Gabriel Martins, André Novais Oliveira). Além disso, há uma multiplicidade de atores, tanto com ou sem formações profissionais, que fazem aparições como personagens secundários (Carla Patrícia, Chris Antuña, Malu Ramos, Russo Apr, Ítalo Laureano etc.). O trabalho de direção em *No Coração do Mundo* consiste em colocar essa abundância de atores, com formações e experiências profissionais tão diferentes, no mesmo tom, equalizados, garantindo a unicidade da obra.

O trabalho desenvolvido por Maurílio Martins e Gabriel Martins não existe isolado na história do cinema. Trabalhos que mesclam atores profissionais e não profissionais remonta as discussões teóricas de Pudovkin. O termo equalização pode ser encontrado em entrevista de diretores brasileiros como Karim Aïnouz, que também tem um zelo pela vivacidade e organicidade da atuação em seus filmes. Entretanto, pode ser encarado como um desdobramento de uma série de investigações teóricas, experiências técnicas e medidas políticas. Caminhos apontados por teóricos do trabalho de atores cinematográficos, por diretores e preparadores de elenco e até mesmo pelos estudos da história do cinema brasileiro encontram confluências em *No Coração do Mundo*, obra que se beneficia tanto das descobertas sobre a procura da organicidade do ator cinematográfico – como a importância de se manter colaborações criativas e forte proximidade e comunicação entre direção e atores – quanto do valor artístico de certas tendências cinematográficas – o cinema do comum de Robert Bresson e a estética disruptiva do Cinema Marginal Brasileiro, por exemplo.

Dividimos nosso trabalho em quatro capítulos. O primeiro tem como objetivo estabelecer um breve panorama da história do cinema brasileiro, para esmiuçar as condições materiais e políticas que permitiram a emergência da Filmes de Plástico na cena cinematográfica. Através de uma incursão teórica em obras de Paulo Emílio Sales Gomes, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, discutimos importantes reflexões políticas e ideológicas sobre as trajetórias do cinema brasileiro desde suas primeiras experiências em solo brasileiro até seus mais marcantes movimentos, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Além de discutir agentes econômicos históricos que marcam modos de produção do fazer cinematográfica, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), por exemplo. A partir da Retomada do Cinema Brasileiro, adotamos as obras de Lia Bahia e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira para refletir sobre os impactos que um contexto geopolítico cada vez mais internacionalizado teve no cinema

nacional, bem como sobre a emergência da Agência Nacional de Cinema (Ancine). O marcante movimento cinematográfico desse período é o Novíssimo Cinema Brasileiro (termo que não possui consenso acadêmico em torno do seu uso, mas que aqui foi adotado por sua funcionalidade enquanto objeto de análise), possível sobretudo pela facilitação do acesso a equipamentos cinematográficos e a *internet*, com suas implicações nas medidas políticas de descentralização da Ancine, nos possibilitam entender melhor o contexto de formação da Filmes de Plástico e seu crescimento na cena audiovisual nacional.

No segundo capítulo, partimos para a análise do filme. Na esteira de Susan Sontag, buscamos não interpretar o filme para além do que está na imagem ou no texto. Nossa análise consiste em trazer para a escrita aquilo que está posto no filme. Para localizá-lo teoricamente, buscamos, nos estudos de Ismail Xavier e Denilson Lopes, conceitos que ajudam elucidar a complexidade das questões, imagens e sons de *No Coração do Mundo*. Nossa análise se serve de termos caros a ambos os autores, ainda que o filme não possa ser confinado aos postulados teóricos de nenhum dos dois. Ele reforça e contesta, ao mesmo tempo, tanto Ismail quanto Denilson. O que não nos impede de pegar emprestadas reflexões dos autores que enriquecem o entendimento do filme.

No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre as principais investigações da presente dissertação: a direção de atores e encenação para cinema. A partir de um apanhado histórico da atuação para cinema, encontrado na obra de Sabrina Tozzati Greve, partimos para alguns conceitos elaborados por Constantin Stanislavski, Pudovkin e Walmeri Kellen Ribeiro, que são úteis para melhor entender o trabalho de *No Coração do Mundo*. Além disso, buscamos em obras de Rafael Conde e Adriana Santos de Vasconcelos complementações teóricas e históricas para estabelecer o panorama da atuação cinematográfica, com ênfase no cinema brasileiro. Além disso, nos estudos de Jacques Aumont, Rafael Conde, Felipe Maciel Xavier Diniz, Denilson Lopes, Robert Bresson e Hans-Thies Lehmann, entre outros, encontramos definições para se entender a encenação no cinema, sobretudo os processos de dramatização e desdramatização, com o intuito de elucidar o caminho híbrido assumido por *No Coração do Mundo*.

No quarto e último capítulo, nos debruçamos sobre os dados coletados sobre o processo de direção de atores de *No Coração do Mundo*. As principais fontes são: 1) entrevista com Maurílio e Gabriel sobre a direção de atores do filme que publiquei junto a Revista Rocinante; 2) curso “Atuação para cinema: sob a perspectiva da direção”, oferecido por Maurílio Martins do qual participei no primeiro semestre de 2020, gravado e disponibilizado *online* para todos os alunos; 3) diversas entrevistas concedidas à mídia (*Cine Festivals, Brasil de Fato*, entre outros) pelos realizadores. O capítulo tem como objetivo detalhar o trabalho de alguns dos

atores que se destacaram no filme, sendo eles protagonistas ou coadjuvantes. Seus desafios, processos particulares, bem como a forma escolhidas pelos diretores para trabalhar com esses elementos, são o foco da discussão. Os conceitos teóricos desenvolvidos no terceiro capítulo são usados para ilustrar os diferentes tipos de trabalhos feitos com os atores. Assim, os dados trazidos por *No Coração do Mundo* são diretamente relacionados a conceitos fundamentais dos estudos de direção de atores e encenação para cinema e servem de atualização teórica para o campo, trazendo uma experiência singular que merece ser atentamente observada por futuros realizadores.

Metodologicamente, as obras utilizadas foram escolhidas conforme serviam para entender o trabalho realizado em *No Coração do Mundo*. A literatura foi encontrada principalmente em plataformas *online* como a *Google Scholar* e em repositórios de teses e dissertação, como os da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade de Brasília, Universidade de São Paulo, Universidade Federal da Bahia, entre outras. Conforme encontrava textos que tratavam da direção de atores para cinema, ia buscando nas bibliografias dos mesmos outros trabalhos que nos ajudassem elucidar o processo de direção de atores de *No Coração do Mundo*.

2 CINEMA BRASILEIRO E SUAS TRAJETÓRIAS

É preciso entender o contexto no qual uma obra está inserida para investigá-la de forma mais profunda e concisa. *No Coração do Mundo* (2019) faz parte de uma geração de filmes produzidos no contexto da Agência Nacional de Cinema (Ancine), com recursos da 6ª Edição do Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme em Minas, promovido pelo Governo do Estado de Minas Gerais. Para entender o que isso significa, é necessária uma breve incursão sobre a história do cinema brasileiro. Desde os primórdios do cinema brasileiro até a contemporaneidade, fazer cinema no Brasil passa por uma série de disputas em relação ao papel do cinema na sociedade, à divisão de trabalho que deve ser adotada em um *set* de filmagens e quais os recursos estéticos são mais potentes no que diz respeito à realidade brasileira.

A Filmes de Plástico, produtora de *No Coração do Mundo*, está inserida em um contexto em que formas estabelecidas e consolidadas por cinemas que se tornam hegemônicos desde a Retomada passam a ser questionadas e novas possibilidades de se fazer cinema surgem no Brasil. Em um movimento que remonta de experiências transgressoras do Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiros até cinemas contemporâneos de países como Taiwan, Hong Kong e Tailândia e o Novíssimo Cinema Brasileiro, *No Coração do Mundo* assume um lugar híbrido em sua cinematografia.

A investigação sobre o cinema brasileiro, que faremos a seguir, não tem pretensão de ser globalizante. Trata-se de recortes parciais de importantes fragmentos dos maiores movimentos do cinema brasileiro, utilizados na medida em que nos ajudam a entender as condições externas e o universo criado por *No Coração do Mundo*.

2.1 O desejo de um cinema brasileiro industrial

O cinema chega no Brasil poucos anos depois de seu aparecimento nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. É o que afirma Paulo Emílio Salles Gomes no livro “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Em 1986, os aparelhos de projeção chegavam no Rio de Janeiro. Já no ano de 1888, as primeiras filmagens em terras brasileiras são realizadas.

Entretanto, segundo o autor, nos primeiros 10 anos de contato com o cinematógrafo, o cinema brasileiro se manteve em um estado vegetativo. Não por uma falta de afinidade com a nova arte, mas por conta de limitações técnicas, que caracterizavam o subdesenvolvimento do Brasil do final do século XIX. A insuficiência de energia elétrica impediu que o país desenvolvesse seu cinema durante esse período primevo da história do cinema.

Paulo Emílio relata que, no ano de 1907, houve um florescimento da energia elétrica a nível industrial, o que fez com que o comércio cinematográfico se desenvolvesse. Um clima de empolgação toma as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, com produção abundante de curtas-metragens documentários, o que abriu as portas para filmes de ficção cada vez mais longos. Entretanto, a formação social do Brasil impediu que, um quadro genuinamente brasileiro se formasse para a expressão de uma identidade nacional.

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. Em matéria de técnica a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente que o trabalho com a mão era – o mais simples – obrigação de escravo, e função de estrangeiro o mais complexo. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoa bem-nascida, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração, com a pele não muito escura. Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros. (1986, p. 28-29).

Em contraponto a esse quadro, entre 1908 e 1911, segundo Paulo Emílio, houve relativa prosperidade do cinema brasileiro, e esse período ficou conhecido como sua era de ouro. Os filmes eram caracterizados, principalmente, por reconstituir mitos que povoavam o imaginário popular. Contudo, como todo período de plenitude no cinema nacional, a era de ouro não pôde persistir por muitos anos. A importação de filmes produzidos em países mais industrializados fez com que o mercado voltado ao cinema brasileiro se eclipsasse. As classes dominantes, que buscavam, no consumo, formas de atualização cultural, não serviu resistência à importação massiva de filmes estrangeiros. Essa fase foi marcada por um acesso limitado à tecnologia (câmeras, laboratórios) e por um constante crescimento da distribuição e das salas de cinema sendo ocupadas por obras de outros países.

Segundo Paulo Emílio, esse período foi tomado por uma situação de mediocridade, com produção débil. O que mudou por volta de 1925, quando os filmes passaram por um ganho de qualidade e dobram em quantidade. Nessa época, os brasileiros passam a ocupar a maior parte das equipes fílmicas, ainda que muitos técnicos italianos ainda estivessem presentes nesse processo. A produção se espalha por outras regiões do país, como Minas Gerais, Pernambuco e Rio Grande do Sul, indo além de São Paulo e Rio de Janeiro.

Ainda que comercialmente marginalizado, há uma progressão em termos de estilo e de domínio da linguagem até os anos 1930, com produção de filmes clássicos do cinema mudo brasileiro. Entretanto, nessa época, eclode mundialmente o cinema falado. “A história do cinema falado brasileiro abre-se com um longo e penoso reinício” (1980, p. 31), afirma Paulo Emílio.

Jean-Claude Bernardet, no livro “Cinema brasileiro: proposta para uma história”, discute que, em meados dessa mesma época, se dissemina, no Brasil, um pensamento industrial cinematográfico. Diante dos lucros de *Hollywood*, o empreendimento de se fazer filmes no Brasil passa a ser constantemente questionado. Perante a insatisfação com a qualidade das obras por parte daqueles que almejavam um cinema mais parecido com o que era produzido nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, vários fantasmas passam a receber a culpa do marasmo que parecia caracterizar o cinema nacional. “Incapacidade técnica, falência crônica, falta de pendor artístico por parte dos cineastas brasileiros, atores ruins” (2009, p. 46). Bernardet relata que, em meio a esse processo, havia um desejo de que a qualidade viria de algum lugar abstrato, de uma aspiração artística, sem apontar para as relações diretas que o cinema estabelecia com as forças do mercado.

Com uma dominação estrangeira do mercado e com uma produção local impotente, não foi estabelecido os meios econômicos com os quais a indústria almejada poderia emergir. A incompreensão, na época, da estruturação econômica em torno do cinema, que não estabelecia barreiras à importação massiva de filmes estrangeiros, e que se caracterizava pela má vontade dos exibidores de passarem os filmes brasileiros em suas salas, por conta dos riscos de fracasso financeiro, estimulava a procura de uma solução milagrosa para o embate.

Entretanto, em sua posição “indefesa” diante da agressividade estadunidense, entra em cena, um novo ator: O Estado. Inaugura-se, em 1923, durante o governo de Getúlio Vargas, “a intervenção estatal no plano da exibição de filmes” (2009, p. 52), de acordo com Bernardet. O objetivo dessa medida era dar vazão à produção local.

Os anos 30 e 40 são caracterizados por uma preponderância de documentários e cinejornais. Em seu livro, Bernardet relata que, esse período, definido por um bombardeamento do filme de ficção norte-americano, passou a produzir obras que abordassem assuntos locais, como futebol e carnaval, em sua maioria a partir do ponto de vista das figuras no poder. O que sustenta a produção nacional, nessa época, são esses filmes, não os de ficção.

Para Bernardet, é uma tendência de historiadores brasileiros ignorar a contribuição dos cinejornais para a cinematografia nacional, uma vez que estão atrelados a valores hegemônicos que colocam o filme de ficção em uma posição privilegiada de sustentação da produção. Para o autor, esse é um tratamento da história do cinema no Brasil mais alinhados às vontades desses pesquisadores do que com a realidade concreta, onde nem sempre o filme de ficção foi o protagonista da produção brasileira. Muitos obstáculos se apresentavam.

A cinematografia nacional tem contra si, além dos mil obstáculos inevitáveis à implantação de uma indústria nova em nosso meio, outros obstáculos criados pela má

vontade dos homens. Aos primeiros obstáculos naturais – falta de artistas, falta de técnicos, falta de dinheiro – o tempo e a tenacidade os venceriam. (...) Atores formam-se com o tempo. Assim também os diretores de cena. Uns e outros surgem à medida que a indústria torna vulto e começa a apresentar lucros razoáveis. Só o fator tempo os cria. (1920 apud 2009, p. 50).

Esse texto de 1920, usado por Bernardet, antecipa os fundamentos sob os quais se dariam a intervenção do Estado no cinema brasileiro, iniciada a partir dos anos 30, e sua ampliação na década de 70, com a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), e mais tarde, no século XXI, com a criação da Ancine. Nos anos 30, uma série de legislações foram aprovadas com o intuito de garantir a exibição de filmes brasileiros em salas de cinema. Essa reserva de mercado, entretanto, sempre se mostrou aquém das possibilidades de produção que se delineavam no país. Bernardet critica a lógica por trás dessas medidas. Para ele, “questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro” (2009, p. 54). Ao fazer isso, o Estado brasileiro acabou protegendo as obras internacionais, enquanto as nacionais passaram a sobreviver das sobras.

Apesar das aspirações dos anos 30, para Bernardet, os diretores da época estavam aquém de uma produção com cunho industrial. Atrelada econômica e ideologicamente aos colonizadores, a elite brasileira tinha um deslumbramento pelo filme norte-americano. Para essa classe, havia um “harmonioso traço de união entre os produtores americanos e o mercado consumidor brasileiro” (2009, p. 57). O consumo de filmes estrangeiros era visto como um sinal de progresso. Portanto, não havia uma reivindicação para que se limitasse a importação dos mesmos.

Para Paulo Emílio, os anos 30 apresenta o destaque artístico de Humberto Mauro, que se torna a figura de maior relevo do cinema brasileiro. No mais, é uma década que gira em torno da Cinédia, que teve certa continuidade de produção, o que não era uma marca forte do cinema nacional. Foi responsável por produzir uma série de comédias musicais, que contavam com a participação de famosos cantores e humoristas vindos do rádio. As chanchadas da Cinédia prosseguiram seu sucesso durante a década de 40 e consolidou o monopólio do Rio de Janeiro sobre a produção dessa época.

Os anos 50, segundo Paulo Emílio, é caracterizado pelo retorno de São Paulo ao cenário cinematográfico. A Companhia Vera Cruz, assim como outros empreendimentos como Maristela e Multifilmes, “resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas” (1980, p. 74-75). Em oposição à chanchada carioca, que apesar do sucesso de bilheteria, era considerada um gênero vulgar, os cineastas paulistas passam a se

dedicar a fazer filmes que refletissem o que acreditavam ser valores mais nobres da sociedade brasileira a partir dos moldes de produção norte-americanos. No entanto, na visão do autor, os filmes não foram capazes de deixar marcas duradouras no cinema nacional, apesar de reconhecer que houve um cumprimento parcial da promessa de melhoria técnica e artística feita pela Vera Cruz.

Para Bernardet, o principal feito da Vera Cruz, foi que ela “conseguiu envolver a elite cultural de São Paulo, o que levou a crítica cinematográfica, principalmente paulista, a descer de seu pedestal de julgador de obras de arte e assumir um papel participante no processo” (2009, p. 35). Segundo o autor, os críticos desse período costumavam isolar os filmes de seus contextos históricos, e um determinado estilo cinematográfico era tido como o ideal enquanto outros – normalmente os brasileiros – eram considerados melhores ou piores na medida em que se aproximavam mais ou menos do modelo eleito como padrão ideal. Quando não adotavam essa atitude, tornavam-se condescendentes; afinal, para os críticos aplicar as mesmas normas de julgamento do filme estrangeiro ao brasileiro não seria justo, uma vez que o filme nacional seria - inevitavelmente - mais fraco.

Dessa forma, o envolvimento da elite paulista na construção da Vera Cruz fez com que ela saísse da posição de apenas observadora, para se tornar parte do processo. A euforia desse cinema, no entanto, esvaiu-se em 1954, de acordo com Paulo Emílio, mas “o fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso (do cinema) temido por muitos” (1980, p. 76).

Paralelamente ao contexto paulista, segundo Paulo Emílio, desenvolvia-se no Rio de Janeiro, uma renovação da chanchada, através de filmes como *Tudo Azul* (1952), de Moacir Fenelon e Alinor Azevedo, e *Agulha no Palheiro* (1953), de Alex Viany. A produção durante a década de 50 teve um aumento constante, apesar do fracasso da Vera Cruz. Amácio Mazzaropi foi o principal responsável pela contribuição paulista na chanchada brasileira, com a figura do caipira no centro de seus filmes, de acordo com o autor. Entre 1955 e 1959, foram produzidos, no Rio de Janeiro, filmes com intenções artísticas, como *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos, e *Estranho Encontro* (1958) de Walter Hugo Khouri.

Para Paulo Emílio, destacam-se duas figuras em meio a esse processo: Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri. O primeiro seria responsável por, a partir de sua forte influência do neorrealismo italiano, denunciar a condição subhumana de espaços brasileiros caracterizados pela miséria, principalmente as favelas e o sertão. Enquanto isso, Khouri foi responsável pelo estabelecimento de uma sociologia própria. Também influenciado pelo

cinema italiano, principalmente por Michelangelo Antonioni, desenvolveu, na visão de Paulo Emílio, rara e contínua coerência estilística. “Em matéria de construção dramática consistente e eficaz, essas obras deixaram longe não só a tenaz chanchada carioca, mas também os produtos mais ou menos diretos da efêmera industrialização paulista.” (1980, p. 93). Entretanto, no tipo de cinema desenvolvido pelos dois diretores, a classe social mais miserável estava muito mais na tela do que na sala de cinema, diferentemente do que ocorria com as chanchadas.

É nos anos 60 que tanto a solidificação artística quanto o processo de industrialização ganham força no cenário cinematográfico brasileiro. Essas obras, para Paulo Emílio, foram responsáveis por substituir o herói desocupado da chanchada pelo trabalhador.

2.2 Cinema Brasileiro Moderno

Ismail Xavier é um entusiasta do Cinema Novo. Em “O cinema brasileiro moderno”, defende que os cinemanovistas eram caracterizados mais pela voz do militante do que do técnico de cinema, que prepondera nos primórdios do cinema brasileiro. Engajados na realidade social em que estavam inseridos, foram responsáveis por serem líderes de rupturas e inventores de tradições.

Segundo o autor, Nelson Pereira dos Santos inicia, nos anos 50, em seu diálogo com o neorealismo italiano e com escritores brasileiros, o cinema brasileiro moderno. Inspirados pelo cinema com poucos recursos feito por Humberto Mauro em Cataguazes, figuras como Glauber Rocha saem em defesa de um cinema de autor, sob influência da *Nouvelle Vague* francesa. O que é potencializado pelo desenvolvimento técnico do cinema da época, que permitiu que a câmera fosse para a rua.

Uma das características marcantes do fazer cinematográfico no Brasil é seu confinamento técnico-econômico em um contexto de subdesenvolvimento, que se constitui enquanto um estado e não como uma etapa, como afirmaria Paulo Emílio. Para Ismail Xavier, tanto o Cinema Novo e o Cinema Marginal quanto a chanchada souberam lidar com as adversidades econômicas, que normalmente se fazem realidade para cinemas independentes.

O Cinema Novo e o Cinema Marginal, ocorridos entre o final da década de 50 até meados dos anos 70, “foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro” (2001, p. 14). Definido como um movimento plural de estilos e ideias, pode ser entendido como “a convergência entre a ‘política de autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (2001, p. 14).

Figuras como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Joaquim Pedro e Carlos Diegues foram responsáveis pela, “a par da diferença de estilos, (...) incorporação da câmera na mão no cinema de ficção, traço técnico-estilístico fundamental para a construção da dramaturgia do cinema moderno latino-americano” (2001, p. 16). Enquanto filmes como *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, e *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person, colocavam o realismo como peça central de sua construção dramática, obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, trabalhavam em cima de alegorias e da descontinuidade na montagem. De acordo com Ismail Xavier,

Por diferentes caminhos, o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens, fazendo ‘sentir a câmera’ como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica. (2001, p. 17).

Segundo Ismail Xavier, os filmes do Cinema Novo se compõem pela presença da consciência do povo, o que vai de encontro ao desejo dos realizadores de legitimar as respostas do oprimido ao longo da história do Brasil, marcado por atos de rebeldia popular. No entanto, havia constante problematização da inserção na esfera da cultura de massa, com os diretores entendendo seus filmes enquanto cultura erudita, ainda que fossem introduzidos no mercado. Os diálogos dos filmes se davam principalmente com a literatura, a música e as artes plásticas brasileiras, ignorando a tradição das comédias populares cariocas, que enfrentavam uma crise devido ao crescimento da hegemonia da televisão. O que se procurava, com o Cinema Novo, era criar uma espécie de antítese da indústria.

As questões discutidas nesse movimento, de acordo com Ismail Xavier, estão mergulhadas na atualidade da época. Esse ideário foi traduzido pela “estética da fome” defendida por Glauber Rocha, “em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática seus temas sociais” (2001, p. 28). A busca por uma identidade nacional, sobretudo no sertão brasileiro, foi responsável pela criação de filmes reflexivos, com um paradigma artístico-pedagógico, que objetivava a conscientização do povo através de sua estética poético-agressiva.

O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia de produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. (2001, p. 63).

Bernardet é menos otimista em relação às intenções ideológicas que impulsionavam os autores do Cinema Novo. Para ele, a crescente politização do cinema brasileiro na década de 50

desemboca em uma atuação cada vez mais intensa, durante a década de 60, por parte dos cineastas de esquerda cinemanovistas – não apenas em termos industriais, mas culturais e ideológicos. Para o autor, os questionamentos empreendidos pelo Cinema Novo concentravam-se sobretudo na “crítica do sistema agrário, a miséria do camponês, seu esmagamento, o latifúndio, os vários sistemas de opressão” (2009, p. 70). Com isso, a burguesia industrial, assim como o operário, até o ano de 1964, não aparece nos filmes. Com exceção de *Cinco Vezes Favela* (1962), os personagens desse movimento são do mundo agrário.

É como se houvesse um pacto tácito, certamente nunca formulado nem mesmo conscientizado, entre esse movimento cinematográfico e a burguesia ligada à industrialização, no sentido de ela não ser questionada. E também no sentido de não se valorizar, no campo, os movimentos que estavam então se desenvolvendo, como as Ligas Camponesas, mas dando do Nordeste uma imagem estilo “feudal”. (2009, p. 71)

A visão feudal do Nordeste é responsável, segundo Bernardet, por criar críticas de sua estrutura social sem que ela desembocasse em críticas ao capitalismo. “Um segmento das classes dominantes, a burguesia rural, era criticada pelo Cinema Novo, que, para isso, apoiava-se em outro segmento, a burguesia industrial, intocada e intocável” (2009, p. 71). Assim, a reação ao semicolonialismo brasileiro, parecia estar apoiada em uma das classes que representavam o entrave para a saída desse sistema, a burguesia industrial.

Ainda assim, para Bernardet, o Cinema Novo foi o movimento brasileiro que conseguiu, verdadeiramente, abalar a crítica cinematográfica. Participantes ativos do universo cultural, os críticos perceberam que o que era dito sobre o cinema nacional influenciava nos processos de produção. Segundo o autor, o esforço feito pelo Cinema Novo de oferecer uma visão total da sociedade brasileira fez com que a crítica se sentisse envolvida. Para ele, os bons críticos foram aqueles que aceitaram as provocações. O aumento do conhecimento sobre a realidade do cinema brasileiro fez com que a isenção alegada pelos críticos caísse por terra. A proximidade em relação aos produtos nacionais criava um relacionamento diferente daquele estabelecido com filmes estrangeiros. O que não é o suficiente para mudar a mentalidade e o comportamento colonizado que a crítica brasileira exibia em relação ao que vinha de fora. O olhar generoso para os filmes produzidos sob a chave do Cinema Novo só passou a repercutir a partir do momento em que esses filmes começaram a ganhar prestígio internacional. O aval de festivais estrangeiros fez com que a crítica brasileira passasse a se interessar, de modo geral, pelo que era feito no Brasil, encarado não mais unicamente através de um viés condescendente, mas ressaltando sua potência. O mesmo processo ocorre no Novíssimo Cinema Brasileiro, como veremos adiante. Antes disso,

O processo de dependência possibilitou que, em termos do imaginário e do consumo cultural, as classes dominantes tivessem a ilusão de ser como um prolongamento das burguesias europeias (e principalmente francesa em termos de cultura) e sempre tentassem se igualar a elas através de uma operação quase mágica, pois pelo viés do consumo e não da produção cultural. Esse processo de aculturação podia ser feito diretamente *in loco*, através de viagens, ou de importação, ou mesmo de uma produção que visava reproduzir as informações emitidas pelas metrópoles. É óbvio que a reprodução é impossível, pelo simples fato de que o processo social brasileiro é diferente do das burguesias dominantes (2009, p. 29).

A euforia do Cinema Novo, entretanto, é rapidamente abalada pelo Golpe Militar de 1964. Segundo Ismail Xavier, a partir dessa primeira fase de descoberta de uma identidade genuinamente brasileira, procedeu-se um processo de diagnósticos do próprio Cinema Novo. Filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, começam a reconhecer o fracasso do projeto revolucionário, passando a exibir imagens duras da elite do país. Esse processo, para o autor, representa uma perda de inocência, por parte dos autores desse movimento, diante da sociedade de consumo, com a incorporação de interrupções e de descontinuidades históricas nas narrativas dos filmes. “A nova geração não reivindica possuir um mandato popular, não supõe a ‘comunidade imaginada’ da nação de que seria porta-voz.” (2001, p. 33). Para o autor, a visão de que o cinema brasileiro não mais seria capaz de grandes sínteses e de algo do porte de Glauber Rocha, fez com que se tornasse “menos culpado, sem carregar o peso das grandes decisões nacionais, sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país em seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade” (2001, p. 54). Ainda assim, a partir de 64, a necessidade do Cinema Novo girou em torno de expressar sua perplexidade em relação ao momento político. Existe a continuidade de uma investigação em torno da realidade, mas o ponto central parece ser a passividade política do povo. A análise social não era mais tão ansiosa em relação à luta revolucionária. O que se procura é uma explicação para a derrota política sofrida, que não é eclipsada por um horizonte de transformações.

Para Bernardet, esse processo de revisão de seus paradigmas empreendidos pelo Cinema Novo começa a ser notado em *O Desafio*. Segundo ele, nesse filme aparece, pela primeira vez no Cinema Novo, a imagem do pequeno burguês industrial. O que mostra que, a partir de 64, o pacto tácito entre cinemanovistas e burguesia industrial, torna-se inviável. Após esse filme, para o autor, outras obras como *Terra em Transe*, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl e *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro dão “prosseguimento a uma denúncia sistemática do vínculo entre a intelectualidade e segmentos da classe dominante.” (2009, p. 72). Entretanto,

Bernardet critica o fato de que essa denúncia, com exceção do filme *Ladrões de Cinema* (1977), de Fernando Coni Campos, nunca se estendeu para as formas de produção dos filmes, uma vez que esta é realizada nesse mesmo espaço denunciado pelos autores cinemanovistas. *Ladrões de Cinema* seria responsável pela apropriação da câmera por parte de cineastas do morro, o que representa uma crítica ao cinema que diz defender os interesses populares, mas que não questiona quem é que faz esses filmes ditos populares.

Anteriormente à crítica feita em *Ladrões de Cinema*, o Cinema Marginal, no final dos anos 60 e meados dos anos 70, será o mais crítico movimento ao cinemanovismo, ainda que em um profundo diálogo com o mesmo. Segundo Ismail Xavier, em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Rogério Sganzerla lança um novo olhar à tradição do rádio e da televisão, além de reincorporar a chanchada ao cinema. “A vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional” (2001, p. 31). O Cinema Marginal é caracterizado pela recusa de uma visão dualista do Brasil. A oposição entre o rural e o urbano sede lugar para um espaço híbrido, onde nacional e internacional, moderno e arcaico se confundem e se misturam. Inspirado pelo “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, há nos filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane principalmente, incorporações do Outro, com uma mistura de linguagens e tradições, a partir de amplo repertório de referências. De acordo com Ismail Xavier, o Cinema Marginal “radicaliza a matriz godardiana naquilo que ela leva ao cinema norte-americano, do *film noir* e de Welles. É sucessão de efeitos *pop*, exacerba incongruências. Inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes” (2001, p. 73). *O Bandido da Luz Vermelha*, para o autor, pode ser encarado como uma “profanação do ritual glauberiano, com o qual Sganzerla se relaciona satiricamente no seu cinema também de excessos, de câmera na mão e montagem descontínua” (2001, p. 73).

As questões caras ao Cinema Marginal dizem respeito a uma crise de identidade nacional, caracterizada por personagens fragmentados, onde o esvaziamento serve como alegoria para mitos e máscaras do desenvolvimentismo nacional. “O seu universo social tem uma lógica interna (a incongruência), tem sua moral (a corrupção) e sua estrutura de poder (o populismo se representa aqui na figura do gângster da Boca do Lixo, não na figura do caudilho de extração rural que vimos em *Terra em Transe*)” (2001, p. 74). O Terceiro Mundo de Sganzerla é caracterizado por Ismail Xavier como um empilhamento de sucatas, responsável por descentrar tudo e por se estabelecer como um cinema periférico, à deriva. Em seus filmes, “viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico” (2001, p. 74).

Enquanto isso, Júlio Bressane, para Ismail Xavier, em filmes como *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969), seria responsável por fazer um mergulho no inferno, em um universo no qual o ambiente urbano é marcado por tensão, violência e transgressão. A atitude por trás da câmera, no Cinema Marginal, inaugura um sujeito que é deliberadamente irônico. Para o autor,

Nos dois filmes de Júlio Bressane, chegamos ao polo oposto às certezas proféticas da estética da fome, (...) temos agora uma agressão à teleologia, ao caminho da salvação, assumida como ironia amarga, feita da observação implacável de um mundo de não reconciliados: criminosos radicais sem retorno a vagar por um espaço social rarefeito, desértico como um depois da catástrofe, ou figuras confinadas a encontrar no crime a ruptura cujo efeito é consagrar, na forma precária da notícia *fait divers* do jornal diário, um exílio já vivido e assumido, seja na exasperação ou no desespero. (...) Viver no Brasil é encarar a tortura, a agonia, o tempo como um sangrar, lento e ininterrupto. O passado é ruína; a redenção futura, um ponto de fuga ilusório. (2001, p. 79).

O Cinema Marginal de rupturas de Sganzerla e Bressane desembocam em um trabalho conjunto de ambos na produtora Belair. Em um período de poucos meses, os diretores realizaram, ao todo, 6 longas-metragens. Para Ismail, “compõem um quadro de refinamento e grossura, meta-cinema e passeio pelas ruas, auto-análise e provocações sociais (*Sem Essa Aranha, Cuidado Madame!*)” (2001, p. 80). Além disso, diretores como Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Carlos Reichenbach, entre outros, figuram entre os representantes do Cinema Marginal responsáveis por insistir em “estruturas de agressão do moderno e marcam a sua oposição ao Cinema Novo que buscava sair do isolamento e se voltava para um estilo mais convencional porque empenhado em buscar sua comunicação com o público.” (2001, p. 17).

2.3 Embrafilme: sob a hegemonia do cinemão

A Embrafilme é a consolidação do Estado como um dos mais importantes agentes do cinema brasileiro. Se já nos anos 30 dava indícios de sua participação, no final dos anos 60, com a criação da Embrafilme, o Estado consolida sua estadia. Segundo Bernardet, a Embrafilme surge em 1969 para o financiamento de produções brasileiras. O que é financiado, nesse primeiro momento, não são produtores, e sim obras. Os recursos são repassados a partir de roteiros enviados e orçamentos apresentados por produtores. Em 1973, a Embrafilme passa a coproduzir, arcando com parte dos riscos comerciais dos filmes. Dessa forma, “a própria Embrafilme passa a acumular capital com os lucros resultantes do investimento nos filmes. O capital acumulado é reinvestido na produção e na comercialização” (2009, p. 61). Além disso,

passa a distribuir os filmes brasileiros, em resposta aos setores privados que se recusavam a enfrentar a competição estrangeira nas salas de cinema.

De acordo com Ismail Xavier, após 1974, a Embrafilme representa um novo impulso econômico para o cinema brasileiro, o que não foi rompido até o fim dos anos 80. Após o tensionamento criado pelo golpe de 64 nas premissas do Cinema Novo e com a consolidação da Embrafilme no início dos anos 70, o cinema brasileiro passa a buscar medidas de garantir sua continuidade. Menos ansioso em relação à mudança da ordem social como um todo, continua a fazer cinema baseado na política de autor, mas com sua produção com uma ênfase maior em consolidar seus gêneros cinematográficos. Para o autor, é a época de uma estética mais alinhada aos anseios mercadológicos, em que a afirmação “mercado é cultura” ganha força. Figuras como Ana Carolina, Carlos Alberto Prates Correia e Arthur Omar, no entanto, são responsáveis por revigorar a busca por uma linguagem capaz de refletir sobre as questões sociais dos anos 70.

Entretanto, para Ismail Xavier, os anos 80 representam a perda de densidade fílmica por parte do cinema brasileiro, com dificuldade de responder às demandas culturalmente almejadas. Isso porque ali já havia sido iniciada o processo de dissolução do sistema de cinema como funcionou na década passada, o que culminaria no apagão promovido por Fernando Collor de Mello, como veremos adiante. Existia, para o autor, uma inércia dominante uma vez montado o aparato da Embrafilme, em que os diretores seguiam fórmulas estratificadas e afastavam-se das referências culturais que povoaram o cinema até os anos 60.

O período que corresponde a meados dos anos 70 até o início dos anos 80 é marcado por uma trajetória que, segundo Ismail Xavier, vai do milagre até o desastre econômico.

O cinema brasileiro, de 1972/73 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. (2001, p. 88).

Tanto no campo governamental quanto no debate cultural, segundo o autor, passa a prevalecer a polaridade entre um tipo de cinema alinhado a formas de comunicação dominantes, intitulado como “cinemão”, e outro com estilos mais alternativos. Ainda que frequentemente se misturem, a depender da agilidade de cineastas específicos, em serem capazes de se valer de protocolos mercadológicos hegemônicos e ao mesmo tempo se manter fiel ao seu estilo cinematográfico próprio – *A Rainha Diaba* (1974) de Antonio Carlos da Fontoura, *O Homem que Virou Suco* (1981) de João Batista de Andrade, *A Hora da Estrela* (1985) de Suzana Amaral, entre outros.

Entretanto, de acordo com Ismail Xavier, a premissa do Estado, nessa época, consiste no estímulo ao cinema “sério”, que esteja voltado a tradições nacionais consideradas mais “nobres”, em oposição a gêneros considerados vulgares, como as pornochanchadas, comercialmente populares, mesmo em um período de endurecimento do governo militar, e o Cinema da Boca e os metafilmes experimentais, que continuaram a produzir fora do esquema do cinemão.

Para Bernardet, a Embrafilme pode ser caracterizada pelo seu dirigismo estatal. A presença do Estado no cinema brasileiro, segundo o autor, passa a ser tão marcante quanto a influência do cinema estrangeiro, constituindo as duas bases sob a qual se estrutura a produção. No entanto, na sua visão, havia certa ingenuidade por parte do setor cinematográfico em relação ao Estado, de que ele defendia não os interesses de uma classe, mas sim da nação. A ideia preponderante era de que o governo, transitório, não deveria ser confundido com o Estado, constante. A pequena burguesia responsável pelo Cinema Novo, segundo Bernardet, acreditava que a neutralidade do Estado ia de encontro com a sua própria neutralidade.

A intervenção estatal ganha fôlego a partir de uma série de argumentos em seu favor, seja por conta de sua neutralidade ou por ser o único meio capaz de viabilizar a produção nacional – de elevado custo industrial –, diante da desleal concorrência estrangeira. Quando o compromisso ideológico com os governos passa a ser indesejável, segundo Bernardet, reforça-se a questão da neutralidade do Estado, como uma entidade diferente dos governos que por ele passam. Poucos cineastas da época de implementação desse sistema se opuseram a essa relação acrítica com as entidades estatais. De acordo com o autor, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha foram uns dos únicos a manifestarem suas ressalvas.

A tendência de reforçar a neutralidade do Estado fez com que a Embrafilme fosse considerada, por setores significativos do cinema, como um órgão exclusivamente técnico, que tem como objetivo a ampliação do mercado brasileiro, sem inferir em questões ideológicas. Contudo, na visão de Bernardet, “ingênuo pensar que, mesmo sem ‘dirigismo’, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico.” (2009, p. 67).

O vínculo com o Estado faz com que os cineastas passem a frequentar a elite do poder, o que tem influência no tipo de trabalho a ser produzido. Torna-se complicado produzir filmes críticos, uma vez que “é difícil pedir e receber auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos desse Estado e da sociedade que ele julga representar, embora, em alguns casos, talvez não seja impossível.” (2009, p. 68). O que, para o autor, leva a críticas superficiais, que não questionam o sistema em si. Esse processo

é ampliado com a censura, que passa a se intensificar em meados dos anos 70. Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, por exemplo, se viram obrigados, diante de intimação por meio de autoridades do governo, a se exilar do país, levando consigo, para a França, as latas dos dois últimos filmes que produziram na Belair.

A censura, para Bernardet, funcionou também como álibi para aqueles cineastas que eram completamente dependentes do vínculo com o Estado, retirando qualquer tipo de responsabilidade que poderiam ter, uma vez que a censura seria a culpada para todo o “vazio cultural” que caracteriza esse momento. Para ilustrar o dirigismo cultural, o autor se debruça sobre o exemplo dos filmes históricos, incentivados pelo Estado sobretudo no início dos anos 70. Esse tipo de filme era estimulado por ser considerado sério na linguagem e digno em suas intenções, além de, supostamente, ser muito brasileiro.

O filme histórico era incentivado em detrimento das pornochanchadas, por exemplo, que chegam a ser produzidas no seio da Embrafilme, até que o financiamento para esse gênero cinematográfico fosse suspenso. Os meios mais cultos e os espaços de crítica de cinema davam coro a essa prática, uma vez que não consideravam as comédias eróticas genuinamente artísticas e eram da opinião que elas deseducavam o público. Essa situação exemplifica que o Estado tem suas preferências e que determinados produtos culturais não cabem em sua alçada. Na visão de Bernardet,

A armadilha, que não me parece ter sido claramente percebida, consistia no seguinte: como a pornochanchada tinha inúmeros inimigos entre os cineastas e o público culto, era fácil encontrar um amplo apoio por parte de pessoas que podem exteriorizar sua opinião nos jornais e em outros veículos. Ao apoiar a atitude da Embrafilme contra a pornochanchada, apoiava-se algo muito mais importante: a intervenção clara e direta do Estado na orientação ideológica, estilística e temática da produção cinematográfica. O problema menor naquela polêmica era justamente aquele apresentado como o maior. E o problema maior era a legitimação ou não através da imprensa, órgãos de classe etc., de um projeto cultural baixado pelo Estado. (2009, p. 81).

Dessa forma, o órgão que queriam puramente técnico e, por conseguinte, neutro, passa assumir uma função fundamentalmente ideológica. O Cinema Novo, movimento incômodo às figuras que ocupavam posições de poder, nesse processo, foi liquidado, ora cooptado para participar de entidades estatais ora acometidos pelos órgãos de censura. Para Bernardet, havia um interesse para que os diretores se aglutinassem ao redor de temas como “união nacional”, que não feriam o regime diretamente. Nessa busca de algo que unisse o povo brasileiro, havia uma representação que girava em torno de sujeitos presos às tradições e não de um povo organizado politicamente. “O Estado passa a ter um imenso poder de controle sobre a evolução da produção cinematográfica, não só em termos industriais e comerciais como ideológicos” (2009, p. 96).

Com isso, contradições sociais passam a ser diluídas, e as obras passam a não encenar enfrentamentos de classes sociais a partir das tendências de homogeneização cinematográfica.

2.4 Governo Collor e o colapso do cinema brasileiro

Ismail Xavier considera o cinema dos anos 80 um tipo de cinema impregnado por uma inércia diante do aparato criado pela Embrafilme. Essa época, segundo o autor, afastou-se dos paradigmas do Cinema Novo em “seus temas e estilos, enterrou a estética da fome, afirmou a técnica e a ‘mentalidade profissional’” (2001, p. 40). Trata-se de uma tradição cinéfila que anda lado a lado com anseios mercadológicos. “São realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 80” (2001, p. 41). Existe uma referenciação a gêneros da indústria, sem resistência aos artifícios que traem a primazia do real.

Com o aguçamento da crise econômica dos anos 80, o cinema é um dos primeiros setores a senti-la como mais força. O colapso que abate o cinema brasileiro no início dos anos 90, segundo o autor, estabelece um hiato radical da produção, onde o sentimento de descontinuidade do fazer cinematográfico passa a ser a imagem central. Nos termos de Paulo Emílio, reforça-se o paradigma através do qual o subdesenvolvimento é a própria condição do cinema brasileiro. “O tempo parece mudar apenas a forma, e também a força, dos seus obstáculos” (1980 apud 2001, p. 42).

O desejo de se fazer uma indústria popular e de massa que preponderava durante os anos 70 e 80 passa a ser encarado como insensato, diante tamanha limitação imposta ao fazer fílmico. O cinema que conseguiu ser produzido nessa época, apesar de todos os empecilhos, entretanto, não procurou ser um cinema de rupturas. Segundo Ismail Xavier, os cineastas passaram a se reconhecer, de forma mais incisiva, como figuras da mídia, em uma época em que os paradigmas da Rede Globo de Televisão, com seu discurso industrialista e mercadológico, parecem dominar o terreno cultural. Por um lado, existe uma retração do mercado cinematográfico, por outro a ampliação do poder e do alcance da televisão.

De acordo com Bernardet, a crise dos anos 90, é decorrente sobretudo das medidas adotadas durante o governo Collor, que extinguiu a Lei Sarney, por exemplo. Sua única função foi anunciar que as relações entre produção, mercado e Estado estavam mudando, e instituições como a Embrafilme, a Fundação Nacional de Artes - Funarte, entre outras, não tinham mais lugar. Embora antes de tais medidas já houvesse duras críticas à situação cinematográfica, principalmente à Embrafilme, tais como sua “inoperância, má-gestão administrativa, favoritismo, não cumprimento de compromissos” (2009, p. 182), na qual havia um processo de decisão moroso, que não atendia às demandas, “em vez de tentar criar uma transição que

permitisse aos produtores tentarem se reequilibrar, decisões unilaterais foram tomadas que provocaram brusca retração do Estado na produção cultural” (2009, p. 183). Bernardet ressalta:

O governo Collor recebeu uma estrutura que, embora aqui ou lá pudesse produzir isoladamente alguns frutos de qualidade, estava podre, emperrada, ineficiente. Ao extinguir essa estrutura, o governo Collor fez pouco mais do que colocar uma pá de cal no moribundo. A pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais etc. que já estavam em andamento e com perspectivas positivas. O método usado foi o da cirurgia sem anestesia, muito sangue correu e corre. Esse sangue não será recuperado. Mas também não há como reivindicar junto ao governo uma reposição da estrutura anterior, tão crítica e em plena decadência. Difícil é aceitar que não tenha havido respeito a compromissos assumidos quer pela estrutura estatal, quer através da Lei Sarney. Igualmente difícil é aceitar o que parece ser uma total ausência de proposta política cultural por parte do governo. (2009, p. 183).

Durante a edição do Festival de Gramado de 1990, segundo Bernardet, havia preocupação e inquietação por parte dos cineastas em relação a desmontagem estrutural pela qual passava o cinema brasileiro. A sensação era de que o regime cinematográfico havia mudado, só não se sabia exatamente para qual. Na crise, parece surgir um novo tipo de energia entre os cineastas. A discussão girou em torno da criação de uma nova estrutura, que consistia em algo que reformulasse o relacionamento entre a tríplice produção, distribuição e exibição.

2.5 Retomada do Cinema Brasileiro

Em seu livro “Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro”, Lia Bahia discorre sobre como Retomada do Cinema Brasileiro é marcada por um senso de euforia. Esse momento corresponde a um período de transição, pós governo Collor e anterior à estruturação da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Através de “mecanismos das leis de incentivos federais para a cultura – Lei Rouanet e Lei do Audiovisual” (2012, p. 59), criou-se obras que visavam se adequar às novas configurações mundiais da esfera cultural.

O Estado volta a ser um parceiro do cinema, ao estimular produção, sem, no entanto, adotar medidas intervencionistas. A ideia, segundo Lia, era de “impulsionar a formação de um mercado cultural, para que depois, com o tempo, ele se tornasse autossustentável, independente dos recursos do Estado” (2021, p. 61). As leis permitiram que empresas deduzissem de seus impostos de renda o que foi investido no setor da cultura. Para Lia, existe nessa iniciativa uma perspectiva liberal e individualista, uma vez que o Estado concede o recurso, mas quem o gerencia é a iniciativa privada.

Nos anos 90, há também uma expansão do público cinematográfico em salas de exibição, ainda que os filmes nacionais lançados não correspondam com o crescimento desse setor. Em 1999,

foram lançados apenas 33 filmes brasileiros em contraponto aos 12 que foram lançados em 1995, segundo dados da Database Filme B, de 2006. Em 1995, os filmes brasileiros ocuparam apenas 3,7% na exibição, o que subiu para 8,6% em 1999, segundo dados do Ministério da Cultura de 2000. Dessa forma, segundo Lia, há uma expansão do cinema estrangeiro e elevação do preço dos ingressos, em um processo de elitização do público de cinema.

Ainda que leis tenham sido criadas para financiar produções, não houve um esforço de se regular setores de distribuição. A televisão, importante agente econômico e cultural, não foi regulada para garantir produção e distribuição, por exemplo.

O cinema da retomada é marcado, de acordo com Lia, por um cinema que busca a internacionalização. Obras como *Carlota Joaquina* (1995) de Carla Camurati e *Terra Estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas podem ser entendidas como “produções nacionais que dialogam com a cultura do outro, na tentativa de representar o deslocamento das identidades nacionais e reafirmar o reconhecimento do cinema brasileiro” (2012, p. 67).

Segundo Lia, discussões em torno dos gastos estatais em poucas obras e da necessidade de democratização do fazer cinematográfico em oposição ao anseio por uma indústria cinematográfica, tornaram-se pungentes nesse período. Com concentração dos recursos nas mãos de poucos agentes e sem uma política de distribuição, acabou que o resultado não foi nem o de uma indústria sustentável independente do Estado nem de uma pluralidade de obras. Sem aumento significativo do número de obras, a remuneração dos profissionais do audiovisual ficou limitada à produção, uma vez que a distribuição no Brasil ficou concentrada nas mãos de agentes estrangeiros.

A partir do III Congresso Brasileiro de Cinema, realizado em Porto Alegre, segundo Lia, inicia-se um “período de reestruturação do cinema brasileiro” (2012, p. 71). O Estado volta a ser apontado como agente essencial para a sobrevivência das atividades cinematográficas no Brasil. As dinâmicas globais, para a autora, reforçam a importância exercida por produtos culturais na contemporaneidade. A consciência de que o Brasil ocupa uma posição periférica no contexto global leva a criação de um órgão estatal específico para o cinema, a Ancine.

2.6 Ancine: emergência de um novo órgão estatal

A Ancine, segundo Lia, surge em 2001 como “braço institucional do governo para regular, fiscalizar e, principalmente, fomentar o mercado cinematográfico” (2012, p. 83). Em “Novíssimo Cinema Brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira afirma que a Ancine marca o início de uma nova fase

institucional no cinema brasileiro. Para ela, a Retomada pode ser caracterizada mais como um recorte histórico do que um movimento histórico. É a Ancine quem marca um momento de reaproximação entre Estado e Cinema (2016, p. 42). Para a autora, a Ancine estabelece certa estabilidade que faz com que o cinema volte a ser uma opção profissional para novas gerações. De acordo com Lia, a Ancine mantém a premissa mercadológica sob a qual um dos intuitos do órgão é consolidar uma indústria cinematográfica no Brasil. Para a autora, há uma contradição em reforçar a importância do elemento cultural do cinema e seguir com o projeto de industrialização. O que leva a Ancine a se conformar a determinados modelos de cinema – o que sugere uma reformulação do dirigismo estatal da Ancine. “as dimensões mercadológicas e as políticas de regulação condicionam estéticas e modelos de cinematografia” (2012, p. 87). Com a continuidade dos oligopólios mundiais dominando a distribuição no Brasil, cenário que faz com que Estados Nacionais consigam uma autonomia apenas relativa no que diz respeito à determinação de suas políticas culturais, há um predomínio dos interesses de empresas hegemônicas. Ainda assim, segundo Lia, houve nesse período um reconhecimento de importância da diversidade cultural para construção de obras oriundas de uma sociedade democrática. Dessa forma, houve certo espaço para filmes que giravam em torno do patrimônio histórico e da cultura popular, mas as “formas expressivas massivas ficam sob a lógica da iniciativa privada das megacorporações transnacionais” (2012, p. 92). Paralelamente às medidas de fomento da Ancine, intensificam-se nessa época as coproduções internacionais, bem aceitas pelos agentes cinematográficos e consideradas cruciais à sobrevivência do cinema brasileiro no início do século XXI.

As tentativas de industrialização da Ancine, diante de um mercado tão dominado pelo capital estrangeiro, não geram nada além de uma “indústria frágil, fragmentada e desarticulada, carente de bases mercadológicas e incapaz de existir sem apoio estatal” (2012, p. 113). Ainda assim, a Ancine e suas políticas públicas significou “revitalização política no campo (do cinema) que avança para além de fóruns especializados e ganha espaço na grande mídia” (2012, p. 113), apesar de ter se confinado no fomento e esquecido da importância de regulamentação do mercado sobretudo de distribuição (tanto nas salas de cinema quanto nas emissoras de televisão) como medida de fortalecimentos dos produtos nacionais.

Os filmes dessa época, influenciados sobretudo pelo sucesso de *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e de *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, buscam se constituir enquanto um cinema com inserção no mercado global. A busca consiste, principalmente, em tentar superar as características de subdesenvolvimento do cinema no Brasil e de se afirmar pela sua identidade cultural, segundo Lia. No entanto, para a autora, nesse

período “o crescimento do setor cinematográfico no Brasil acontece de forma concentrada e desigual” (2012, p. 124), o que vai na contramão da “premissa de cinema brasileiro caracterizado pela diversidade da cultura nacional” (2012, p. 124). E o sucesso dos filmes ficou condicionado às empresas estrangeiras e emissoras televisivas, em um contexto no qual distribuidoras brasileiras independentes não conseguem disputar o mercado, o que não favorecia obras que não fossem advindas de grandes produções concentradas nas mãos de poucos agentes de São Paulo e do Rio de Janeiro.

2.7 Globo Filmes: dominação financeira e simbólica no audiovisual brasileiro

Nas palavras de Lia, “a Globo Filmes modifica o panorama do mercado e os discursos históricos e indica novos caminhos para o cinema no país” (2012, p. 143).

O Estado atuou de modo mais complexo em relação à televisão: construiu a infraestrutura necessária para a formação de uma rede nacional e garantiu a concessão pública às emissoras. O projeto de governo para a televisão beneficiou a cadeia como um todo, diferentemente da atuação do Estado na atividade cinematográfica, que privilegiou o produto fílmico. Assim, no Brasil, a televisão se desenvolveu como negócio híbrido entre o privado e o público, enquanto o cinema se tornou dependente de uma política de Estado. (2012, p. 146).

A televisão, segundo a autora, formada a partir de uma lógica empresarial, só se virou para o cinema quando percebeu o mercado que havia ali. Assim, a Rede Globo, em 1998, após mais de 30 anos de existência (2012, p. 148), cria seu braço cinematográfico, a Globo Filmes, com o intuito de angariar grandes públicos que estavam sob o domínio quase que completo do produto estrangeiro.

A partir disso, Lia ressalta que a maior parte dos sucessos de bilheteria brasileiros pós anos 2000, passam pela tutela da Globo Filmes, o que foi responsável por desenvolver “novas relações de poder, dependências, desigualdades, assimetrias” (2012, p. 151), e impactou também nas linguagens e estéticas cinematográficas do país.

A Globo Filmes surge como uma “resposta à ameaça de internacionalização da cultura” (2012, p. 164) e tem como “diretriz principal (...) a defesa e a dominação do conteúdo nacional” (2012, p. 164). Com suas produções populares de massa, a Globo Filmes determina uma “estratégia de dominação comercial e simbólica do conteúdo audiovisual brasileiro” (2012, p. 165).

Para além de produzir, a Globo Filmes cria uma estrutura nacional de promoção e distribuição de seus filmes, estabelecendo-se enquanto a figura hegemônica do mercado, o que escancara a desigualdade interna no setor audiovisual no Brasil. Em 2008, segundo dados da Ancine, a Globo Filmes foi responsável por apenas 17,1% dos filmes lançados entre janeiro de 2000 e

dezembro de 2007, mas angariou 77,3% do público, enquanto os 82,9% dos filmes gravados sem coprodução com a Globo Filmes ficou com apenas 22,7% dos espectadores; o que fez com que a Globo Filmes tivesse 77,8% da renda das bilheteria desses 8 anos citados enquanto os demais realizadores receberam 22,2% de retorno financeiro.

Dessa forma, a ausência da televisão no desenvolvimento do cinema brasileiro – independente da Globo Filmes – fez com que sua industrialização se tornasse ainda mais fraca. A não regulamentação da televisão foi responsável para que apenas um determinado modelo de cinema, ancorado na estética e na linguagem televisiva, tivesse sucesso massivo no Brasil. O interesse da Rede Globo nos filmes brasileiros estava ligado à sua capacidade de aumentar seus índices de audiência, o que reserva espaços menos comercialmente ricos para o cinema brasileiro, inclusive pelo produzido pela Globo Filmes – que não passa seus próprios filmes em horários de maior audiência em sua grade, pelo risco financeiro que representam para a empresa.

2.8 Novíssimo Cinema Brasileiro

Segundo Maria Carolina, em seus comentários sobre a Ancine, “a nova configuração de atuação estatal no apoio ao cinema também possibilitou, a partir dos anos 2000, a proliferação no número de empresas produtoras e a intensificação nas atividades das que já existiam” (2016, p. 43). Preponderou-se, no entanto, empresas que adotavam um modelo de cinema mais industrializado, como a O2, Conspiração, entre outras. Com as polêmicas e o mau uso das políticas públicas implementadas na época da Retomada, a Ancine acabou por justificar uma série de práticas que garantiam privilégios a alguns agentes e dificultava a inserção de produtoras menores no mercado (2016, p. 45).

Ainda assim, possibilitou o surgimento de cinemas independentes, que gerou obras como *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) de Marcelo Gomes. No entanto, esses realizadores só surgiram na cena ao serem apadrinhados por figuras como Walter Salles, um dos maiores nomes no cinema da Retomada.

Diante dessa situação, surge uma nova geração no cinema disposta a desafiar os impedimentos impostos pela Ancine, tanto no que diz respeito a sua centralização quanto no estilo de cinema que escolheu privilegiar. Essa geração é chamada por Maria Carolina e por outros autores como Marcelo Ikeda, de Novíssimo Cinema Brasileiro. Com a proliferação de cursos superiores de cinema, os avanços tecnológicos da *internet* e das possibilidades de captação de imagem e áudio e de edição com equipamentos mais acessíveis, essa nova geração começa a fazer um cinema

mais barato e com estéticas inovadoras, buscando como referência o Cinema Marginal Brasileiro no enredo e na cinematografia, mas sobretudo nas formas de produção, em contraste ao cinema industrializado preponderante na Ancine.

A produção do Novíssimo é descentralizada, pulverizada sobretudo em capitais de vários estados brasileiros, como Pernambuco, Ceará e Minas Gerais, e mesmo em grupos estreantes de São Paulo e do Rio de Janeiro. As produções são caracterizadas, de acordo com Maria Carolina, por retomarem um cinema militante, inspirados no Cinema Novo e Cinema Marginal, e por terem equipes reduzidas, onde é comum que os profissionais executem diversas funções simultâneas nos filmes.

O ‘novíssimo’ cinema brasileiro vem chamando atenção da crítica nacional por algumas características: a juventude dos realizadores (que têm entre 30 e 40 anos); os orçamentos dos filmes, que são bem mais baixos do que a média do cinema nacional; suas estruturas de produção, diferentes das empresas produtoras convencionais (mais colaborativas e horizontais, menos institucionalizadas e profissionalizadas); e suas inovações em linguagens e formatos. (2016, p. 50).

Maria Carolina enquadra esse cinema como um cinema independente. Em sua concepção, o conceito de independência funciona enquanto categoria heterogênia, relacional, não-binária, multidimensional e na forma de um *continuum*. A autora rompe com a definição rígida da Ancine para definir independência enquanto “empresa produtora, detentora de direitos patrimoniais que não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura” (2006, p. 55). Na Ancine, o que importa é uma separação entre agentes produtores e distribuidores, enquanto, para a autora, uma ideia mais ampla que envolve modos de produção e afiliação estética, por exemplo.

Ainda que vários filmes do Novíssimo tenham sido realizados a partir de incentivos estatais, inclusive a partir da Ancine, eles podem ser entendidos enquanto independentes principalmente pelas seguintes características: a) “ideologias políticas e teorias estéticas que (os) exprimem” (2016, p. 58)³; b) um sistema de remuneração que não necessariamente passa pelo dinheiro⁴; c) autonomia⁵.

De acordo com Maria Carolina, o cinema industrial, para esses novos realizadores, é encarado como um “modo de produção capitalista, caracterizado por uma organização social

³ No caso do Novíssimo, há uma afiliação com uma produção erudita, de arte, em oposição a massificação do cinema industrial, ou melhor, da “indústria cultural (que) produz para o grande público”. (2016, p. 58)

⁴ A “capacidade de ditar parâmetros e valores estéticos do campo” (2016, p. 59), por exemplo. A posição de independência/contestação assume maior ou menor grau a depender da posição que o realizador quer ocupar no campo cultural.

⁵ Em relação à cobrança da obra ser ou não um sucesso comercial.

hierarquizada das relações de trabalho” (2016, p. 63). Ainda que não seja possível encontrar “formas ‘puras’ nem do cinema industrial e nem do cinema alternativo” (2016, p. 64), a autora elenca meios de apontar quando a obra pende mais para um lado ou outro do espectro. As organizações dos novos realizadores são mais flexíveis, menos institucionalizadas e baseadas no “compartilhamento de ideais comuns e pelo afeto” (2016, p. 67). Os grupos se entendem mais enquanto coletivos do que enquanto empresas.

A emergência do Novíssimo provoca (ou é provocado) pelo estabelecimento de novas instâncias de circulação e de consagração. Há a “formação de um mercado, ou de um circuito” (2016, p. 135), ou melhor, de “formação de um circuito próprio, composto por instituições e instâncias que podem ser entendidas como ‘legítimas para legitimar’: elas colaboram para garantir a existência dos agentes” (2016, p. 135). Dentre elas, as mais importantes são a Mostra de Cinema de Tiradentes, tendo seu momento inaugural com a exibição de *Estrada para Ythaca* (2010) de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, a Semana de Realizadores e as parcerias com a produtora Dezenove Som e Imagem. “Ser reconhecido por essas instâncias torna-se, portanto, desejável para os agentes” (2016, p. 136). Os críticos, a partir da aprovação dos filmes do Novíssimo em festivais internacionais, começam a elogiá-los e inserí-los na mídia; além de que muitas revistas, como a Cinética, surgem nesse período, enquanto instâncias legítimas para legitimar.

No campo da distribuição, consolida-se a Vitrine Filmes, “principal distribuidora especializada em produção de mais baixo orçamento, independentes e/ou de mercado mais restrito” (2016, p. 137), em uma relação que também parte do campo simbólico, uma vez que o selo da Vitrine alimenta tanta os *clippings* dos realizadores, quanto a escolha de cineastas por distribuírem com a Vitrine estabelece um portfólio rico para a distribuidora. As reputações, tanto de instituições, como a Vitrine e a Mostra de Cinema de Tiradentes, quanto de realizadores, críticos, etc., vão se formando nesse período, através de relações interpessoais. A Mostra de Cinema de Tiradentes se torna a porta de entrada de acesso ao cinema independente ao lado de outros festivais, como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e a Janela Internacional de Cinema do Recife. Ao longo dos últimos anos, é importante ressaltar, emergem novos agentes de distribuição independente para além da Vitrine, como a Embaúba Filmes, criada em 2018 em Belo Horizonte e responsável pela distribuição de *No Coração do Mundo*, e a plataforma de *streaming* Cardume, que trabalha com catálogo de curtas-metragens brasileiro.

No campo internacional, o festival mais importante à consagração do Novíssimo Cinema Brasileiro é o *Internacional Film Festival Rotterdam*⁶, responsável por exibir obras como *Eles Voltam* (2013) de Marcelo Lordello e *O Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho. Além de possibilitar, através do *Hubert Bals Fund* (HBF) a realização/finalização de obras como *Girimunho* (2011) de Clarissa Campolina e Helvecio Martins Jr e *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda. Além disso, destacam-se os Festival de Cannes, responsável por exibir obras como *Trabalhar Cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra, o *Festival Del Film Locarno* e o *Berlin International Film Festival*.

Com a atenção que o Novíssimo recebeu dos festivais internacionais e nacionais, esse cinema passou a conseguir maior ou menor nível de institucionalização – a crítica continua a valorizar a produção brasileira a partir do momento em que ela é elogiada fora do país. Enquanto alguns cineastas, Cristiano Burlan, por exemplo, se mantém firme em contraste ao cinema industrial, grupos como a Filmes de Caixote – *As Boas Maneiras* (2017) de Juliana Rojas e Marco Dutra – ou realizadores como Kleber Mendonça Filho – *Bacurau* (2019) co-dirigido com Juliano Dornelles – optam por fazer parceria de co-produção com a Globo Filmes, assumindo diferentes posições no *continuum* de independência de Maria Carolina.

Em termos de financiamento, a partir dessa nova geração de realizadores, a Ancine começa a lançar políticas públicas que tinham como objetivo a descentralização e a pluralização do cinema nacional⁷. Além disso, algumas medidas estaduais e municipais, em territórios como Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Minas Gerais, por exemplo, se fizeram disponíveis aos novos realizados⁸. Por fim, alguns parceiros financeiros internacionais tornam-se importantes para a nova geração⁹.

As obras do Novíssimo tratam principalmente do sujeito no meio da multidão. São filmes desdramatizados que procuram dar sentido às experiências nas grandes metrópoles no século XXI. As narrativas são rarefeitas, sem apego ao roteiro, e abertas à experimentação. É um corpo de obras cinematográficas produzidas em diferentes territórios brasileiros, que não facilitam

⁶ O *Internacional Film Festival Rotterdam* é onde estreia *No Coração do Mundo*.

⁷ Como exemplo dessas medidas, Maria Carolina cita o Prêmio de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ), que contemplou filmes como *O céu sobre os ombros* (2011) de Sérgio Borges e *Trabalhar Cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra e *a Alegria* (2010) de Felipe Bragança e Marina Meliande. No entanto, a autora pontua que, mesmo nessa iniciativa, filmes de mercado tais como *Tropa de Elite 2* (2010) de José Padilha, foram contemplados. “Ou seja, mesmo quando se opta por direcionar o apoio a *filmes de festivais*, o pensamento industrial parece prevalecer” (2016, p. 216). Além disso, vale pontuar iniciativas como o Programa Brasil de Todas as Telas, lançado em 2017, que buscava a descentralização do cinema brasileiro.

⁸ *No Coração do Mundo* foi realizado com recursos do Edital Programa de Estímulos ao Audiovisual - Filme em Minas.

⁹ Como mais proeminentes, pode-se citar o *Hubert Bals Fund* (Festival de Roterdã), *World Cinema Fund* (Berlinale) e *Visions Sud Est*.

uma análise que condense seus estilos, mas que podem ser entendidas a partir desse movimento – o de olhar o sujeito na cidade.

2.9 Filmes de Plástico

A Filmes de Plástico é citada por Maria Carolina como parte de um dos “novos pólos de produção independente realizada por jovens que já estão fora de capitais” (2016, p. 46). No site da produtora, encontramos a seguinte apresentação:

Criada em 2009, a Filmes de Plástico é uma produtora mineira de Contagem, hoje sediada em Belo Horizonte, formada pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e pelo produtor Thiago Macêdo Correia. Juntos seus filmes já foram selecionados em mais de 200 festivais no Brasil e no mundo como a Quinzena dos Realizadores em Cannes, Festival de Cinema de Locarno, Festival de Rotterdam, FID Marseille, Indie Lisboa, BAFICI, Festival de Cartagena, Los Angeles Brazilian Film Festival, Festival de Cinema de Brasília e Mostra de Cinema de Tiradentes, ganhando mais de 50 prêmios (disponível no site <https://www.filmesdeplastico.com.br>).

Segundo Maria Carolina, a Filmes de Plástico recebe inspiração na forma de organização social do Alumbramento, um dos principais coletivos da geração do Novíssimo. Ainda que haja na formação do grupo um vínculo formado a partir dos afetos e da amizade, há uma institucionalização da Filmes de Plástico que se afasta dos mais radicais integrantes do Novíssimo. Com mais de 50 prêmios, é uma produtora que acessa recursos públicos e que transita entre equipes maiores e menores, a depender da estrutura de cada filme.

Para Ana Caroline de Almeida, em seu texto “A centralidade de um olhar à margem: paisagens verticais do cinema brasileiro contemporâneo”, *Temporada* (2018) de André Novais, é responsável por reconfigurar o olhar do espectador, pois apresenta personagens que são/habitam “o mundo de uma nova maneira” (2019, p. 17). Em *Temporada*, a maior parte dos atores são atores não-profissionais. O destaque está na relação deles com Grace Passô, uma das maiores dramaturgas e atrizes do teatro no Brasil, com uma série de obras publicadas, entre elas *Por Elise* e *Vaga Carne*. A atriz, em *Temporada*, interpreta uma personagem que se muda do interior para Contagem para trabalhar na prevenção da dengue. Os demais atores do filme são agentes que de fato trabalham na área, em suas vidas reais.

Na presente dissertação, analisamos o filme *No Coração do Mundo* (2019) de Gabriel Martins e Maurílio Martins, último filme lançado pela Filmes de Plástico – apesar de ter sido gravado antes de *Temporada* -, por ter um escopo maior em sua pluralidade de atores cinematográficos. O filme conta com dezenas de atores, com formações e experiências as mais diversas. A nossa investigação é sobre como todos esses atores conseguiram chegar em um mesmo tom, do ponto

de vista da atuação, que garante unidade e consistência ao filme. A diversidade de seus elencos faz com que a Filmes de Plástico se torne uma das principais referências para se pensar atuação no Brasil de hoje.

A Filmes de Plástico, que surge na época da efervescência no Novíssimo, mantém vínculos com esse movimento cinematográfico seja pelo fato de seus realizadores fazerem parte da geração que acessou novos cursos superiores de cinema e à *internet* seja por buscarem fazer um cinema mais movido por afetos do que por inclinações mercadológicas. No entanto, estabelece uma ruptura, ao não buscar obras desdramatizadas. A investigação em torno do sujeito na cidade, sobretudo sujeitos à margem de estruturas financeiras e de poder, é continuada, mas ela é deslocada, para um lugar onde as emoções ocupam posição central.

Em texto publicado *online* pelo Centro Universitário Una, onde Maurílio e Gabriel se formaram, intitulado “Alunos da primeira turma do curso de cinema do Centro Universitário Una integra produtora reconhecida internacionalmente”, o reitor da Una comenta:

Esses meninos transitaram no centro de cinefilia de Belo Horizonte. São inteligentes, cultos, bem informados sobre cinema, mas sem a afetação do intelectual clássico. Terem surgido num espaço periférico sem tradição cinematográfica, sem mercado, foi uma libertação criativa para eles. Eles jamais se deixaram tolher pela tradição cinéfila da capital. (2020)

No texto, é citado que a Filmes de Plástico é responsável por usar os “filmes, não para representar pessoas, mas sim para falar com elas”. Procura-se falar com as pessoas que vivem na periferia de Contagem, não em nome delas. Segundo Thiago, produtor da Filmes de Plástico, em entrevista concedida ao Brasil de Fato, os “projetos nascem de um lugar altamente legítimo, do nosso interesse comum”. A partir disso, há uma sinceridade com o que é produzido.

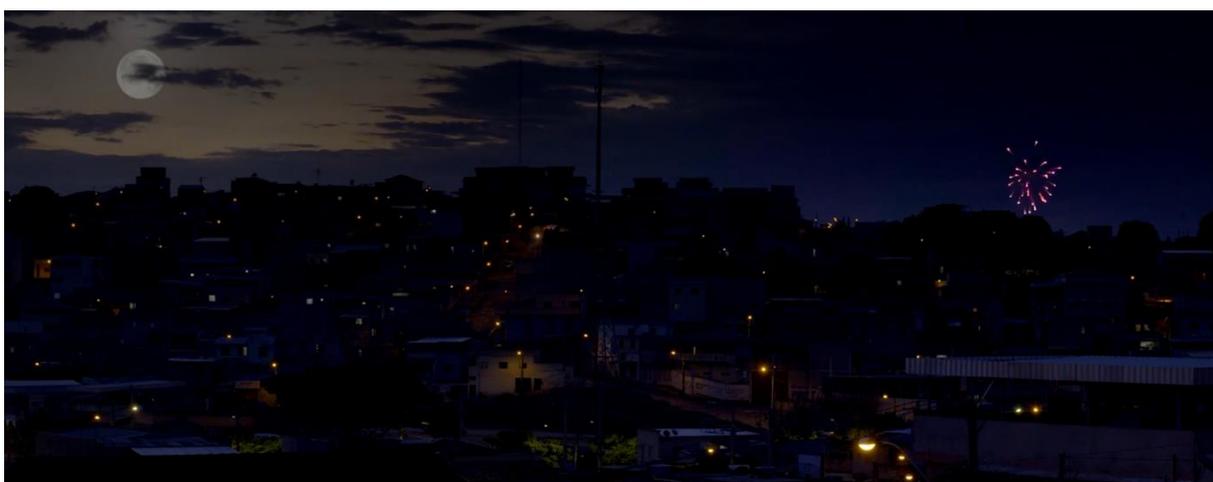
3 PAISAGENS CULTURAIS DE NO CORAÇÃO DO MUNDO

No Coração do Mundo (2019) de Gabriel Martins e Maurílio Martins, foi definido por Calac Nogueira, em texto publicado na Revista Cinética, como “dividido entre dois impulsos” (2021). Por um lado, há uma continuidade da estética do cotidiano observada nos dois longas anteriores da Filmes de Plástico, *Ela volta na quinta* (2015) e *Temporada* (2018), ambos de André Novais Oliveira. Do outro, há um diálogo com o “universo pop e com o cinema de ação” (2021).

3.1 No Coração do Mundo

O filme começa ao som de *Love by Grace* de Lara Fabian. O tom melodramático da música é acompanhado por sons de foguetes. Com uma lua cheia, nos deparamos com o primeiro quadro do filme: um plano aberto do Bairro Laguna, em Contagem, com a iluminação de suas ruas e casas.

Figura 1 – Laguna.



Fonte: *No Coração do Mundo*, 2019.

Karine Teles, atriz do curta-metragem *Quinze* (2014) de Maurílio Martins, é a locutora da empresa JC Mensagens. O *steadycam* passeia por uma ambientação de cores vivas, onde a personagem de Karine anuncia o aniversário de Marcos (Leo Pyrata). A homenagem é um presente de sua namorada, Ana (Kelly Crifer). Em meio a declarações, buquê de flores e beijos, a locutora pergunta sobre casamento. Mas a festividade é interrompida pelo som de um tiro. Fora de campo, alguém foi atingido. Durante o filme, há uma predominância de planos longos, ora com muitos movimentos de *steadycam* ora parados – sob a dialética de um tempo que nunca para, ainda que tenha seus momentos de suspensão. A câmera está quase sempre na altura dos olhos dos personagens, sem fazer juízos de valor. A direção de arte e as cores são exacerbadas,

lembrando obras como *A Rainha Diaba* (1974), para combinar com as emoções calorosas que enfrentam a maior parte dos personagens em seus cotidianos.

Na cena seguinte, Marcos anda por um beco da periferia rumo a uma casa, onde encontra Beto (Renato Novaes). Em um diálogo frontal, na altura dos olhos, descobrimos que Beto havia combinado com Marcos de matar alguém. No entanto, o acontecimento no meio da festa de aniversário de Marcos, o perturba. Para piorar, Beto matou a pessoa errada usando a arma de Marcos.

Um primeiro plano mostra Joca (Gabriel Martins), o homem morto por Beto, com a cabeça ensanguentada. Sua mãe, Dona Sônia (Rute Jeremias), é confortada por um vizinho (Delardino Caetano). Uma música de faroeste começa a tocar e se intensifica enquanto Marcos acende um cigarro, no topo da cidade, com pose de gângster.

Em uma avenida, duas motos são empinadas. Entram os créditos do filme ao som de *Texas – MC Papo*. Com atmosfera de videoclipe, vemos diversas pessoas em seus cotidianos. Em câmera lenta, os rostos e semblantes de cada um aparecem a partir de uma estética permeada por afeto, em uma espécie de homenagem às pessoas e ao local onde está localizado o filme, ao Laguna.

No Coração do Mundo retoma sua narrativa apresentando Ana (Kelly Crifer). Trocadora de ônibus, ela chega em casa tarde da noite. Cuida do pai (Eid Ribeiro), idoso, que não consegue tomar conta de si mesmo devido à idade avançada, tendo inclusive suas fraldas trocadas pela filha. O filme passa, então, a apresentar Miro (Robert Frank) e Rose (Bárbara Colen). Eles fazem sexo, até que são interrompidos por uma batida no portão. Sem corte, Miro abre o portão de sua casa enquanto Rose se esconde. Ele recebe seu irmão, Beto, que lhe pede dinheiro emprestado, pois precisa sair do bairro depois de ter assassinado Joca. Mesmo com raiva, Miro acaba ajudando Beto e convencendo Rose, que mesmo hesitante, dá carona para o irmão do amante pegar um ônibus para sair do bairro. Beto descobre sobre o rolo entre Miro e Rose – que trai o marido com Miro –, apesar de dizer que já estava ligado que algo acontecia entre os dois.

Selma (Grace Passô) passa fotos de sua mãe e sua filha em seu celular. Ela aguarda Marcos para um trabalho que vão fazer. Eles oferecem serviço em uma escola. Com uma moldura, fazem fotos de alunos mediante pagamento, como forma de registro do período escolar.

Na sequência, Rute Jeremias encomenda uma blusa com o rosto de seu filho assassinado com o escrito “Saudades eternas”. A vendedora (Carla Patrícia) não questiona o ocorrido, a situação não lhe espanta, e a produção desse tipo de blusa parece ser protocolar, com uma estética visual para a blusa já pronta para esse tipo de violência.

Um novo núcleo surge no filme. Trata-se da família de Marcos. Em um espaço dividido por várias casas, uma criança (Beatriz Marinho) brinca com uma tartaruga enquanto usa uma máscara de cachorro em referência a *O matador de ovelhas* (1978) de Charles Burnett.

Figura 2 – Referência a Charles Burnett.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Marcos mora com a mãe, Dona Fia (Gláucia Vendeveld), e a irmã Fernanda (Malu Ramos) – atriz não-profissional adolescente de *Quinze*. Dona Fia trabalha como ambulante vendendo produtos de limpeza pelos bairros da região. Seu trabalho duro, em oposição à falta de iniciativa de Marcos, a incomoda. Marcos tem uma relação difícil com sua irmã, pois não gosta que ela tenha a liberdade de dormir na casa do namorado, Cleiton. Dona Fia e Fernanda tem uma relação mais afetuosa e compreensiva entre elas.

Rose visita Miro na loja em que ele trabalha. Em meio a flertes entre os dois, Rose revela que vai começar a trabalhar enquanto *Uber*, como segunda ocupação, para além de seu salão de beleza, para conseguir uma renda financeira extra. Miro não gosta disso, pois já que ela tem um marido, com dois trabalhos, fica menos tempo para os dois. Mas Rose não contempla a ideia de viver só de amor com ele, tem aspirações econômicas que a fazem buscar a jornada dupla (ou quádrupla).

Ana e Marcos, em uma laje, conversam sobre a vida sexual um do outro. Ciumento, Marcos se incomoda com o fato de Ana estar de calcinha descolorindo os pelos da perna. À noite, Ana faz uma viagem junto de Jacira (Rejane Faria), uma das motoristas da linha de ônibus em que trabalha. Jacira lhe conta que vai construir um barraco em Esmeralda. Ela chama Ana para ser sua vizinha, que diz que de “fim de mundo”, para ela, já basta o Laguna.

Marcos, enquanto isso, vai até a casa de sua amiga Brenda (Mc Carol). Brenda cuida da avó, que tem sérios problemas de saúde. Eles fumam um baseado juntos enquanto confidenciam

sobre o cotidiano um do outro. Brenda sabe dos problemas e defeitos do amigo e fala com ele com sinceridade. Através do sarcasmo, suas críticas parecem não incomodar Marcos, ainda que as coisas que ela diz não se afastem muito das que Dona Fia também diz. Mas o afeto é preponderante entre os dois.

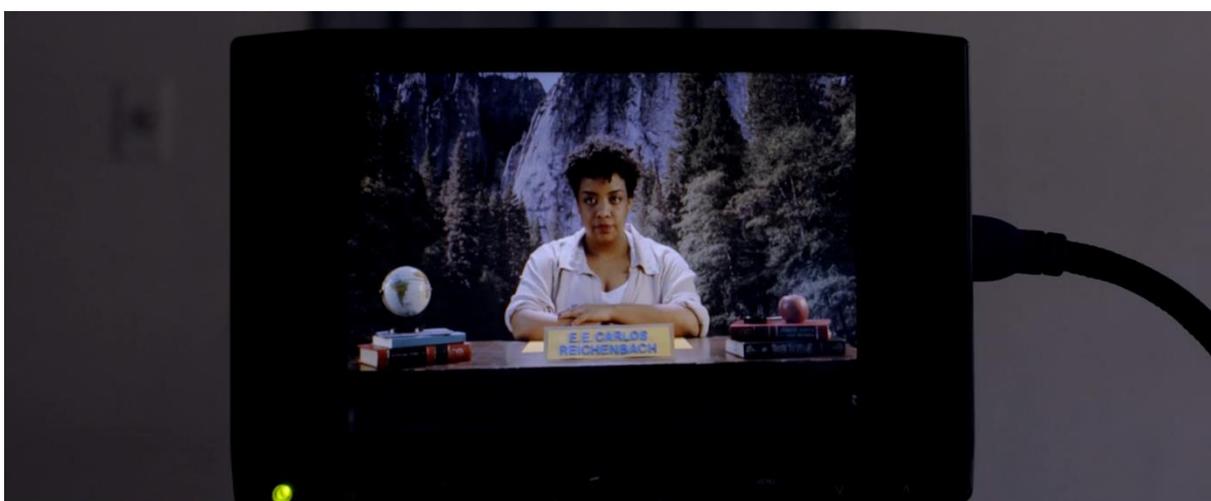
Figura 3 – Leo Pyrata e MC Carol.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Na escola, Selma e Marcos se preparam para tirar fotos das crianças. Na frente de uma moldura que remete às paisagens do norte global, com pinheiros e montanhas glaciais, Selma conta a história de sua gravidez e nascimento de sua filha. Durante esse processo, ela perdeu seu marido, enquanto a criança chorava muito e tudo na casa a lembrava o falecido. A lente abre o ângulo e vai revelando o estúdio. A mesa é organizada por Selma. Na placa, o nome E. E. Carlos Reichenbach deixa a homenagem a um dos maiores nomes do cinema brasileiro.

Figura 4 – Grace Passô.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Selma revela que quer ir embora do Laguna, que quer ir para o coração do mundo. Quando questionada por Marcos, que testa o quadro do cenário em um monitor conectado à câmera, ela explica: “O coração do mundo? É o próximo lugar. Cara. É para onde a gente quer ir. Melhor, muito melhor. É onde a gente quer pisar. Para onde vai o desejo da gente, cara. Aqui não é mais meu coração do mundo não. Já foi, não é mais. Acabou. Saturou. É isso. Já foi. Agora eu quero o próximo lugar. Só isso”. Pelo portão atrás do monitor, as crianças começam a entrar e Selma se levanta da cadeira. Uma música instrumental, delicada, toca ao fundo da fala, é interrompida pelas crianças, e volta nos *inserts* que surgem – Brenda caminha com a sua avó durante o pôr do sol, Dona Fia vende uma garrafa de seu produto e Dona Sônia carrega uma caixa com as camisas em homenagem a seu filho.

Figura 5 – Rute Jereminas.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Ana se prepara para sua próxima viagem na linha de ônibus e encontra Rose. São conhecidas. Com carinho, Rose diz que Ana devia passar no salão para dar uma renovada no visual. Rose está vendendo seu carro e o oferece a Ana, que diz que ainda está tirando carteira de habilitação. Rose relembra os 6 meses que trabalhou na linha de ônibus e quando Ana revela que trabalha como trocadora há quase 3 anos, Rose a adverte que Ana é jovem e bonita, que não tem que ficar a vida toda aguentando desaforo. Ana diz que, se tivesse o dinheiro que Rose está pedindo no carro, o usaria para rodar o mundo.

Selma entrega fotos para os alunos, enquanto Marcos confere se cada um pagou. Em um dos alunos, Marcos percebe que os pais não pagaram pela foto. Selma, entendendo a situação, que o garoto entrou na fila mesmo sabendo que os pais não tinham pago, escolhe não o colocar em uma situação vergonhosa na frente de seus colegas. Ela lhe entrega a foto, pede para que o

menino peça aos pais que lhe liguem – provavelmente ciente que não pagaram por não terem condições financeiras -, em um gesto de generosidade.

Após o trabalho, Marcos a convida para uma cerveja, mas ela rejeita, pois tem compromisso. Selma encontra-se com uma amiga em uma cobertura do Vila da Serra, bairro nobre de Nova Lima. Bárbara (Bárbara Amaral) mostra a Selma fotos de relógios, que custam muito dinheiro, em uma revista. Ela pede que Selma entre na casa do ricasso e garante que a venda dos mesmos fica por conta dela.

None of your business de Salt ‘N’ Pepa começa a tocar. Marcos dirige um carro com Brenda ao seu lado. Eles fazem do carro uma ‘sauninha’¹⁰. A partir das conversas entre eles, caem em um tópico difícil para Brenda. Marcos pede que ela lhe conte mais sobre o tempo que ela passou presa. Ressentida, ela reclama que ele a abandonou enquanto ela estava no sistema. Ele dá desculpas, mas que não a convence. Ainda assim, ela decide lhe emprestar dinheiro para que ele faça um aniversário para Dona Fia. Nessa cena, fica estabelecido que Brenda sabe dos defeitos e falhas do amigo, mas que apesar disso, há uma doçura na personalidade dele, que a cativa e que faz com que ela lhe forneça carro, gasolina e baseado para que possam se divertir juntos. O dinheiro é para ele fazer algo para a mãe, mas ela sabe que não pode passar pela mão de Marcos, e deve ser entregue diretamente a Fernanda.

Selma convida Marcos para o assalto. Quando ela lhe diz que tem que envolver Ana para dar certo a invasão da casa do ricasso, Marcos arrega. Ele pergunta por que Selma não pode invadir, ela mesma, o condomínio. Irritada, ela olha diretamente para a câmera, em plano subjetivo, e exclama: “Você é idiota? Eu sou preta, porra! Que mundo você vive? Você acha o quê? Que eu vou tocar a campainha e eles vão atender para mim lá naquele lugar?”. Nessa cena, o cotidiano, preponderante até então, começa a ceder lugar ao impulso do cinema de gênero, uma vez que o tempo do filme se torna outro. A obra, que já havia estabelecido um lugar para o crime na trama, torna-se um filme de ação, um *heist movie*. As intenções e os dilemas de cada personagem, bem estabelecidos a partir de seus desafios cotidianos, tornam-se a mola propulsora para que a tentativa de quebra com a ordem das coisas leve as emoções para picos extremos e para que os obstáculos enfrentados pelos personagens sejam profundamente sentidos, sem nunca cair em um lugar fácil ou óbvio. As decisões dos personagens são permeadas por uma série de ambivalências.

À noite, Marcos leva Ana para o alto da cidade e a convida para o assalto planejado por Selma. Ela chega em casa, vê seu pai dormindo na cama, e toma banho ao som de uma música *pop*

¹⁰ Com o carro fechado, eles fumam maconha. A fumaça dentro do carro dá um efeito de sauna.

americana, tocada numa caixinha diegeticamente. A canção é mixada em um *rap* brasileiro, também diegético, que toca em um bar. Miro desce de sua moto e derruba uma mesa do bar ao ver Beto ali, jogando. Ele não fez a viagem e Miro ameaça primeiro denunciá-lo para a polícia, depois para a mãe deles.

De dia, Ana passa mal de cólica. Pede para não ir à viagem por causa da dor, mas não é dispensada. Parte na viagem com Jacira. Uma madame (Chris Antuña) entra nervosa no ônibus, tenta pagar com uma nota de cem reais e quando Ana informa que não tem troco, ela a humilha. Ana pede para que a mulher vá na frente do veículo até ter o troco, mas a mulher não aceita. Ela pega Ana pelo cabelo, que não consegue responder verbalmente. Jacira é quem responde. Pula a catraca e expulsa a madame do ônibus.

Selma vende seu carro para Rose, que lhe passa metade do dinheiro e lhe conta sobre os planos de começar a trabalhar como *Uber*. As duas conversam sobre suas vidas, com cumplicidade. Rose tenta entender o desejo de Selma de ir embora: “vou ficar com saudade de você demais”.

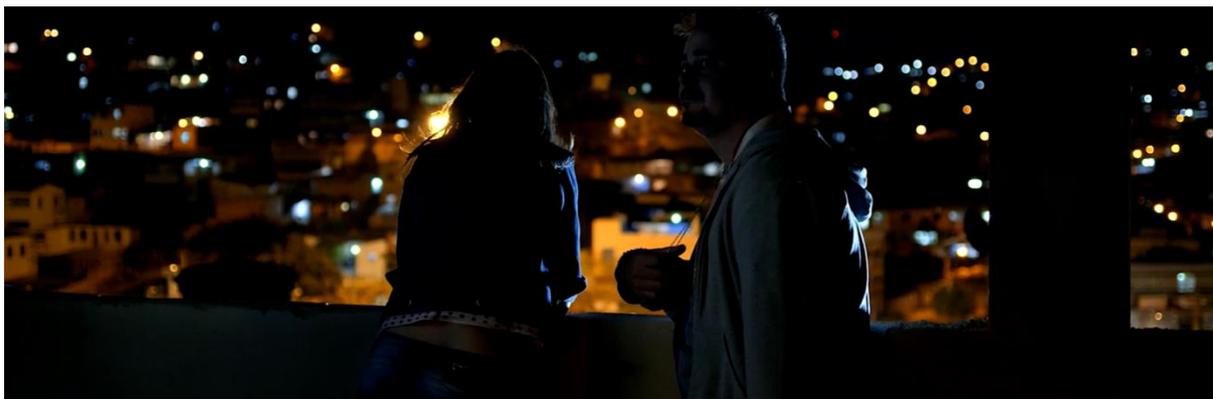
Figura 6 – Grace Passô e Bárbara Colen.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Marcos escuta a música *Nós é favela* de Nego Drama e é interrompido por Ana. Dona Fia recebe na casa um grupo da igreja, para canto de louvores. Dona Sônia participa vestindo a blusa com o rosto de Joca. Outro membro do grupo também veste a camisa, em gesto de solidariedade. Ana e Marcos sobem na laje para conversarem. “Esse bairro é feio demais”, diz Ana, que aceita participar do assalto. “Desde criança que eu tive a sensação de que esse mundo é muito maior que isso aqui”, complementa. Marcos promete a levar para o coração do mundo.

Figura 7 – Kelly Crifer e Leo Pyrata.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Beto passeia pelo bairro. É recebido para uma resenha por Réguaite (André Novais Oliveira). Dona Sônia, do lado de fora, carrega uma caixa vermelha. O som de tiro sela o que ela está fazendo ali. Foi vingar seu filho.

A festa de Dona Fia acontece ao som de *Tô fazendo amor com a favela toda* de Mc Jessica. Dona Fia recebe presente de sua amiga, Dona Lua (Maria José Novais Oliveira), mãe de Beto e Miro, que na cena seguinte pergunta a Miro sobre Beto, dizendo que ele podia estar ali na festividade com eles.

Após a festa, Marcos encontra Selma em uma boate de sertanejo, onde conversam com um dos seguranças do espaço, Gildásio (Russo Apr). Selma e o segurança não conseguem chegar em um acordo. A discussão dos dois em torno do preço do serviço é interrompida por uma briga física entre frequentadores da boate.

Miro recebe a notícia de que seu irmão foi alvejado com um tiro na cabeça da boca de um policial (Ítalo Laureano). Miro, Dona Lua e Rose, compartilham o desconforto do silêncio diante do luto enquanto, de forma extradiegética, uma música instrumental delicada toca.

Figura 8 – Bárbara Colen, Robert Frank e Maria José Novais Oliveira



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Ana faz aula prática de direção. Como passageira, na próxima cena, se diverte com as histórias do trocador de ônibus (Leo Amaral), e conta que pediu demissão do trabalho de trocadora. “Quando a gente estava indo, ainda tinha uma certa alegria. Chegava no centro, todo mundo correndo. Para lá, para cá. Tinha movimento, dava uma adrenalina. Tinha uma vontade de descer ali e não voltar nunca mais. Eu ficava aí, ó. Paradinha. E o ônibus só retornando para onde? Laguna. Vai, volta. Três anos nesse trem. Vai, volta. Vai volta. A vida só passando aí pela janela”, explica.

Marcos encontra Miro. O que começa em tom de “meus pêsames” termina em ofensa, ao Marcos reiterar que o Beto era ‘vacilão’, para tirar o peso da responsabilidade que ele próprio teve sobre a morte do mesmo. Miro, com raiva, confronta Marcos. Em sequência, Selma liga para a sua mãe. Com carinho, conversa com a mãe enquanto mexe na arma que arrumou para o assalto.

Selma e Marcos alugam um carro de luxo e procedem para o assalto. Selma dirige enquanto conta histórias de sua vida para Marcos. Param para pegar Ana, com um novo corte de cabelo, platinado e curto, e um vestido vermelho. Selma se certifica da preparação de Ana. Com trilha sonora de suspense, a estrada passa da janela do carro, rapidamente. Selma troca a placa do carro. Explica o esquema: “Agora não tem mais volta. Nem erro. (...) Daqui, até a hora que a gente sair do condomínio, a única pessoa que abre a boca aqui é a Ana. Só ela. Sacou? Nem mais um pio, Marquinho. Nenhum. E eu vou ser repetitiva. Essa porra desse condomínio que a gente vai entrar tem o melhor sistema de vigilância que pode existir. Quase infalível. Quase! É esse o nosso papel aqui agora. Mostrar que é quase. Marquinho, você vai lá atrás, no portamalas. Lá tem um pano. Você vai se cobrir todinho. Isso é para caso o porteiro, sei lá, cismar e pedir para revistar o carro. Mas isso não vai acontecer. Deus está com a gente. Agora é hora de desligar os celulares e botar aqui dentro. Olha se tem despertador. (...) Depois que a gente entrar, você vai seguir por essa rua larga. Uma, duas, três. Na quarta esquina você vai virar à esquerda. E vai parar exatamente aqui. (...) Nessa curva. Aqui é o único ponto cego que existe do sistema de vigilância daqui. O único. O Gildásio falou que os ‘motocas’, os vigilantes, eles têm que passar aqui de 7 em 7 minutos. Eles têm um sensor que aciona na base, quando eles passam nos lugares. E é esse o tempo que a gente tem. 7 minutos. Nem mais um segundo. Nosso cálculo é o seguinte: a gente tem 1 minuto e meio do carro até a casa e 1 minuto e meio para voltar da casa até o carro. A gente tem 3 minutos e meio para limpar a casa. E 30 segundos para entrar no carro e vazar”.

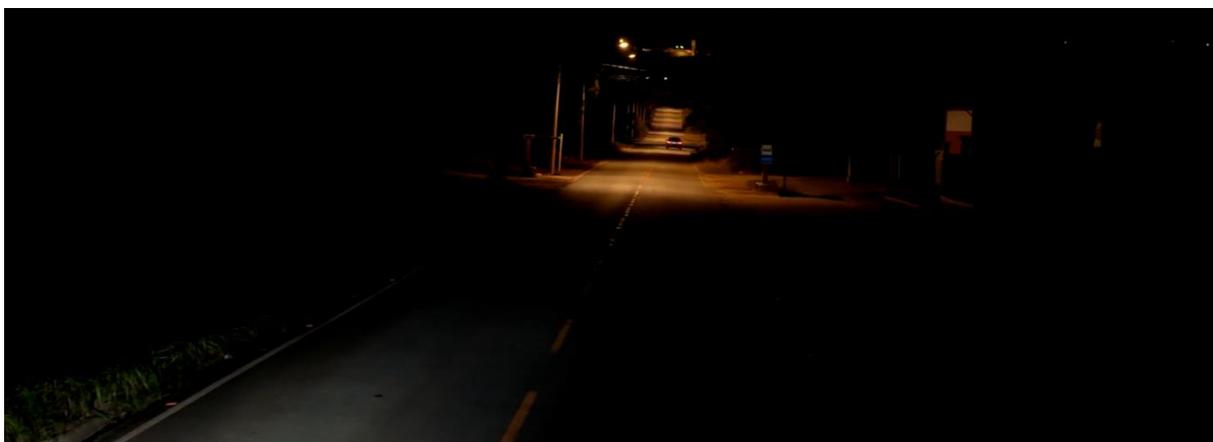
Ana chega na portaria e se encontra com dois porteiros (Carlos Francisco e Mc Papo). A personagem se passa por algo que ela não é: uma perua, pronta para encontrar com seu amante

ricasso. Diante do teor sexual e de sua postura grosseira, o porteiro lhe deixa passar. Selma e Marcos conseguem fazer o assalto com êxito (apesar de Marcos quebrar algo).

Com a adrenalina do assalto bem-sucedido, Ana comemora e liga o rádio. Marcos a elogia. Ele chama Selma novamente para a cerveja, para comemorar. Mas Selma diz que aquela talvez seja a última vez que eles vão se ver. Ela afirma que está cansada da vida na correria, que quer fincar o pé. Com o dinheiro, todos eles podem começar uma vida, segundo Selma.

Ao som de *Mordida de amor* de Yahoo, eles param para trocar de roupa. No entanto, são seguidos por um carro. Marcos e Ana se abraçam. Gildásio sai do carro, acompanhado por um comparsa (Rômulo Braga), e atira em Selma. Ela faz a volta, pega a arma no carro. Dá dois tiros em Gildásio, que morre na mesma hora. O comparsa atira de volta e a acerta. Marcos e Ana fogem para o meio do mato. Selma deixa o comparsa se aproximar, fingindo-se de morta. Ele procede dando mais tiros na direção de Marcos e Ana, na mata. Suas balas acabam, ele pega o celular, liga para alguém para dar notícia do ocorrido, mas Selma lhe dá um tiro do chão. Ela se arrasta até o carro, com dor. Chora. Grita em agonia. Recompõe-se, dá início no carro, e parte em direção ao desconhecido.

Figura 9 - Assalto



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

Uma música melancólica começa a tocar. Com o dia amanhecendo, Marcos e Ana caminham, a pé, machucados e humilhados, em uma rodovia, de volta ao Laguna. Ana volta à rotina com seu pai. Ele a encara, como se não lhe conhecesse. O que é respondido com um tapa na cara por Ana. Marcos encontra Brenda na rua, enquanto ela vai para um emprego novo. Em busca de vingança, ele fala em estourar a cabeça de um “filho da puta”. Do outro lado da rua, o olhar de decepção de sua mãe, que carrega seu carrinho de produtos de limpeza. O filme termina com Ana, no banco de motorista, contemplando o vazio.

Figura 10 – Kelly Crifer e Leo Pyrata.



Fonte: No Coração do Mundo, 2019.

3.2 Cinemas teleológicos e antiteleológicos

Em “Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal”, Ismail Xavier foca na produção cinematográfica brasileira do final dos anos 60 para refletir no que ele afirma ser um debate de rara densidade da cinematografia nacional. Suas reflexões são centradas nas alegorias e nas relações estéticas e políticas que os filmes desse período produziram. Depois dessa época, para Ismail Xavier, passa a preponderar na produção brasileira uma “hegemonia dos parâmetros de mercado na produção cultural” (2012, p. 8). No entanto, no final dos anos 60, as relações entre política e estética nos filmes eram responsáveis por promover convenções e rupturas, afirmar linguagens alternativas aos modelos clássicos.

Os filmes desse período – Ismail Xavier analisa no livro *Terra em Transe, O Bandido da Luz Vermelha, Brasil ano 2000, Macunaíma, O dragão da maldade contra o santo guerreiro, O anjo nasceu, Matou a família e foi ao cinema, e Bang Bang* – apresentam uma mimese que “não se confunde com simplicidade nem naturalismo” (2012, p. 12), em uma progressão de dissidência ficcional.

O contexto de rápidas transformações culturais e estética nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças. Está implicada na posição dos cineastas uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural. (2012, p. 13).

Para esses cineastas, há uma engrenagem a ser combatida. Segundo Ismail Xavier, em 1964, quando eclode o golpe militar no Brasil, são sublimadas as grandes esperanças que se tinham em relação às transformações sociais da América Latina. Diante disso, há uma “radicalização da condição periférica” (2012, p. 29), com o Brasil com altas dívidas externas e estagnação. “Já profetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação” (2012, p. 30). A condição de subdesenvolvimento estabelece uma relação de incompletude, de falta, de um momento de crise para o qual não há promessas futuras.

Nessa época, de acordo com Ismail Xavier, “o debate e a militância favoreceram a criação de formas e ‘modos de produção’ alternativos” (2012, p. 31), que buscavam romper com o reacionarismo dos dirigentes do regime político. A partir desse quadro, torna-se usual, no cinema, o recurso às alegorias¹¹. Assim, o cinema passa a internalizar a crise (tanto da sociedade quanto do projeto de cinema) e passa a contemplar o inferno.

O recurso das alegorias tinha como objetivo decifrar uma sociedade que se permaneceu calada diante de bruscas perdas de direitos. *Brasil Ano 2000* (1969) de Walter Lima Jr. e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, segundo Ismail, passam a analisar o contexto do Brasil enquanto uma totalidade. Enquanto obras de caráter mais experimentais, como *Bang Bang* (1970) de Andrea Tonacci, colocam “em suspenso o movimento totalizador ou, pelo menos, radicaliza a natureza enigmática do próprio universo” (2012, p. 33).

Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o diabo na terra do sol* [1964], filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 1964, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. (2012, p. 33).

Para Ismail Xavier, mesmo que as condições políticas se alterem no final dos anos 60, o exercício de atualização estética concomitante com diagnósticos sociais totalizantes não deixa de se manter como referência para a cinematografia. No entanto, a crise tira qualquer tipo de teleologia do horizonte dos filmes, as narrativas tornam-se inconclusivas, assumindo a postura de uma história sem teleologia. Em *Deus e o Diabo*, “o *telos* é a salvação, e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade” (2012, p. 35).

Como concluí na análise feita no livro *Sertão-mar*, há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade

¹¹ “Este não pode ser reduzido a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentidos conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador” (2012, p. 31).

brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto. (2012, p. 35).

A partir do golpe militar, segundo Ismail Xavier, a perplexidade e o sarcasmo que tomam conta dos cineastas se manifestam a partir de estruturas filmicas agressivas, em uma “antiteleologia como princípio organizador da experiência” (2012, p. 35). Há uma passagem da estética da fome de Glauber Rocha para a estética do lixo do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Andrea Tonacci. “E sua imagem de povo é a resposta exasperada às perguntas clássicas: O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que na formação cultural da grande maioria engendrou a apatia diante do golpe de Estado?” (2012, p. 41).

3.3 O que é um cinema transcultural?

Denilson Lopes, em seu livro “No Coração do Mundo”, que coincidentemente (ou não) tem o mesmo título do filme que aqui investigamos, busca a definição de termos chaves para entender cinemas (Claire Denis, Jia Zhangke, Ozu, Bresson, etc.) que se debruçam sobre o comum, onde há uma valorização da “sobriedade e a austeridade sem realizar exercícios de metalinguagem desconstrutores nem de distanciamento na esteira de Brecht” (2012). Seu interesse é por uma encenação (ou pela falta dela) que se dedique a personagens comuns.

O autor se debruça sobre conceitos como entre-lugar, transculturalismo e cosmopolitismo para falar de um sujeito em fluxo constante, sem uma afiliação local ou nacional, uma vez que o local é cada vez mais povoado pelas interferências midiáticas e digitais, e o nacional deixa de caracterizar cidadãos a partir de seus mitos de origem. Dessa forma, há um deslocamento para o cotidiano. Somos convidados a estar com os personagens e não a nos identificar com eles – ainda que a identificação não seja sublimada. Nada de grandes emoções, apenas sentimentos que perpassam as dificuldades de se viver o aqui e o agora, no meio das multidões. Ao assumir a posição do entre-lugar, não há muito espaço para a alegoria política, tão característica do cinema brasileiro sobretudo nas décadas de 60 e 70 como vimos no subcapítulo anterior, uma vez que, segundo Denilson, “a dialética rarefeita de Paulo Emílio Salles Gomes é insuficiente” (para entender o mundo de hoje).

Ao definir entre-lugar, Denilson afirma que ele não é uma abstração, mas sim “uma outra construção de territórios e formas de pertencimento” (2012, p. 25). O entre-lugar questiona as hierarquias da geopolítica internacional e propõe “outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação” (2012, p. 25). A partir da

ideia de entre-lugar (e de entre-tempo) “narrativas e contranarrativas de nação emergem” (2012, p. 27).

Os filmes que assumem o entre-lugar, não mais se colocam “na postura ressentida do intelectual periférico isolado, provinciano e autorreferente, nem na posição de divulgador de novidades de além-mar, disciplinado e insípido comentador, epígono sem força própria” (2012, p. 28). Segundos o autor, estabelecem trânsitos entre “saberes, linguagens, conceitos e perspectivas teóricas” (2012, p. 28). “O entre-lugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional de afetos e memórias” (2012, p. 28), com uma potência de abrir e refazer tradições, de acordo com Denilson.

Segundo o autor, o sujeito, nesse espaço, busca não o estrelato, mas o desaparecimento no meio da multidão, não como forma de desistência da vida, mas em um ato de se viver de maneira mais sutil, de se afirmar enquanto sujeito desejante, em um mundo de relações frágeis. Busca dissolver-se na multidão.

Denilson busca alternativas à categoria de nação. Sua empreitada é pensar, a partir de hibridismos e do *giro decolonial*, “sem aderir à celebração puramente mercadológica e tecnocrática de uma globalização anódina” (2012, p. 29), alternativas. Procura “transversalidades que transitem por diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder” (2012, p. 32-33) e nega qualquer concepção essencialista de identidade e pureza cultural.

Sua pesquisa é sobre “filmes que encenam, a partir dos anos 1990, diferentes facetas da relação interdependente entre o global e o local” (2012, p. 38). “Diferente do cinema do terceiro mundo, em que o que mais importava era a defesa da luta armada ou da luta de classes, em uma perspectiva marxista, trata-se de um cinema feito por pessoas deslocadas, (ou) comunidades diaspóricas (...), marcado por experiências de desterritorialização” (2012, p. 39). Em uma análise dos filmes de Wong Kar-wai, que juntam diversos estilos musicais na trilha sonora de um mesmo filme, Denilson recorre ao termo heterotropia¹² de Foucault.

As audiotopias seriam instantes específicos das heterotropias, “espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares normalmente incompatíveis são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível”. (1997 apud 2012, p. 40).

¹² “Um tipo de utopia efetivamente encarnada, caracterizada pela justaposição de um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si” (1997 apud 2012, p. 40)

Para Denilson, os cinemas da América Latina e da Ásia, sobretudo a partir da década de 90, representam exemplos interessantes de cinemas transculturais, onde há a desconstrução de purismos nacionais a partir de suas infestações midiáticas. A paisagem transcultural, nessa chave, pode ser entendida como “paisagens mais ricas para pensar o pertencimento de forma pós-identitária e translocal” (2012, p. 43).

Essas paisagens transculturais, segundo Denilson, foram responsáveis por estimular debates críticos em torno da expressão *world cinema*. O cinema global, para o autor, assume uma estrutura rizomática, de rede, de “constelações de múltiplas possibilidades de configuração” (2012, p. 75). Esses cinemas são feitos em uma gama de lugares, ainda que os filmes normalmente sejam filmados em um território específico, geralmente apresentam “referências de outras culturas, seja pela migração, seja pelos meios de comunicação de massa” (2012, p. 76). Há, nessa concepção, um culto ao cosmopolitismo e um desprezo por qualquer tipo de paroquialismo local. Trata-se de “filmes que desejam encenar o mundo” (2012, p. 78). “Cada vez mais se pensa na importância de uma residência global e de uma cidadania mundial” (2012, p. 79).

3.4 Sertão-Mar em tempos de cidadania global

No Coração do Mundo, analisado a partir das construções teóricas de Ismail Xavier e Denilson Lopes, pode ser entendido como uma obra que tanto endossa quanto rompe com ambos os autores. O filme não pode ser entendido a partir dos esquemas alegóricos de Ismail Xavier. Não há uma tentativa de se constituir uma totalidade da sociedade brasileira ou de apresentar uma sociedade sem horizontes. No entanto, a ideia de elaborar um espaço que seja o coração do mundo, principalmente a partir da fala de Selma, parece remontar ao Sertão-Mar, conceituado por Ismail Xavier a partir de *Deus e o diabo*.

Selma alude a um lugar de pertencimento, onde se quer pisar, para onde está direcionado o desejo. Um lugar que já foi o Laguna, mas não é mais. Esse espaço imaginado parece ir de encontro ao Sertão-Mar de Glauber Rocha. Um local de liberdade, onde as desigualdades sociais e a insegurança financeira não se façam a regra dos sujeitos. No entanto, o final do filme não parece apontar para o *telos* de salvação glauberiano. Pelo contrário, incorpora a estrada vazia de Júlio Bressane. No entanto, sem cair na antiteologia brusca do Cinema Marginal. Os três protagonistas do filme, interpretados por Grace Passô, Kelly Crifer e Leo Pyrata, traçam seus rumos ao longo da obra. Seus rumos encontram um lugar ambivalente, que não passa nem pela completa desordem nem por um olhar moralista.

Luiz Soares Júnior, em seu texto “Coração no Olho”, para a Revista Cinética, chama atenção a cenografia e cinematografia do espaço onde Selma explica do que se trata o coração do mundo – o que me remete aos metafilmes do Cinema Marginal, sobretudo aqueles mais influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa, em que os recursos cinematográficos ficam aparentes, como *O Jardim das Espumas* (1970) de Luiz Rosemberg Filho e *Quem é Beta?* (1972) de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Luiz,

É bom lembrar ao espectador que o plano de fundo desta elocução idealista de Selminha é um falso plano clássico, pois a centralidade, a ausência de brilho, a profundidade de campo do fundo de cordilheira enevoadas pertencem a um contexto de representação publicitária (eles querem vender fotos numa escola, e para isso, como de hábito em toda *bild* publicitária, constroem uma falsa imagem do mundo em que vivem); a sentença onde se expõe e expia a noção de *coração do mundo* tem, portanto o papel de instaurar uma autenticidade desejosa dos personagens – que pela primeira vez no filme se revelam de maneira mais tematizada, através de uma elocução escolhida, que flerta com a metáfora, se encanta como performance e almeja à sobrançeria metafísica -, mas sobre um fundo rigorosamente inautêntico, como aquelas sessões de *portrait* de Nadar de que o cinema artificioso nos acostumou desde suas pré-Origens; então, uma questão, que nasce da intrusão anterior: não seriam autênticos, para os que sonham como estes aqui, os expedientes sórdidos, criminosos de que se servem para dar um sobrevoos sobre a imanência da miséria, e assim instaurar o seu *coração do mundo* sobre os escombros do que sobrou? (2021)

Selma é quem investe tempo no esquema. É quem coloca o assalto em ação. Como resultado do trabalho investido, é quem fica com tudo. No entanto, ferida pelas balas de Gildásio. O crime, em *No Coração do Mundo*, não pode ser encarado a partir de um lugar simplista. A câmera na altura dos olhos dos personagens traz o crime como parte presente daquele universo. Como algo que não lhe é estranho – não sem questionar sua naturalização, como na cena da busca de camisas estampadas com a foto de um jovem negro assassinado tratada a partir de uma forma protocolar pela vendedora. Mas, ao mesmo tempo, não permite nem uma visão glorificada da escolha de se tentar algo no crime – como é o caso de *A Rainha Diaba* – nem a visão moralista de que o crime seja algo impensável. Diante da situação de imobilidade social, por que não tirar de quem tem tanto? O que é questionado é a situação social que permite condições de vidas tão precárias; não seus personagens, que não são reduzidos a estereótipos. Marcos termina o filme mais ressentido do que começou. Sua malandragem e o sentimento de que ele “está ficando para trás”, são reforçados na cena final. De volta ao Laguna, o que lhe resta é a vingança e olhar de reprovação de sua mãe. Para Ana, o assalto funciona como uma renovação. Ainda que a personagem bata mais uma vez com a cara na parede, sua participação gera movimento. Ela sai da posição de trocadora. Em um ciclo vicioso, onde vê a vida a passar da janela, muda pelo menos sua posição. De trocadora, termina passageira. Ainda que a situação

volte para o mesmo espaço, há um deslocamento sensível de seu lugar. O crime não é para ela. Foi uma experiência capaz de gerar impulsos, mas o rumo para sua vida está em outras incursões, em uma descoberta que a personagem tenta fazer aderindo às tretas de seu namorado. Ainda que não tenha funcionado, serve ao menos para colocá-la em busca, por si mesma e pelo lugar que deseja ocupar no mundo.

As tramas secundárias do filme – Rose, Miro, Dona Sônia, Dona Fia, Brenda e Beto, alguns dos personagens coadjuvantes – apontam para uma conformação à vida no Laguna. Rose quer melhorar sua vida financeira, mas não necessariamente quer sair dali. Miro, Dona Sônia, Dona Fia e Brenda vivem suas vidas, permeadas pelos conflitos que estão ali. Mas não buscam fugir deles – ou pelo menos entendem que certas questões não são resolvidas a partir da fuga do espaço onde se vive, que talvez elas nem tenham resolução, sejam apenas situações que têm apenas que se lidar com elas.

Beto é quem tem o mais trágico fim. Sem a coragem de buscar um novo rumo quando sua vida no Laguna parece se tornar insustentável, não consegue deixar o bairro e seus amigos que ali vivem. Diante dos conflitos que se envolveu, termina assassinado pela mãe do homem que matou, em um ciclo vicioso da violência. Se Joca não pode sonhar com um futuro, Dona Sônia não deixa essa opção para Beto.

Os protagonistas, no entanto, parecem não se conformar com a realidade que lhes foi imposta. Ana, desde o início do filme, deixa explícito seu descontentamento com o Laguna. E Selma procura um novo lugar, onde a sobrevivência financeira não seja o principal uso do seu tempo. É possível entender esses anseios a partir da definição transcultural de Denilson.

O Laguna não se trata de uma representação regional. O regionalismo no cinema brasileiro, tema tão explorado desde os anos 60, ganha a partir dos anos 70, um sabor de reducionismo cultural. Desde obras como *Uirá, Um Índio em Busca de Deus* (1973) de Gustavo Dahl até *O Auto da Compadecida* (1999) de Guel Arraes, é comum encontrar no cinema brasileiro personagens caricatos que supostamente representam costumes regionais. No caso dos filmes citados, de populações indígenas e nordestinas respectivamente. Ainda que *No Coração do Mundo* tenha sido gravado em um espaço periférico de Contagem, sem uma vasta tradição cinematográfica anterior aos editais de descentralização da Ancine, ele é potencializado por esse espaço, não condicionado por ele.

Existe o desejo de se falar para além do Laguna. Seu espaço, em grande parte do filme, é celebrado, em uma relação ambígua de orgulho e pertencimento e de desejo de se ir além, de ultrapassar o perímetro da Região Metropolitana de Belo Horizonte, representada por um ônibus que vai e volta, vai e volta. Os protagonistas do filme buscam formas de se romper com

esse condicionamento socioeconômico. Ana quer viajar, Selma quer se assentar em um lugar longe dali. Dessa forma, o cosmopolitismo de Denilson não é uma realidade para os moradores de Laguna. Longe do centro econômico, o que lhes resta são os movimentos internos ao bairro e à cidade, que acabam por gerar seu oposto, imobilidade em um mundo cada vez mais internacionalizado.

No entanto, *No Coração do Mundo* pode ser entendido a partir de alguns conceitos trazidos por Denilson. Trata-se de um filme que debruça sobre o comum, o dia a dia. Brenda pode ser entendida como uma personagem que quer desaparecer na multidão, nos moldes do autor. Ela quer se ver afastada das confusões de seu amigo, Marcos, e viver uma vida comum, do dia após dia. Trabalhar, cuidar da avó, fumar um baseado com os chegados. Nada mais.

Além disso, o Laguna é um espaço infestado pelos meios de comunicação de massa. Não pode ser aprisionado a ideias simplistas de local ou regional. A música remonta às experiências de Wong Kar-wai. Em *No Coração do Mundo*, convivem, no mesmo universo o *funk*, o *rap*, a música *pop* americana, o *techno*, o sertanejo etc. É uma mistura rica de gêneros musicais que formam um espaço audiotópico. É um filme situado no entre-lugar definido por Denilson, ao questionar o social e as desigualdades históricas. Diante da impossibilidade econômica de viver a cidadania global de Denilson, deve-se tomar de assalto os meios que a permitem.

Em “O Olhar e a Cena”, Ismail Xavier fala sobre como, no plano simbólico, o crime, encenado, oferece uma descarga para o espectador, ao oferecer uma ocasião para o prazer do crime. Essa é sua conclusão ao analisar o filme *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, e que vem a calhar para *No Coração do Mundo*, com sua longa sequência hitchcockiana de assalto. Em um país como o Brasil, um dos mais desiguais do mundo, sem justiça de transição durante períodos históricos marcantes – como o fim da escravidão e o fim do regime militar –, resta tomar de assalto aquilo que foi roubado por séculos e dia após dia pelos colonizadores. Ainda que apenas na tela.

4 DIREÇÃO DE ATORES

A forma escolhida para se dirigir atores no cinema tem a capacidade de dar ou alterar a tônica do roteiro de um filme. Nesse capítulo, o intuito é estabelecer uma elucidação pontual sobre a história da atuação no Brasil e no mundo, estabelecer os principais conceitos que podem ser aplicados no entendimento do processo de direção de atores de *No Coração do Mundo* (2019) de Maurílio Martins e Gabriel Martins, além de discutir sobre encenação, dramatização e desdramatização – formas de encenar que influenciam diretamente no tipo de atuação que cada filme demanda. Sem pretensão de esgotar as múltiplas abordagens encontradas por diretores cinematográficos de dirigirem seus atores, nossas incursões são localizadas, passando apenas por algumas das mais importantes tendências e sistemas para a compreensão do trabalho do ator cinematográfico – na medida que nos auxiliam na análise dos dados trazidos pela experiência de *No Coração do Mundo*, que serão debatidos no próximo capítulo, seja para reforçar ou contestar os conceitos a seguir.

4.1 Atuação cinematográfica e direção de atores

Para fazer um panorama dos caminhos que seguiu o trabalho de dirigir atores no cinema, pego emprestado o que foi desenvolvido por Sabrina Tozzati Greve na dissertação “O ator do teatro no cinema: um estudo sobre apropriações”. Sabrina divide sua investigação em três: a pesquisa russa, a norte-americana e a brasileira. Segundo a autora, “o trabalho do ator era uma preocupação importante para os primeiros teóricos do cinema” (2017, p. 11), no entanto, “começaram a ser negligenciadas a partir de 1950/60, quando as análises de alguns críticos dos *Cahiers du Cinéma* passaram a enfatizar a discussão sobre a autoria como uma preocupação central” (2017, p. 11).

De acordo com a autora, em sua pesquisa sobre os formalistas russos, a linguagem realista proposta pelo teatro de Constantin Stanislavski teve seu desenvolvimento concomitante ao movimento naturalista proposto por Émile Zola, na França. A emergência do naturalismo enquanto linguagem é possível, para Sabrina, por conta do procedimento da quebra da quarta parede, proposto por Diderot, instituído após a invenção da iluminação elétrica sobre o palco. Essa transformação técnica permite a criação de um ambiente intimista, ideal ao naturalismo.

Enquanto Stanislavski atinge o auge de sua pesquisa da linguagem naturalista no teatro nas duas primeiras décadas do século XX, a interpretação dos atores no cinema ainda era muito pautada pela tradição circense, em um misto de utilização da mímica e técnicas de *clown*. Esse estilo de interpretação perdurou até o início da transição do cinema mudo para o falado, onde tal tipo de atuação tornou-se insustentável na tela.

Em 1920, Kuleshov, então insatisfeito com as atuações exageradas dos atores no cinema, criou um grupo de estudos para pesquisar exercícios de atuação, além de outros aspectos em relação à montagem cinematográfica. Entre seus alunos, estavam presentes Eisenstein e Pudovkin. Embora simpatizantes de alguns preceitos de Stanislavski, Eisenstein e Kuleshov se aproximam mais da pesquisa de Meyerhold (ex-discípulo de Stanislavski), e se apropriaram da teoria da Biomecânica como exercício de atuação para os atores. Já Pudovkin, por sua vez, defendeu integralmente a apropriação do Sistema de Stanislavski para o cinema. (2017, p. 14)

Por suas afiliações com o realismo da representação, vamos nos deter mais aos conceitos desenvolvidos por Vsevolod Pudovkin e Stanislavski, ao encontrarem uma maior reverberação de seus princípios em *No Coração do Mundo* do que as teorias biomecânicas. No entanto, é importante notar a importância que Kuleshov teve sobretudo no que diz respeito a seus postulados sobre a coerência que a *mise-en-scène* e a interpretação dos atores devem assumir entre si e sobre a necessidade de se treinar os atores antes das filmagens. E a de Eisenstein ao criar uma dialética entre os procedimentos de Stanislavski e Meyerhold, usando da biomecânica do segundo, no entanto sem cair em uma estrutura rígida, e do processo imaginativo do “se” do primeiro, que busca a criação de imagens necessárias à cena a partir de exercícios imaginativos, ainda que as imagens não devessem buscar a espontaneidade sugerida por Stanislavski¹³.

Segundo Sabrina, a empreitada de Stanislavski consiste em procurar os estados de alma dos atores a partir de exercícios que objetivem que o ator encontre verdade e verossimilhança nos seus movimentos (2017, p. 23). Para Stanislavski, os estados psicológicos encontram-se condicionados pelos físicos. Assim, sua busca, é por algo que venha de fora para dentro e não de dentro para fora.

Para a presente pesquisa, é preciso desenvolver algumas ideias fundamentais para entender o sistema de Stanislavski. Em “A Preparação do Ator”, Stanislavski fala sobre a importância de se deixar o inconsciente florescer. O trabalho do ator passa por uma criação consciente, mas para que o desenvolvimento seja potente deve-se estar com o subconsciente livre para se chegar no personagem. O acesso ao subconsciente deve ser indireto, pois quando ele escapa para as esferas conscientes, torna-se consciente. A vida interior e exterior do personagem devem fluir naturalmente, através do controle do consciente por parte do ator. Para se encontrar a veracidade do papel, em Stanislavski, a única via possível é a do subconsciente, onde o controle é exercido sobretudo na aparelhagem física do corpo. Resumindo, há de se procurar inconscientemente por meio de técnicas conscientes, em um campo psíquico que não está nem inconsciente nem

¹³ Para uma explicação mais detalhada dos métodos de Kuleshov e Eisenstein, ver GREVE, Sabrina Tozatti. *O ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2017.

consciente. Sobre representação, Stanislavski ressalta que é necessário, para o ator, que nunca represente exteriormente algo que não consegue representar internamente.

Enquanto a atuação mecânica utiliza estereótipos elaborados para substituir os sentimentos reais, a sobreatuação, o exagero, pega as primeiras convenções humanas de ordem geral que aparecem e delas se serve sem sequer definí-las ou prepará-las para o palco. (2006, p. 57).

Para Stanislavski, é importante *viver o papel* em contraposição de *representá-lo*. As ações – físicas –, em cena, devem ser realizadas com propósitos determinados. Não se pode, em seu sistema, atuar de forma vaga. A ação tem de vir sempre acompanhada de um objetivo, colocando algo em movimento. O ator deve ser convicto do que faz, acreditando que as circunstâncias cenográficas são reais, trazendo-as para a vida. A realidade fictícia da obra deve ganhar o *status* de realidade a partir da imaginação – fonte da profundidade dos personagens – e da entrega do ator. Portanto, devem acreditar nas próprias invenções, para que o espectador possa também acreditar.

Ao discorrer sobre Pudovkin, Sabrina afirma que o autor foi o responsável por criar a primeira publicação voltada exclusivamente para o trabalho do ator no cinema ao lançar o livro *Film Acting* em 1930. Pudovkin defende a necessidade de conhecimento técnico específico por parte do ator cinematográfico. Como dito anteriormente, Pudovkin busca adaptar o sistema de Stanislavski para o cinema. O abandono aos gestos exagerados e a entonação de voz ampliada exigidas pelo teatro, como foi descoberto por Stanislavski, traz mais sinceridade e franqueza aos atores. Para Pudovkin, o ator cinematográfico deve desbravar o estilo de interpretação mais próximo da vida real possível, assim como é sugerido pelas pesquisas de Stanislavski. O sistema, diante do aparato cinematográfico, precisava ser desenvolvido em novas condições técnicas, mais complexas. A tela do cinema oferece ao ator a oportunidade de reduzir a gestualidade ao mínimo, dando ênfase ao seu estado de espírito.

Em “O Ator no Cinema”, Pudvokin ressalta que a criação de personagens, por parte do ator, não deve ser feita a partir da reprodução mecânica de atributos – físicos ou psicológicos – que não são seus, mas através da superação dos próprios atributos associados à sua personalidade real. Já em sua época, Pudovkin denuncia que há um “péssimo modo de considerar atores” (1956, p. 25), onde diretores indicam séries de atividades mecânicas a serem reproduzidas pelos atores. Para o autor, esse tipo de abordagem faz com que as atuações fiquem artificiais, quando poderiam atingir gestos e inflexões naturais, ainda que a partir do texto. Pudovkin defende um método de trabalho com os atores que dedique o tempo necessário para que o ator absorva o papel. “O método dos ensaios é o meio específico com o qual o teatro facilita ao ator a tarefa

de aprofundar e encarnar o papel” (1956, p. 29) e, sem desconsiderar as diferenças técnicas do cinema em relação à arte teatral, sobretudo no que diz respeito aos processos de encenação, os ensaios, para Pudovkin, mantêm-se essenciais no trabalho do ator no cinema. Assim, os ensaios funcionam como um aparato de mediação – onde o ator consegue lidar de forma mais eficiente com a fragmentação de seu trabalho no cinema.

Fragmentação no trabalho do ator é algo presente tanto no trabalho do ator teatral quanto do cinematográfico. Seja por separar a peça em atos ou por não estar em cena durante todo o espetáculo, o ator de teatro também lida com a fragmentação de sua interpretação. No cinema, esse elemento é exacerbado pelas características da montagem, que por vezes divide uma mesma cena em vários planos diferentes. Para Pudovkin, a solução desse problema não passa pela eliminação do próprio do cinema, a montagem, empobrecendo seu fazer. Diante da inevitabilidade do fracionamento, o que deve ser buscado são ensaios para que o ator chegue para o ato da filmagem com seu personagem solidificado a partir de improvisos e exercícios que deem a ele elementos para recorrer a todo momento que o diretor falar ação.

É justamente nos ensaios, onde conforme a vontade dos atores e do diretor podem ser removidas as rígidas condições da composição da peça, que se desenvolve o ininterrupto trabalho integral que permite ao ator reunir sua personalidade viva à forma da interpretação, da maneira possível e necessária. Nos ensaios o ator, sem o obstáculo das interrupções do tempo e das variações do espaço, pode unir os trechos separados do seu papel num todo, pode integrar-se no papel concretamente, pode ensaiar a série de trechos que, mesmo não sendo parte do trabalho, pertencem indubitavelmente ao desenvolvimento orgânico de seu papel. (1956, p. 51).

Assim, segundo Pudovkin, diante da fragmentação proporcionada pela montagem do cinema, o ator pode recorrer a sua “íntima e contínua compreensão e sentimento do papel” (1956, p. 52). O ator cinematográfico, “desteatralizado”, tem apenas o “problema da obtenção de uma forma realística” (1956, p. 105) como seu desafio. Em crítica a Kuleshov, Pudovkin afirma que a arte de trabalhar com o ator cinematográfico, ainda que com alguns princípios, não pode ser aprisionada em métodos dogmáticos que afirmam como deve ser realizada a atuação em qualquer qualidade de filme, como é feito em Kuleshov. Cada filme, para o autor, por conta dos diferentes atores com os quais trabalha, exige uma diferente abordagem. As personalidades dos atores exigem criatividade e sensibilidade do diretor, que deve se adaptar ao estilo de cada um. Do ponto de vista do ator, de acordo com Pudovkin, é essencial, para o trabalho no cinema, que conheça as particularidades do processo de montagem do filme. O conhecimento da montagem é uma ferramenta fundamental para o processo criador do ator cinematográfico, uma vez que ela influencia diretamente nas possibilidades de atuação que lhes são oferecidas.

De acordo com Pudovkin, é essencial que ator e direção desenvolvam uma relação de “um respeito e de uma confiança profundos e mútuos” (1956, p. 74). O diretor é o primeiro e único espectador no ato da filmagem; sua generosidade e seu companheirismo são essenciais para o trabalho solitário do ator no filme. A comunicação entre as duas partes deve ser constante e o que deve ser buscado é um vínculo para que ambas as partes sintam proximidade uma com a outra. “Até o último e culminante momento, o ator e o diretor cinematográfico colaboram dentro do mais vivo e do mais direto contacto” (1956, p. 77).

Em sua discussão sobre atores profissionais e não-profissionais, Pudovkin ressalta que “papéis separados ou episódicos foram realizados muitas vezes por pessoas que nunca tinham tido nada com a arte de representar e que não somente deram imagens expressivamente eficazes, mas ainda mais, não constituíram diferença estilística alguma no filme” (1956, p. 102). No entanto, acredita que atores não-profissionais não poderiam desempenhar papéis importantes ou complexos nos filmes. Ainda que representasse a si mesmo, para Pudovkin, o ator não-profissional não poderia deixar de modificar seu comportamento diante do aparato cinematográfico do filme. Para ele, é impossível a realização de ensaios com o ator não-profissional, ainda que seja possível exercitá-lo para a cena se necessário. Mas considera a espontaneidade desse tipo de ator escassa, sem a qualidade de criar um papel dotado de unicidade como faz o ator treinado tecnicamente.

Pudovkin propõe que a feitura de um filme seja constituída por uma “colaboração orgânica de todos os elementos no processo criador, o que pressupõe uma comunhão de idéias, de métodos de trabalho e o mesmo nível de cultura cinematográfica” (1956, p. 130). Em sua visão, o ator aparece como co-criador – termo que será melhor desenvolvido adiante. Para aplicação de sistemas que favoreçam o processo criativo do ator cinematográfico, segundo Pudovkin, é preciso que a produção do filme, sem cair no lugar comum aos trabalhos cinematográficos, no qual o trabalho com o ator é apressado, entenda a importância da concessão de tempo para ensaios. Para o autor, o tempo da filmagem, muito caro, é inclusive potencializado pela realização de ensaios, uma vez que o ator chega no *set* com a compreensão requerida para que seu personagem seja vívido e orgânico. Os ensaios são, portanto, a garantia de “tôdas as possíveis condições para prolongar na forma uma ininterrupta existência” (1956, p. 147).

Em sua pesquisa norte-americana, Sabrina ressalta como a excursão realizada pelo Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos em 1923 foi de fundamental importância para sedimentar a obra de Stanislavski no cinema americano. Segundo a autora, até 1920, as artes dramáticas nos Estados Unidos seguiam os paradigmas de François Delsarte – teórico mecanicista francês. O que começa a mudar quando Charles Jehlenger assume a direção da *American Academy of*

Dramatic Arts, com uma pesquisa próxima ao naturalismo, de forma similar a Stanislavski. A partir desse período, o repertório dramático do Teatro de Arte de Moscou passa a contribuir para a evolução do trabalho dos atores norte-americanos. A veracidade em cena, apresentada a partir da turnê do Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos e dos postulados dos livros de Stanislavski, que começam a ser publicados a partir de 1933, ajudaram a moldar a forma de atuação que passou a ser empregada por diversos atores e diretores norte-americanos, tanto no cinema quanto no teatro.

Segundo Sabrina, Lee Strasberg, juntamente com Harold Clurman e Cheryl Crawford criam o *Group Theatre* em 1931, onde Strasberg torna-se o encarregado pela direção de atores. Seus principais interesses, de acordo com a autora, estavam no desenvolvimento de técnicas de improvisação e de exercícios que acionassem memórias afetivas dos atores. Diferente de Stanislavski, a investigação acerca das memórias afetivas, nas mãos de Strasberg, passou a ser um processo de rememoração de memórias de vida dos atores.

Importante figura para a inserção dos métodos de Stanislavski nos Estados Unidos, Stella Adler, entra em contato com Stanislavski e estuda com ele por duas semanas na França, em 1934. De acordo com Sabrina, ao retornar aos Estados Unidos, Adler passa a divergir de Strasberg, apontado por ter uma errônea apropriação do sistema de Stanislavski. No entanto, Strasberg se mantém em suas investigações.

Entretanto, segundo Sabrina, o grupo que teve o papel primordial para a divulgação do sistema de Stanislavski nos Estados Unidos, é o *Actors Studio*. Em 1947, o diretor e ator Elia Kazan reúne-se com Robert Lewis e Cheryl Crawford para a criação do grupo, com sede em Nova Iorque. Seus objetivos iniciais, relata Sabrina, são mais modestos: “tratava-se de um espaço onde ‘os atores podiam trabalhar seu instrumental de criação sem a pressão de estar em uma produção profissional’” (2017, p. 58). O intuito, em vez de treinar atores, era criar uma linguagem comum entre eles. De acordo com Sabrina, o espaço não era encarado como uma escola, mas como um ambiente no qual todos podiam ir e vir.

Com um foco nas ações físicas propostas por Stanislavski, Kazan possuía uma abordagem diferente da adotada por Lewis. No entanto, com o pico de suas carreiras, ambos não conseguem dar continuidade à posição de mestres no *Actors Studio*. Em 1951, o espaço é assumido por Strasberg, que aprofunda e testa seu próprio método. Com o tempo, segundo Sabrina, entre êxitos e fracassos, o método¹⁴ é consolidado nos Estados Unidos. “O método nada mais seria do que uma livre apropriação do sistema de Stanislavski em combinação com o trabalho de seu

¹⁴ Método conforme ficou popularmente conhecido.

pupilo Eugene Vakhtangov, sob os moldes americanos” (2017, p. 63). No método, de acordo com a autora, as principais figuras teóricas são Strasberg – que tem como ênfase a psicologia e a verdade das emoções –, Adler – que enfatiza a dramaturgia, a imaginação e as ações físicas – e Sanford Meisner – que enfatiza o comportamento humano e a prática.

Em sua pesquisa brasileira, Sabrina afirma que a difusão das ideias de Stanislavski em território nacional foi feita a partir de múltiplas vias. Inicialmente, o que chegou no Brasil foi a interpretação que o *Actors Studio* tinha sobre os postulados do autor. Segundo Sabrina, Eugênio Kusnet foi quem de fato aprofundou o conhecimento sobre Stanislavski no Brasil, figura que chega a estudar com colaboradores diretos do autor russo. Além disso, é importante notar a influência que os estudos realizados por Augusto Boal nos Estados Unidos tiveram em sua obra e no trabalho dos atores brasileiros, tanto nos palcos quanto nas telas – também realizada a partir da vertente americana dos estudos sobre o sistema de Stanislavski.

Sobre os caminhos da atuação para cinema, em sua obra “À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator sobre a cena cinematográfica”, Walmeri Kellen Ribeiro ressalta que, ao descobrir seu caráter ficcional, o cinema passou a buscar “princípios de representação naturalista para contar suas histórias” (2005, p. 10).

Ressaltamos, (...) que na história do cinema não há somente a estética realista-naturalista, entretanto, após o Neo-realismo italiano, o cinema tomou por base esta estética e o que podemos verificar no cinema contemporâneo é o emprego do naturalismo tendo como objeto de criação o homem atual com seus códigos culturais, gestos e ações. (2005, p. 10)

Importante para o desenvolvimento do nosso trabalho é a definição dada para autora ao termo organicidade, que é considerada por ela a “mola propulsora da criação naturalista” (2005, p. 13). Para definir o termo, busca explicações nas teorias de Jerzy Grotowski e Stanislavski.

Para Grotowski, a organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos do corpo humano, quase uma corrente biológica, que vêm do interior e é empregada na construção de uma ação precisa. Quanto a esse impulso Grotowski diz que é um segredo da mente, porque o impulso é uma reação que começa dentro do corpo e que só é visível quando se torna uma pequena ação. Para Stanislavski organicidade significa que as leis naturais da vida ‘normal’, por meio de uma estrutura e composição, aparece na cena e se torna arte” (2005, p. 44).

Para Walmeri, a organicidade parte de “uma doação plena do ator em cena” (2005, p. 45) e, em sua abordagem, a ação física é o ponto de partida para encontrar a propulsão do ser orgânico na estética realista-naturalista da linguagem cinematográfica. “A organicidade do ator envolve diretamente a espontaneidade em lidar com as marcações precisas exigidas pela linguagem cinematográfica e delimitadas pelo diretor” (2005, p. 48).

Rafael Conde, em seu livro “O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme”, na esteira de Pudovkin, afirma que “a operação da fragmentação ou decupagem da cena, a montagem, a repetição e o acúmulo de imagens e sons transformam uma ideia de ator e, particularmente, moldam e demandam um ‘material’ a ser disponibilizado para o filme” (2019, p. 195). Para o autor, diferentes filmes – ou diferentes tipos de dramas – demandam diferentes tipos de atores. Sua abordagem entende o cinema como “um campo de práticas híbridas, buscando sua especificidade no contato com o real, na totalidade da imagem que dramatiza o ‘o efêmero, o fugidio’” (2005, p. 198), o que é essencial para o entendimento de *No Coração do Mundo*. Em uma perspectiva weberiana, Rafael Conde elenca quatro tipos ideais¹⁵ de atores, sendo eles: o ator extracotidiano, o ator desconstruído, o ator cotidiano e o ator social¹⁶. No entanto, reforça que “a proposta não é estabelecer categorias rígidas para esse ator, uma vez aceito que todo ator de cinema é sempre um ser híbrido, ‘entre’ a pessoa e personagem, realismo e encenação, naturalismo e representação” (2019, p. 196). Sua proposição consiste em “determinar as categorias do ator filmico como intervalos de atuação, em sua dimensão mais ampla da presença e do gesto, moldados, como disse, pelo tipo de material disponibilizado ou demandado pela cena” (2019, p. 196). Em sua abordagem, a categorização o auxilia a examinar a realidade, sem esgotá-la. Conforme exploramos no capítulo seguinte, a abordagem de Gabriel Martins e Maurílio Martins em *No Coração do Mundo* busca uma direção que não cria nenhum tipo de distinção entre seus atores. Portanto, a categoria que mais nos auxilia a entender o trabalho com atores realizado pelos diretores, é a de ator co-criador, presente na tese de doutorado “Poéticas do ator no audiovisual: o ator co-criador na produção brasileira contemporânea” de Walmeri Kellen Ribeiro. Voltaremos aos postulados de Rafael Conde adiante ao tratar sobre encenação para cinema.

Walmeri, de forma similar a Rafael Conde, diante da “multiplicidade de poéticas presentes nos processos de audiovisual contemporâneos” (2010, p. 14), estabelece uma pesquisa sobre obras que trabalham com seus atores em um processo de distanciamento de “relações mais tradicionais de interpretação de um personagem – baseada no texto e na representação” (2010, p. 14). Essas obras são responsáveis, segundo a autora, por estabelecer relações de co-criação

¹⁵ Para definição de tipos ideais em Max Weber, ver QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia de. Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2002.

¹⁶ Para definição completa de cada tipo de ator elencado, ver CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

com seus atores. O “ator cria sua própria personagem e colabora para o desenvolvimento da obra como um todo” (2010, p. 14). Inserem, assim, o ator como co-criador. Como um sujeito que contribui no processo criativo do filme como um todo. Esse tipo de criação, é denominado por Walmeri, como criação em rede, em um “processo de criação complexo que se estabelece em rede através de trocas entre os sujeitos e do intercâmbio de ideias, num amplo campo de interações das linguagens e dos atores” (2010, p. 14).

A improvisação, nos trabalhos cinematográficos analisados por Walmeri, torna-se o impulso necessário para o “desenvolvimento do texto/roteiro e da encenação” (2010, p. 15). Assumir a posição do ator como co-criador em obras audiovisuais, cria a “necessidade de novas formas de criação, causando assim deslocamentos de alguns procedimentos inerentes a uma práxis fundamentada no rigor e na precisão, como a cinematográfica” (2010, p. 15), e cria novas formas de ordenar a discussão sobre autoria no cinema. Em sua abordagem, encontramos “a improvisação e a criação colaborativa como princípios direcionadores nos processos de criação pautados na presença do ator co-criador” (2010, p. 18), em um rompimento com a representação.

Ao longo da história do cinema, tanto do mundial quanto do brasileiro, segundo a autora, diretores desenvolveram diferentes abordagens para lidar com seus atores. A maior parte das obras, no entanto, problematiza Walmeri, partem de um “textocentrismo”, em busca de atores que decorem o texto e interpretem o personagem sem um trabalho aprofundado. Em sua pesquisa, está interessada em “uma dramaturgia do corpo, (...) que emerge da ação e transforma-se em cena audiovisual” (2010, p. 16), que rompe com a rigidez dos modelos tradicionais. Como exemplos potentes, a autora elenca os seguintes procedimentos:

Ações físicas (Stanislavski) e seus desdobramentos, *partitura física, impulso e estímulo* (Grotówski), que em busca de um trabalho do ator sobre si mesmo e do desvelamento deste, propõem a relação do ator como criador da obra cênica e, apontam, para uma partitura física do ator que é sempre renovada no aqui e agora da ação. (2010, p. 16).

A partir da dramaturgia do corpo, busca-se o “ser”, na esteira artaudiana¹⁷, em vez do interpretar em cena. Dados importantes trazidos pela autora elucidam que “Jean Luc-Godard, conhecido pela sua não direção de atores, buscava trabalhar diretamente com a singularidade do ator e a liberdade de criação deste, como ponto de partida para a construção de suas obras” (2010, p.

¹⁷ Para um melhor entendimento das proposições teóricas de Artaud, Grotowski e das ações físicas de Stanislavski, ver RIBEIRO, Walmeri Kellen. *Poéticas do ator no audiovisual: o ator co-criador na produção brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado. Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

37). “Godard partilha com Rossellini e Antonioni ‘a recusa, para não dizer o horror, da interpretação’. Para esses cineastas, o ator não deve compreender, ele deve ser” (2010, p. 38). De acordo com Walmeri, a reinvenção do corpo feita pela *Nouvelle Vague* francesa cria ritmos e formas novas de se ocupar os espaços. No caso de Godard, ele não fornecia o roteiro aos atores, descobrindo quem é o personagem apenas depois que o filme terminasse (2010, p. 38). Segundo a autora, o método de Godard, de trabalhar com a improvisação no ato das filmagens, é praticado “por muitos diretores, entre eles Glauber Rocha” (2010, p. 38).

Enquanto o cinema mudo e os primeiros filmes do cinema falado brasileiros têm atuações calcadas nos moldes teatrais – da época –, sobretudo pela maciça presença de atores do teatro e do rádio nos filmes, a partir do Cinema Novo, uma nova forma de se atuar no cinema brasileiro emerge. Sem as influências televisivas, que retira a naturalidade do ator ao buscar um sotaque comum entre os atores que seja “neutro”¹⁸, já tão marcantes sob o regime da Embrafilme, o Cinema Novo apresenta uma gama de diferentes tipos de atuação para o cinema, seja na interpretação poético-narrativa adotada por autores como Ruy Guerra e Glauber Rocha, enquanto precursores da câmera na mão no cinema nacional, adotam métodos mais livres e improvisacionais na direção de atores, seja no realismo-naturalista de Leon Hirszman ou de Luís Sérgio Person – com seus personagens mais psicologizados.

A partir da Embrafilme, ainda que haja filmes como *A Queda* (1978) de Ruy Guerra e Nelson Xavier, onde o processo co-criador do ator concede ao ator protagonista participação direta na direção e gera cenas inteiras calcadas na improvisação, como a que a personagem de Isabel Ribeiro briga com o de Lima Duarte, o que prevalece é uma interpretação voltada para os moldes televisivos, dentro do esquema do cinemão. Ainda que alguns atores, como Zezé Motta (1976) em *Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues e de Sônia Braga e José Wilker em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto, consigam oferecer veracidade e organicidade em seus papéis, o processo criativo me parece mais condicionado a esses (e alguns outros) atores em particular do que nas abordagens adotadas pelos diretores dos filmes, uma vez que o conjunto de atores não apresenta nenhum tipo de unicidade em suas atuações, pelo contrário, a maior parte dos atores representam de forma esvaziada e estereotipada enquanto um ou dois atores entregam participações orgânicas no filme. Pode-se citar *O Homem que Virou Suco* (1981) de João Batista de Andrade e *Eles não Usam Black-Tie* (1981) de Leon Lirzsmann como exemplos que prepondera sobretudo a organicidade dos atores em cena.

¹⁸ Segundo Lia Bahia, enquanto o rádio teve o papel de nacionalizar o idioma português, a responsável por unificar os sotaques foi a televisão.

A falta de comunicação, no cinema brasileiro, entre as abordagens de direção de atores de um filme para outro – às vezes na obra de um mesmo diretor¹⁹ –, cria um processo inconstante para o desenvolvimento da atuação cinematográfica no Brasil. Não é até o trabalho inaugural de Fátima Toledo como assistente de direção (posteriormente definido como preparação de elenco), em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Héctor Babenco, que os procedimentos em relação a atuação para cinema no Brasil passam a receber maior atenção de estudiosos e profissionais do audiovisual.

Retornando à obra de Walmeri, a autora se debruça sobre o trabalho dos preparadores de elenco no Brasil, sobretudo Sérgio Penna e Fátima Toledo. Para ela, o espaço criado por esses profissionais pode ser definido como laboratórios de criação, uma vez que:

Nos processos de criação que buscam pela experiência investigativa, trazendo o ator no epicentro, o método de leitura, compreensão e decorar do texto, ensaio e filmagem, não são suficientes para a criação cinematográfica. Nesses laboratórios, a preparação do ator torna-se um procedimento que, aliado a outros, compõe o trabalho laboratorial. (2010, p. 49).

A opção pelo uso de preparadores de elencos em filmes é um tema que divide opiniões entre diretores de cinema. Alguns diretores, que desenvolvem naturalmente relações mais próximas dos atores, geralmente abrem mão desses profissionais, como é o caso de *No Coração do Mundo*. Em “A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em *Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz”, Adriana Santos de Vasconcelos ressalta que a função do preparador não está em suprir a carência daqueles diretores que não sabem dirigir atores. Afinal, quem dirige os atores é o diretor. O trabalho do preparador, para Adriana, consiste em, a partir de uma afinada comunicação com o diretor, desenvolver os exercícios necessários para que o corpo do ator chegue nas filmagens preparado para o trabalho vivo que deve realizar diante da câmera. O preparador é uma espécie de mediador e colaborador, que com ampla comunicação com a direção, estabelece com o ator os caminhos improvisacionais e físicos para garantir a organicidade da cena e a concretude do papel.

Segundo Walmeri, na criação colaborativa, quando está presente o preparador, o processo é realizado pela tríade diretor, ator e preparador, a partir de constante diálogo. Ainda que a obra parta de um texto original, seja um roteiro inicial ou um livro, “o roteiro é construído em cena,

¹⁹ Carlos Diegues, por exemplo, ora produz obras com atuações francas e sinceras como em *A grande cidade* (1966) ora obras com atuações completamente estereotipadas e representacionais como *Quando o carnaval chegar* (1972), mas depois volta acertar a mão na direção de atores em *Bye Bye Brasil* (1980).

ao ser experimentado, processado, reorganizado a partir da improvisação e do jogo de atores” (2010, p. 55), com a espontaneidade enquanto seu principal resultado.

Diante das singularidades que marcam os processos de criação colaborativos, cada produção estabelecerá seus critérios, diante do projeto poético estabelecido pelo diretor, entretanto, independente das singularidades de cada trabalho e obra, lançar mão de um pensamento colaborativo como base de criação audiovisual, requer o estabelecimento de outros paradigmas de produção, diferenciados dos modelos hegemônicos do fazer cinematográfico. (2010, p 58).

Sobre Fátima Toledo, Walmeri aponta que, desde *Pixote, a lei do mais fraco*, o trabalho da preparadora já apontava para um processo de inserção do ator enquanto co-criador. Adriana Santos ressalta que o trabalho de Fátima busca a assimilação das investigações sobretudo de Stella Adler, Lee Strasberg, Stanislavski, Grotowski e Brecht. Segundo Adriana, a preparação de Fátima trata-se de um sistema que não acredita na construção de personagens. É uma abordagem na qual os atores devem estar em situação, vívidos. Seu método passa sobretudo pela procura da vulnerabilidade da pessoa e o desenvolvimento sensorial – não emocional – do ator, através de exercícios de improvisação. Fátima, segundo Adriana, busca fugir de qualquer tipo de psicologismo. Sua procura é pelos estados psíquicos dos atuantes através de sensações e estímulos físicos. Em seus trabalhos, é buscado um tom único para todas as atuações. Quando no trabalho com atores não-profissionais, o trajeto de Fátima consiste na busca de colocar todos os atores na sintonia que o ator não-profissional traz para o filme. O texto e os diálogos, em seus trabalhos, localizam-se sempre após o trabalho corporal com o ator. De acordo com Ismael Queiroz, em seu artigo “A preparação de elenco que revolucionou a interpretação de atores no Brasil: Fátima Toledo e o método FT – baseado em atuações reais”, Fátima alerta para o risco de se trabalhar diretamente com as emoções, uma vez que não é possível, para o ator, ter um controle sobre elas. O trabalho de ativação do sensorial do corpo seguido do polimento necessário para cena é o caminho mais frutífero para o ator cinematográfico no método Fátima Toledo. Walmeri ressalta que o trabalho de Fátima pode ser caracterizado por “quatro procedimentos fundamentais: exaustão física, aquecimento e levantamento de cena, relação com o roteiro, imersão no espaço cênico estabelecendo uma relação espacial da criação” (2010, p. 84-85). Seus exercícios são utilizados de forma que “potencializam o corpo, gerando ‘impulsos’ que se transformam em ação e emoção (Grotóvski), que visam despertar a ‘musculatura afetiva’ do ator (Artaud)” (2010, p. 85).

Sérgio Penna, em contrapartida, trabalha, segundo Adriana, com um gráfico de emoções. Em sua abordagem, o tipo de exercício necessário para cada filme varia, uma vez que cada obra possui uma lógica própria – ainda que se busque uma metodologia na qual o diálogo aparece

por último. Walmeri aponta que o trabalho de Sérgio é “sustentado pelo binômio ação-respiração e pelo treinamento energético” (2010, p. 79). Sua busca está em “ultrapassar os estereótipos e revelar a humanidade, entrando em contato e revelando as possibilidades mais profundas da pessoa” (2010, p. 80). Para Sérgio, segundo Walmeri, os aquecimentos são considerados uma espécie de pré-cena, onde o ator está apto para alcançar as emoções necessárias para o trabalho cinematográfico.

Os laboratórios de criação, para Walmeri, com ou sem a presença da figura do preparador, são responsáveis por criar um “sistema de co-criação, que se constrói a partir da pluralidade de pontos de vistas e do intercâmbio de ideias” (2010, p. 102). Em *No Coração do Mundo*, esse sistema adquire contornos próprios, mas com a permanência da busca “pela individualidade de cada pessoa envolvida na criação” (2010, p. 104), conforme veremos no próximo capítulo.

4.2 Encenação cinematográfica: dramatização e desdramatização

Como é pontuado por Pudovkin, é fundamental ao ator cinematográfico o entendimento das abordagens técnicas do cinema para o aperfeiçoamento de seu trabalho. Mas essas abordagens não existem de forma objetiva. Diretores de cinema usam diferentes procedimentos e metodologias para lidar com o aparato técnico do cinema. A busca por realismo não é consensual entre realizadores e, o estilo escolhido em cada filme, a partir de diferentes afiliações estéticas, influencia diretamente no trabalho a ser exercido pelo ator cinematográfico.

Ao longo desse subcapítulo, será possível notar uma dicotomia entre dois tipos de encenação: a tradicional, com raízes no Cinema Clássico, e a moderna, do Cinema moderno. Para estabelecer essas distinções, recorreremos a Jacques Aumont, sobretudo às reflexões presentes no livro “O cinema e a encenação”. A encenação tradicional, atualmente, encontra seus principais expoentes em cinemas mercadológicos e nas telenovelas, mais do que no teatro. No que aponta para um caminho cada vez mais artaudiano, o teatro busca em cena por corpos significativamente diferentes do ator representacional do teatro do final do século XIX – momento que mais influenciou o chamado primeiro cinema por Jacques Aumont.

Em “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”, Hans-Thies Lehmann ressalta que o que chama de teatro pós-dramático é um teatro fundamentalmente político ao buscar em György Lukács a influência para dizer que o que há de social na arte está em sua forma. Assim, para uma obra ser considerada política, não basta que seu conteúdo e temas o sejam, é preciso que a forma seja política. Para Lehmann, não é falta de informação o que nos falta. As pessoas sabem que existe desigualdade social e luta de classes, a arte não é um veículo para sanar falta de informação.

Seu território é o de *como* trabalhar essas informações. Segundo o autor, desde Brecht que o que é trabalhado não são as informações em si, mas a forma de percepção delas, em busca de alterá-las.

Para definir o conceito de teatro pós-dramático, o autor faz uma incursão no que significa drama. “O drama pressupõe que o que acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, é essencial para o entendimento da realidade” (2009, p. 235). Seu desenvolvimento, segundo Lehmann, é intrinsecamente ligado a uma noção dialética, onde o desenrolar narrativo caminha para uma síntese, em um tempo dotado de unidade – que segue os preceitos aristotélicos. O teatro dramático é definido enquanto um teatro de representação, épico.

No teatro pós-dramático, a função da arte, segundo Lehmann, é a de tornar a realidade algo impossível, de forma a construir novas possibilidades de arranjos da realidade e do tempo. Esse teatro, para o autor, trabalha sobretudo com a noção de paisagens, onde “todas as coisas estão no mesmo nível” (2009, p. 246), sem hierarquia – de forma similar ao que foi discutido no capítulo anterior. A partir desses novos dispositivos, a atuação teatral passa a ir além da recitação de um texto, ainda que mantenha em nível inconsciente o conceito de drama do qual emergiu.

O modelo tradicional de encenação no cinema seguiu a forma representacional do teatro dramático. O teatro contemporâneo de vanguarda afasta-se das formas de se trabalhar com os atores oriundas do teatro dramático na mesma proporção que cinemas independentes, ainda que com particularidades diferentes. É mais comum encontrar os dispositivos de encenação do teatro dramático nas novelas da Globo ou no cinema de super-herói hollywoodiano do que em turnês de teatro como o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua – FIT. Portanto, nos seria inútil apontar que atuações cinematográficas artificiais se aproximam de “atuações teatrais”. Essa distinção, comumente utilizada por profissionais audiovisuais, parece desconsiderar os avanços do trabalho do ator teatral ao longo das últimas décadas, sedimentando seu fazer em um modo específico de atuar, que ainda que mantenha um lugar econômico hegemônico ao longo da história, não é representativo da arte teatral como um todo e de sua abundante riqueza técnica.

Jacques Aumont situa a forma de encenação tradicional no cinema no dito primeiro cinema. Em crítica a André Bazin, o autor afirma que esse primeiro cinema foi considerado por Bazin como um período no qual o cinema ainda não havia atingido sua fase adulta. Muito dependente da pintura e do teatro, esse primeiro impulso cederia lugar para uma fase mais robusta, chamado

segundo cinema – “que pode modular e modelar o tempo ou, melhor, os tempos: que pode variar os seus pontos de vista de forma infinitamente flexível” (2006, p. 75).

Esta definição do cinema pós-guerra será (...) frequentemente associada à noção vaga de *modernidade* cinematográfica – a par do acréscimo de realismo permitido, mais ou menos na mesma época, pelo grande plano, pelo grande ecrã, pela visão pseudo-documental e pela utilização ostensiva de actores não-profissionais. (2006, p. 75, 76).

A partir do cinema de Roberto Rossellini, segundo Aumont, os críticos – sobretudo Bazin – passam a ressaltar que o dispositivo cinematográfico, com sua afiliação com o real, cria as condições verdadeiras para um cinema “verdadeiramente e plenamente” (2006, p. 76) de autor enquanto, o primeiro cinema, só o permitia de forma mais limitada e pontual. Bresson, na mesma época, desenvolve seu sistema – que para Aumont é caracterizado enquanto uma série de aforismos.

No curso “Atuação para cinema: sob a perspectiva da direção”, oferecido por Maurílio Martins no primeiro semestre de 2020, Maurílio relata que, no início de sua carreira, recebeu de presente de Gabriel Martins, o livro “Notas sobre o cinematógrafo” de Robert Bresson. Ainda que os diretores não usem integralmente as ideias de Bresson em suas obras, alguns de seus princípios são fundamentais para entender não apenas os trabalhos empreendidos em *No Coração do Mundo*, mas na Filmes de Plástico como um todo. Portanto, nos aprofundaremos nas ideias de Bresson antes de retomar às discussões feita por Aumont a respeito de encenação.

No livro, Bresson estabelece importantes reflexões a respeito do trabalho do ator no cinema. Com caráter radical, sua premissa parte de um ponto de vista que os atores não sejam chamados ou encarados enquanto tais. No cinema, para Bresson, não existem atores, mas sim modelos. “Nada de atores. (Nada de direção de atores). Nada de papéis. (Nada de estudo de papéis). Nada de encenação. Mas a utilização de modelos, encontrados na vida. SER (modelos) em vez de PARECER (atores)” (2014, p. 18). Para Bresson, os atores se ocupam do cinematógrafo como estrangeiros, que não falam aquela língua. Portanto, há uma necessidade de se distanciar do teatro não apenas em suas formas, mas também em relação a seus atores.

Para Bresson, “criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem e *tais como elas* existem, novas relações” (2014, p. 25). Os modelos não devem pensar nem no que dizem nem o que dizem, devem simplesmente fazer. A troca entre diretor e modelo consiste em conduzir os atuantes, que deixam que se aja neles, enquanto o diretor também deixa que eles ajam em si. Enquanto o teatro busca pelo relevo, ao contrário, no cinematógrafo, busca-se por superfícies lisas. Ainda que deva se extrair o que existe nas entranhas dos modelos, é importante, para o autor, que estes consigam realizar os movimentos

que realizam no dia a dia pela força do hábito. A função da repetição (ou dos ensaios) é a de garantir que as ações dos modelos consigam ser precisas, mas nunca pensadas.

Aumont, diante dessa recusa da encenação, notada em Bresson, e que se faz presente no pensamento de inúmeros realizadores e críticos, como Rossellini e Bazin respectivamente, faz uma investigação arqueológica do termo. Ao se debruçar sobre um texto de Michel Mourlet, publicado nos *Cahiers du Cinéma* com ressalvas de Éric Rohmer, o autor se depara com o dogmatismo presente nas visões que buscavam fugir da encenação no cinema. Segundo Aumont, para Mourlet, a arte do cinema é uma imagem do mundo, mas não um realismo bruto. “A arte do cinema tem uma essência: não se deve defini-lo pelos seus acidentes, pelas suas obras do acaso, que dependem de circunstâncias” (2006, p. 80). A essência, em Mourlet, estaria na beleza evidente das coisas. Para ele, a arte do cinema não deve mostrar o todo (o que cairia no realismo passivo de Rossellini), mas selecionar alguns aspectos, aqueles que façam sentir. De acordo com Aumont, para Mourlet, existe no cinema apenas um princípio formativo: a encenação.

Encenação: aqui estamos. Em 1959, era tudo menos um termo neutro. A expressão está carregada de história e, antes de tudo, de uma história do teatro. Até Mourlet é obrigado a dar uma definição desta ordem: ‘a disposição dos actores e dos objectos, os seus movimentos no interior do quadro’ (p. 30). Mas, por minimalista que seja, mostra já que a encenação no cinema não é a encenação do teatro: se, no teatro, encenar é *pôr em cena*, no cinema, tudo reporta ao quadro. (2006, p. 84).

Assim, para Mourlet, segundo Aumont, a encenação seria uma seleção de movimentos privilegiados, na qual o que importa são as ações e reações de um homem diante de um cenário. O centro da encenação, portanto, está no ator e sua sinceridade. Aumont, no entanto, aponta as contradições do esquema do autor. Mourlet aponta para um ator que é natural e construído ao mesmo tempo, e Aumont pontua o que foi chamado de natural estereotipado pelos franceses²⁰, que acaba por ser o resultado dessa dupla empreitada. Sem uma teoria sobre o ator, Mourlet cai em um essencialismo de acordo com Aumont. Para Mourlet, o artista é uma espécie de transmissor inspirado do mundo, que nada acrescenta de si próprio, apenas deixa as manifestações do Espírito falarem por si mesmas em seus trabalhos. No elogio de Mourlet a Otto Preminger, Aumont aponta que, ao contrário da manifestação espontânea do espírito, há nas obras do diretor uma encenação monumental, cuja qual “cada pormenor resulta de uma decisão consciente e nada é deixado ao acaso” (2006, p. 96). A estrutura da encenação em Preminger não está em algo revelado ao espírito – como apontava Mourlet –, mas em um

²⁰ A tentativa de ser tão absolutamente natural que termina por apenas tipificar e estereotipar.

processo de escolhas do diretor, que usa sua mão com peso para direcionar o olhar do espectador. De tal forma que, segundo Aumont, “o manifesto apaixonado de Michel Mourlet coloca (...) muitos problemas de aplicação” (2006, p. 96). A defesa da evidência do mundo em oposição à “vontade de poder do artista” (2006, p. 97) é feita por Mourlet a partir de exemplos em que Aumont aponta a clara interferência das vontades de poder dos diretores (Fritz Lang, Preminger, entre outros).

Segundo Aumont, a concepção de que o mundo fala por si próprio foi introduzida sobretudo pela fenomenologia. A partir das teorias desenvolvidas por Maurice Merleau-Ponty, há um entendimento de que a encenação seria “uma prática espontânea (esta linguagem não se aprende, pratica-se)” (2006, p. 98).

Ainda que muito mais aplicável que Mourlet, Aumont parece debochar da postura assumida por Bazin a partir de suas aproximações teóricas – ainda que não-intencionais – do texto (radical segundo Rohmer) de Mourlet. Em sua procura pelo plano longo, considerado “mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo” (2006, p. 104) e sem estrutura nem significado, Bazin buscava pelas formas que mais se aproximassem da realidade, ao acreditar que o cinema, diferentemente da literatura, da pintura e do teatro, possui uma primazia do real inigualável. Em seus postulados, a afiliação do cinema com a realidade faz com que sua evolução estivesse atrelada a sua capacidade de captar a realidade como ela é. O plano-sequência, elogiado por Bazin, seria responsável por reproduzir “as condições da nossa relação com a realidade” (2006, p. 104). “Em suma, para Bazin, a encenação em plano sequência e profundidade de campo é a que corresponde quase idealmente a uma exigência de realismo concebida como respeito pela realidade na sua ambiguidade” (2006, p. 105).

Essa visão, de acordo com Aumont, é divergente da de Pier Paolo Pasolini, que encara o plano sequência como passivo demais em relação a realidade, e não deve ser o determinante da arte cinematográfica – o ponto central seria a realidade *do artista*. Aumont, no entanto, aponta que tanto Pasolini quanto Bazin sobrestimam “o valor intrínseco de uma forma, o plano longo com mais profundidade de campo, susceptível de dar lugar a utilizações muito diversas” (2006, p. 105).

Aumont cita a experiência de Ingmar Bergman em *Fanny e Alexander* (1983) como um “magnífico exemplo de encenação” (2006, p. 106). Para o autor, Bergman consegue na obra estabelecer a naturalidade através de um encadeamento calculado. A encenação é encarada a partir de um domínio absoluto por parte do diretor, “nos antípodas do sonho baziniano da ambiguidade imanente ao real” (2006, p. 106). Ainda mais longe está de Mourlet, ao passo em que Bergman traz um calculismo muito forte para sua encenação – toda sua vontade de poder.

Além de mostrar como o plano longo, em vez de necessariamente associado à primazia do real, pode estar mais próximo da arte teatral – dadas as influências de Bergman, profundo conhecedor da obra de Henrik Ibsen – do que previa o dogmatismo baziniano.

A encenação, no sentido inicial do teatro e do verbo, foi certamente aquilo que pior sobreviveu à prova da vaga crítica de 1945. Nem Bazin, que queria um cinema tão pouco intervencionista quanto possível (chegando até a enganar-se nos meios), (...) nem Bresson, que queria sobretudo escrever com imagens, se interessavam muito pela encenação neste sentido.

Para Bazin, a encenação devia ser substituída, com vantagem, pelo exercício cada vez mais presente de um olhar” (2006, p. 109).

Nessa chave, segundo Aumont, Rossellini teria sido responsável por substituir definitivamente a encenação por dispositivos que não davam importância a pormenores da realização cinematográfica. Para o autor, na versão canônica concedida pelos *Cahiers du Cinéma* ao cinema americano, foi definida uma concepção cuja qual separava-se substancialmente a encenação da montagem. Aumont define essa assimetria enquanto elegante, mas enganadora, uma vez que a encenação cinematográfica pressupõe a montagem.

O exemplo do filme experimental de Hitchcock, *A Corda [The Rope]* (1947), é bem representativo: sem cortes e, por isso, tecnicamente falando, sem montagem, só com encenação, pode fazer-se *direção* de ator, de cenário, de lugar, de espectador; neste filme, a montagem está como que integrada na encenação, sob uma forma diferente (sem corte nem saltos, em transições mais lentas), mas igualmente eficaz, tanto no plano narrativo (o *olhar*) como no plano emocional (o batimento do coração).²¹ Já não estamos em 1910 com Griffith, nem em 1915 com Louis Feuillade, e a encenação já não é a produção de planos-quadros, estáticos e duradouros, que reproduzem uma coreografia elaborada; em espírito, a coreografia não desapareceu, mas contaminou a câmera, e é a mobilidade do conjunto – corpos cinematografados e aparelho cinematográfico – que rege os olhares (e as emoções). (2006, p. 110).

Aumont, ao estabelecer a encenação imbricada na montagem, em seu exercício de dirigir atores, cenários e espectadores, afirma que David Bordwell, com suas definições de encenação foi sistematicamente deixado de lado pelos agentes cinematográficos, uma vez que estes apresentam a tendência de privilegiar as discussões a respeito da montagem, considerada mais definidora do que é o cinema. Para Bordwell, cada diretor cinematográfico é responsável por contribuições diferentes a respeito da encenação no cinema – o que pode variar entre a clara eficiência de Feuillade e as modulações infinitesimais de Kenji Mizoguchi. A encenação em Bordwell faz parte de um longo processo do trabalho do diretor de conciliar diversos elementos dentro do filme. Para ele, a encenação clássica, que emerge na época do cinema mudo, não tinha pretensão de revelar a realidade – como surge a partir de Rossellini – mas de fazer uma remodelação da realidade e apresentá-la em uma forma que fosse puramente fílmica. O que,

²¹ Metáfora de Godard na qual “encenar é um olhar, montar é um batimento do coração” (2006, p. 110).

com o tempo, cedeu lugar para a fé na realidade de Bazin e seus longos planos. Dialeticamente, Bordwell apresenta sua síntese em Noel Burch, ao apresentar sua teoria de que o estilo cinematográfico, no fim das contas, deveria ser desenvolvido a partir da mistura entre o modo tradicional de representação e outras alternativas – como os cinemas novos e as abordagens japonesas do cinema. Em vez de abraçar teorias dogmáticas em relação a encenação cinematográfica, Bordwell procura, através do estudo comparado, percorrer uma variedade de abordagens do cinema, sem criar hierarquias entre elas, e considera os realizadores enquanto agentes ativos de suas criações e a arte do cinema enquanto uma experiência transcultural.

Retornando a Aumont, a sobreposição da montagem em relação à encenação, faz com que a figura do *eu do autor* ganhe relevo. Sua vontade de poder é exercida na montagem, enquanto a encenação é apaziguada e passa a ser encarada como nada além de algo provisório. Essa concepção faz com que Aumont questione se ainda poderia se falar em encenação. Para ele, “o próprio facto de se fechar, de desenhar à sua volta um espaço e de o delimitar já é, seja ou não intencional, uma decisão de encenador” (2006, p. 113). Ao apontar a contradição da *Nouvelle Vague* francesa de tentar conciliar o movimento de manipulação exacerbado de Orson Welles e o desvelamento do real de Rossellini com a teoria de Bazin de liquidação da encenação, ressalta que o resultado não foi de eliminação da encenação, mas de sua perda de “importância, sofisticação e subtileza” (2006, p. 114).

Sobre o “fim da encenação” é importante pontuar o trabalho de Luiz Carlos de Oliveira Júnior, “O Cinema de Fluxo e a *mise en scène*”. Após analisar a história do cinema e a formulação do conceito de *mise-en-scène*, que segundo ele está atrelada à visão de determinado autor sobre o mundo e a organização de planos arquitetados com o fim de impulsionar uma narrativa, detém-se sobre o período maneirista do cinema, que é definido tendo em vista a pintura num período em que, após os trabalhos de pintores como Michelangelo e Rafael, houve um sentimento de que os novos artistas estavam posicionados em uma fase tardia em que tudo que poderia ter sido alcançado naquela arte já havia sido atingido. No cinema, da mesma forma, há uma fase maneirista, no final dos anos 70 e ao longo da década de 80, na qual se vivia a sensação de que o cinema havia se esgotado após o auge dos cinemas clássicos e modernos. Entretanto, é sobre uma fase posterior, que surge nos anos 90, que Luiz Carlos dedica atenção – a do cinema de fluxo.

Cineastas como Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Tsai Ming-liang, Gus Van Sant, entre outros, segundo o autor, seriam responsáveis por criar novos tipos de relação com o cinema, que rompem (de forma mais abrupta) com o que parecia ter guiado o cinema, com suas afiliações demarcadas com o teatro: a *mise-en-scène* (encenação). Nesse sentido, o cinema de fluxo é

capaz de criar uma relação mais próxima com a realidade e com suas ambiguidades a partir de um absoluto respeito pelo real. Tais diretores e diretoras não teriam a ambição de impor um sentido ao mundo, mas certa paciência para que o próprio mundo construísse suas significações – o que nos lembra o projeto apaixonado de Mourlet –, sua narratividade, seu aspecto ficcional. Como é definido por Luiz Carlos, esse cinema cria uma epifania do real. Há, ao mesmo tempo, uma reivindicação do sonho e uma demanda pelo realismo. A câmera tomaria o que é real para si, sem perder de vista aquilo que escapa ao real em si. Esse ato constitui-se como uma “reciclagem massiva e generalizada do mundo como obra de arte potencial” (2010, p. 86).

As obras, no cinema de fluxo, são definidas por criarem atmosferas, ambientes sensoriais. O universo criado pelo filme não quer ser decifrado pelo espectador, mas sentido, experienciado de forma intensa. Não é mais simplesmente visto, mas habitado. Não é dependente do processo coerente de uma narrativa, mas de um escorrer de imagens que criam sensações as mais diversas, que transmitem aquilo que é espontaneamente dado à câmera. É criada uma oposição entre plano e fluxo, onde o plano – sobretudo o estático – está atrelado à clássica *mise-en-scène*, em que cada plano é organizado para cumprir um papel em uma estrutura maior. Em contrapartida, o fluxo se dá através de um escorrer, um deslizar entre imagens que não necessariamente possuem ligações coesas entre si. As imagens, nesse esquema, valem mais por suas modulações e transitoriedades do que pelos seus significados. “O fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação” (2010, p. 93).

Os eventos dos filmes, em vez de serem direcionados a um clímax, criam um ritmo no qual os “planos” são colocados como recortes aleatórios, não mais em função de uma narrativa que guia todo o filme, mas de um movimento, de um fluxo de imagens. Existe aqui a lógica da sensação e não mais a da encenação. O que se procura é exatamente o que não foi construído ou instituído, mas o que gera fluxo, o que entra em movimento com o balé das imagens. Os acontecimentos ultrapassam o espectador e o autor para criar uma imersão em uma espécie de caos sensível, cujo resultado é uma contemplação não-significante.

Com todo seu charme, o texto de Luiz Carlos parece cair em um lugar não muito diferente da primazia do real baziniana. Com novas questões, inclusive as trazidas por Aumont, parece atualizar o pensamento cujo qual a encenação é considerada uma deturpação do real. No entanto, é importante olhar com menos receio para a encenação para se entender o trabalho do ator no cinema. Sobre o mito criador comumente relacionado à invenção do cinema, atribuída aos irmãos Lumière, Aumont comenta que, há indícios que as imagens de *A Saída dos*

Operários da Fábrica (1895) de Louis Lumière e Auguste Lumière vieram acompanhadas de encenação – o que é frequentemente ignorado para a afirmação da vocação documental do cinema – uma vez que não se sabe ao certo se a imagem em movimento das pessoas saindo da fábrica foi espontânea. De acordo com Aumont, os estudos de André Labarthe apontam que houve mais de uma tomada para que o tempo da câmera e a saída das pessoas coincidisse – o que aponta para um exercício de encenação, de intervenção, que vai desde o posicionamento e escolha do ângulo privilegiado para captar a ação até a delimitação do tempo-espaço do movimento das pessoas no filme profético dos Lumière.

Na esteira da afirmação da vocação documental do cinema, Aumont cita os jovens cineastas dinamarqueses, responsáveis por lançarem o “Dogma” em 1995, no qual “propuseram uma série de dez mandamentos ou votos de castidade destinados a fazer do cineasta um agente, mais ou menos anônimo, a serviço do cinema liberto dos seus excessos de técnica (especialmente de todos os efeitos especiais)” (2006, p. 123). A realidade, nesse sentido, deve – novamente – vir naturalmente à câmera, e não tem que manipular o tempo dos eventos, que não deve ser perpassado nem pelo cinema de gênero nem por demais superficialidades técnicas. O que se procura é a força de verdade do cinema, não a criação de fantasias.

Segundo Aumont, foi o documentário, que durante décadas foi ignorado em detrimento das consideradas obras-primas ficcionais, o estilo cinematográfico que mais se mostrou frutífero para definir a imagem crua do cinema, a partir de filmes que não poderiam ser encenados. O cineasta do documentário vê, escreve e planifica tudo a um só tempo. Sem a necessidade de um encenador – essa figura que nasce no início do século XIX no teatro para ser um intermediário, um intérprete, responsável pela “passagem do texto à cena” (2006, p. 129).

Diante de tanta desconfiança, carece definirmos o que é encenação para aqueles que não lhe deram as costas. Aumont afirma que, quando pesquisou sobre encenação, não havia muita produção literária sobre o termo. Stanislavski, Meyerhold e Peter Brook, para o autor, são figuras importantes para se entender o que é encenação, sejam pelos seus escritos ou dos de seus alunos. No cinema, no entanto, esses relatos são mais raros.

Aumont cita os textos do cineasta Urban Gad como importantes nesse sentido, ao ter uma parte de seus escritos dedicada ao trabalho do ator. Gad considera, segundo Aumont, como bom ator aquele que tem o entendimento do que se trata a arte do cinema – o que nos lembra Pudovkin. O trabalho do realizador começa na escolha do ator, a partir de sua aparência e personalidade. De forma pontual, a arte da encenação aparece em Gad: “encenar é, em primeiro lugar, enquadrar. (...) A encenação nunca é mais do que uma organização da disposição e das deslocamentos dos atores num quadro determinado” (2006, p. 134). Ou melhor, “encenar,

portanto, é, tendo fixado o quadro (ângulo de vista e distância), prever até ao pormenor os lugares de cada actor em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório” (2006, p. 134).

No entanto, Aumont afirma que, a única obra que verdadeiramente se debruça sobre encenação no cinema é a do diretor Edward Dmytryk. Figura que ocupou muitos lugares na indústria hollywoodiana, Dmytryk defende que o diretor é uma espécie de faz-tudo, que deve “afirmar a autoridade sem ser desagradável, (...) inspirar confiança” (2006, p. 136). Dmytryk, em seu tratado, busca estabelecer truques da arte cinematográfica com o objetivo de se chegar em uma imagem justa. Para ele, encenar “trata-se, desde logo, da arte de *organizar* a relação entre os atores e os lugares” (2006, p. 138). O diretor deve, na composição visual, decidir se dará prioridade ao quadro ou aos movimentos. O quadro (ou o enquadramento), na citação de Mario Soldati trazida por Aumont, “é o momento mais artístico, o mais livre desta arte moderna” (1935 apud 2006, p. 138).

Para Gad, “montagem, rodagem, discussões com os actores e com os técnicos: tudo está a serviço da *certa ideia*, da ideia que o realizador tem do seu filme; portanto, *tudo é encenação*” (2006, p. 139). O encenador, a partir desse ponto de vista, tem que decompor a cena mentalmente e ajustar todas as minúcias do filme. Aumont recorre a Pudovkin para complementar que a encenação tem como um de seus objetivos direcionar a atenção do espectador.

Ainda que interessantes as discussões feitas por Aumont do conceito de encenação para Eisenstein e Rohmer²², não vamos deter a esses postulados, na medida em que não são tão valiosos para o entendimento de *No Coração do Mundo* quanto as outras discussões aqui trazidas. Para finalizar nossa discussão sobre encenação em Aumont, é fundamental dar atenção a um fragmento de seus estudos sobre Noël Burch, para quem a encenação, no completo oposto da visão de autores dos *Cahiers du Cinéma* – Bazin, Rohmer, Mourlet etc. – é uma língua cinematográfica.

A encenação como língua do cinema, enquanto forma espontânea de representar mundos possíveis – e, ao mesmo tempo, portanto, como o próprio exercício da arte. Assim, a encenação pode destacar-se, exhibir-se, virar-se sobre si mesma. Mas isto significa também que é um instrumento formal, que não fabrica apenas imagens credíveis de mundos, sequências de acontecimentos de ficção – mas que produz também algo como estruturas, mais ou menos abstractas. Numa época em que a ideia era mais viva do que hoje, Noël Burch não se enganou ao sublinhar que mesmo nos filmes feitos principalmente na montagem – que por vezes suprimem quase totalmente a liberdade da rodagem – havia sempre uma dialética virtual entre planos e montagem

²² Ver AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2006.

de planos, entre cena e estrutura. Plano longo/plano curto, plano fixo/plano móvel, plano aberto/plano fechado, proximidade/distância, claro/vago, *high key/low/key*; as principais opções que se oferecem ao encenador têm consequências imediatas sobre o universo diegético, sobre os sentimentos que nos serão sugeridos, sobre as nossas reacções, mas são também os parâmetros das estruturas possíveis. (2006, p. 163).

Dessa forma, segundo Aumont, para Burch, a estrutura é o efeito da encenação, e não o contrário. Para Aumont, o que todas essas diferentes considerações sobre encenação o levam a concluir é que ela é a “derradeira possibilidade para um cineasta ser realmente um inventor de formas” (2006, p. 180).

Rafael Conde trata o trabalho do encenador como um exercício de olhar, que passa por uma técnica e tem o roteiro como “a primeira etapa de um processo, uma passagem” (2019, p. 41). O realizador, segundo o autor, possui uma forma de trabalhar a cena, que passa por um aparato, através das economias exigidas pelo cinema. O filme, atravessado por “técnicas de manipulação e domínio dos procedimentos presentes em um jogo de cena (*putting in place*) e um jogo de câmara (*putting in frame*), moldados por uma ideia de montagem (*putting in sequence*), é onde encontro o trabalho de encenação” (2019, p. 47), em uma visão global do processo que remonta as ideias trazidas por Burch e Aumont, onde a encenação não é pensada enquanto uma entidade independente da montagem, mas interligada.

Um conceito importante trazido por Rafael é o de *desdramatização*. Assim como podemos entender o teatro pós-dramático em Lehmann em contraposição ao teatro dramático, a desdramatização, segundo Rafael Conde, funciona a partir das possibilidades de desconstrução do cinema clássico: busca-se contemplação no lugar da continuidade, opacidade em vez de transparência, conflitos não regidos pela narrativa clássica, “a variação de métodos de controle sobre a cena e a potência de registro da câmara na incorporação de procedimentos documentários sobre os ficcionais” (2019, p. 102). A textura e a plasticidade passam a exceder o drama. Na condução dos atores em cena, por vezes subverte-se o naturalismo dominante no trabalho do ator cinematográfico – “ora quebrando as estruturas usuais do ilusionismo do roteiro comercial, ora permitindo incorporar o acaso e a leveza dos procedimentos documentários, entre outros caminhos da prática do filme” (2019, p. 113). A desdramatização é definida por Rafael Conde como um exercício de diferenciação, onde os realizadores buscam se distinguir dos circuitos de distribuição e exibição, ao exercer poéticas próprias.

A opacidade narrativa caminharia para procedimentos de desdramatização que propõem a exposição da imagem como elemento cênico presente – uma textura ou plasticidade –, atestando sua potência intermediadora – uma forma de fragmentar e montar –, a quebra do ilusionismo da cena pela exposição da própria cena e seu jogo. (2019, p. 114).

A desdramatização também é um importante conceito na dissertação de Felipe Maciel Xavier Diniz, intitulada “Desenquadramentos no Novíssimo Cinema Brasileiro: o fora de campo como dobra da *mise-en-scène* nos filmes de André Novais”. Para definir o conceito de *mise-en-scène*, Felipe retoma Bordwell: “arte da impregnação, da direção dos corpos, da coreografia da ocupação do espaço” (2008 apud 2018, p. 32). O Novíssimo Cinema Brasileiro, segundo Felipe, pode ser caracterizado por suas singularidades no trato com a encenação ao estabelecer peculiares relações com o tempo e o espaço cinematográficos. Essa vertente do cinema brasileiro procura distanciar-se do cinema de gênero, com um apreço pela invenção e pelo acaso.

A partir do que Felipe define como “forte apelo ao *Cinema Direto*, movimento surgido nos Estados Unidos nos anos 1950, impulsionado pelas leis da simples observação: a câmera se mantinha neutra na captura de uma realidade que a atravessava” (2018, p. 50), há uma procura pela invisibilidade da encenação, ainda que o Novíssimo não tenha pretensão de romper com qualquer tipo de controle ou manipulação – utiliza-se procedimentos de decupagem.

Em sua descrição da *mise-en-scène*²³ no Novíssimo, Felipe fala sobre uma “profusão de ambientes hiper-reais, através de uma decupagem que abusa de planos longos, em enquadramentos abertos com câmera fixa” (2018, p. 51), onde o que interessa é a superfície dos corpos e não psicologismos. Há uma ligação dessa *mise-en-scène* com os dispositivos do *Cinema Verdade* de Dziga Vertov, em que “o papel de provocador ativo invade o espaço da observação” (2018, p. 52).

Felipe ressalta que os personagens do Novíssimo podem ser entendidos a partir da recusa e da desdramatização enquanto dispositivo técnico, com sua procura pelo efeito documental. A recusa funciona a partir de um pano de fundo temático, onde os personagens fogem do tradicional, constituindo-se enquanto figuras infames que acenam para os Cinemas Modernos. “Personagens incompreendidos, marginalizados, criminosos, figuras do povo e desajustados em geral” (2018, p. 78). Essas figuras são evidenciadas, segundo Felipe, sem o verniz ou o polimento do cinema clássico. Afastam-se do melodramático, em uma aproximação da experiência cotidiana. Operados “por uma *mise-en-scène* cuja concepção revela um desfile de personagens e ações que beiram a insignificância” (2018, p. 82), para Felipe, estamos diante de

²³ Tento preservar os usos de encenação e *mise-en-scène* a depender da opção utilizada pelos autores analisados, mas considero que os dois termos tenham o mesmo significado. Encontrei o termo *mise-en-scène* sobretudo em trabalhos de mestrado brasileiros. A tradução do livro de Aumont usa o termo encenação. Em um momento do livro, Aumont usa *mise-en-scène* para descrever o processo de encenação para Eisenstein, que escolhe o termo originário do francês para estabelecer sua teoria.

personagens opacos, sem efeitos de verdade. Enfim, o Novíssimo é caracterizado enquanto uma “imagem hiper-realista minimalista” (2018, p. 90).

Denilson Lopes, discutido no capítulo anterior, não usa o termo desdramatização. O autor fala em encenações pós-dramáticas no cinema e, assim como Felipe, trata sobre minimalismo. Segundo Denilson, o impacto do neorrealismo e a procura pelo realismo e pelo naturalismo, criaram um campo fértil para emergência da encenação do comum. Em um mundo onde “cada vez mais pessoas podem ter seu momento de fama” (2012, p. 110), em uma busca incessante por serem celebridades instantâneas, a arte produzida nas regiões periféricas dos centros urbanos, movida pelo desejo naturalista, começa a “não necessariamente falar do comum enquanto pobre, miserável, marcado por sua condição de trabalho mal remunerado no campo ou na cidade, ou ainda do excluído até das favelas, abandonado nas ruas, tipificado” (2012, p. 111), ainda que essas questões possam perpassar as obras. O comum, em Denilson, “é uma construção transversal que atravessa identidades, mas não as elimina” (2012, p. 111), sem deixar que marcadores sociais tipifiquem o sujeito, como acontece no que o autor chama de realismo socialista – onde as condições materiais são imperativas da construção subjetiva.

A definição de estética do comum, para Denilson, passa por uma “encenação minimalista inserida num contexto pós-dramático” (2012, p. 113). Passa tanto por um afastamento do cinema de gênero quanto do naturalismo na sua pretensão de mimese da realidade – na chave aristotélica. Trata-se de “valores de uma estética rarefeita, tanto no cinema quanto no teatro. É algo que está presente na contenção dos gestos, na redução de diálogos a falas banais e/ou sem intensidade dramática; numa atuação sem exageros, evitando closes e frases de efeito, mas não menos afetiva” (2012, p. 114). Há uma valorização da sobriedade, sem superestimar a presença do ator, com uma redução dos elementos da cena. “E mais, a simplicidade dos pequenos dias, das repetições, o enfrentamento não das grandes emoções, mas de quando estamos fora delas” (2012, p. 116).

A encenação em Denilson não é invisível, ela é mínima. Seu objetivo é “atingir esse ‘coração do coração que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (2012, p. 126). Seu principal exemplo de encenação minimalista está em Bresson e na sua afirmação de que é estúpida a desconfiança das coisas simples.

5 NO CORAÇÃO DO MUNDO

Nesse capítulo, pretendo trazer dados sobre o processo de direção de atores em *No Coração do Mundo* (2019) de Gabriel Martins e Maurílio Martins e relacioná-los sobretudo com as reflexões feitas no capítulo anterior sobre encenação e o trabalho de atores cinematográficos. As discussões a seguir são retiradas principalmente da entrevista que realizei com os diretores e que publiquei na Revista Rocinante sob o título “Entrevista com Gabriel Martins e Maurílio Martins”²⁴ e dos relatos oferecidos por Maurílio Martins no curso “Atuação para cinema: sob a perspectiva da direção”, do qual participei no primeiro semestre de 2020, gravado e disponibilizado *online* para os alunos, e não tem o intuito de esgotar as abordagens utilizadas pelos diretores no filme. Partem de recortes e de um lugar que não se pretende neutro²⁵. Meu entendimento de como se deu o processo de direção de atores em *No Coração do Mundo* é afetado pelas minhas leituras e pelos recortes metodológicos utilizados na presente dissertação. A partir do filme e dos relatos sobre sua feitura, tomo a liberdade de delinear alguns dos caminhos utilizados pelos diretores e localizá-los nos estudos audiovisuais sobre atuação e encenação. A ideia não é afirmar como pensam os diretores, talvez o que contam que pensaram para realizar o filme. Nossa discussão busca o registro de processos com os quais tive acesso apenas a partir das imagens e sons exibidos na superfície do filme e das falas e textos que dele emergiram. O acesso aos processos não é total, e sim parcial.

Nosso intuito é contribuir para o desenvolvimento do trabalho do ator cinematográfico, mas evitando qualquer tipo de dogmatismo. Não há em *No Coração do Mundo* uma abordagem do processo de direção de atores que pode ser encarada enquanto teleológica – é um processo híbrido, que traz em si múltiplas abordagens. A pesquisa nos ajuda a elucidar caminhos que foram bem-sucedidos ou não para essa obra em específico, e pode ser apropriada apenas pontualmente, perdendo sua força a partir do momento que seja usada para justificar qualquer espécie de essencialismo ou universalismo.

5.1 Planos longos e encenação maximalista

No Coração do Mundo é um filme que trabalha com planos longos. Esses planos, no entanto, não são tão estáticos, como inúmeras obras do Novíssimo Cinema Brasileiro – o que pode ser

²⁴ Ver MONTEIRO, Lea. Entrevista com Gabriel Martins e Maurílio Martins. *Revista Rocinante*. 2021. 10 ago. 2021.

²⁵ Sou afetado pela discussão feita por Michel Foucault sobre neutralidade, na qual o autor afirma que nenhum saber existe separado de um saber-poder. Para melhor definição do termo, ver FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

notado desde filmes inaugurais desse estilo como *Estrada para Ythaca* (2010) e *O Céu sobre os Ombros* (2011) até *Açucena* (2021) de Isaac Donato, vencedor da 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, que em nada rompe com a estética do Novíssimo, pelo contrário, a exacerba, ao apresentar planos contemplativos e longos com um radicalismo não tão comumente visto ao longo desses mais de 12 anos desde que as primeiras obras do Novíssimo começam a ganhar forças em festivais nacionais e internacionais.

Ao manter a longa duração dos planos, *No Coração do Mundo* preserva o desejo por realismo do Novíssimo – é o seu primeiro impulso como descrevemos no terceiro capítulo. Há, nesse impulso, elementos que vão de encontro à vontade do Novíssimo de remontar a ontologia baziniana e preservar suas influências neorrealistas, onde, nas palavras de André Bazin, “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (2018, p. 33). Não se trata de instantes, mas da busca da imagem das coisas a partir de sua duração temporal.

No entanto, os longos planos de *No Coração do Mundo* estão sempre em movimento. Trabalhados a partir de um *steadycam* quase que onipresente, são raros os momentos em que o filme corta para planos estáticos. Seus principais planos e contraplanos são feitos dentro de veículos – ônibus ou carros –, o que contribui para a noção de movimento contínuo. Os ambientes privados (casas, ambientes familiares) ou públicos (ruas, becos, cumes da cidade), em sua maioria, são filmados a partir de panorâmicas ou *over the shoulders*. No contexto do filme, os planos longos, muitos dos quais planos-sequências, ganham utilizações narrativas diversas. A forma por si só não cria automaticamente os significantes que o dogmatismo baziniano antevia. Está mais próxima de Jacques Aumont e de sua afirmação de que as formas fílmicas não guardam em si valores intrínsecos, mas apresentam múltiplas possibilidades de usos. Quando a câmera mostra o sexo oral de Miro em Rose, vira em seu eixo, mostra Miro abrir o portão para Beto, e volta para o ângulo anterior, em uma longa ação sem cortes, o que traduz o primeiro impulso realista e cotidiano do filme – o tempo é o da duração das coisas. No entanto, quando acompanha o assalto, no qual Marcos e Selma estão encapuzados, é um tempo fugidio, que respeita a lógica do cinema de gênero – onde a ação é acelerada e não se busca realismo em sua dimensão temporal.

A transformação do filme em cinema de gênero – antes dos créditos, o filme dá indícios do que se tornaria; na cena em que a câmera acompanha Marcos através de *over the shoulder*, o personagem faz ameaças e elude a figura do gângster cinematográfico –, aponta os afastamentos de *No Coração do Mundo* das estéticas do Novíssimo e demais vertentes realistas do cinema – o neorrealismo, o cinema do Dogma, entre outros. A obra traça um caminho que lembra as saídas apontadas por David Bordwell, ao misturar formas mais tradicionais de representação –

o cinema de gênero denota o cinema clássico e Selma está mais próxima do mafioso de *Scarface* (1932) de Howard Hawks do que dos assaltantes de *No meu Lugar* (2009) de Eduardo Valente – com alternativas dos cinemas modernos – seja em sua busca pelo cotidiano ou no exercício de opacidade da imagem. Na cena em que Selma explica o que seria o coração do mundo, a câmera se movimenta para filmá-la através de uma tela. É a tela através da tela – ou a linguagem dentro da linguagem nos moldes de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) – ainda que não chegue a ter o caráter de metafilme das obras de Rogério Sganzerla ou Andrea Tonacci, por manter essa exposição do aparato dentro da lógica narrativa do filme.

A opacidade de *No Coração do Mundo* – a partir da definição de Rafael Conde – delimita seu caráter híbrido. Ela é pontual, acontece nos créditos do filme e em apenas uma de suas mais importantes cenas. Entretanto, a obra mantém transparência narrativa e preza pela continuidade. Trata-se de um filme com começo, meio e fim.

Preserva o clássico – ou o drama – em si, ainda que seja pós-dramática na chave de Lehmann. O político está mais definido em sua forma do que no conteúdo. Está preocupada mais em *como* apresentar sua problemática do que se servir de qualquer didatismo informacional. A temática da imobilidade social, onde os personagens estão em contínuos ciclos nos perímetros de Laguna, Contagem e da região metropolitana de Belo Horizonte, refletido sobretudo na sensação de aprisionamento de Ana, que tem o desejo de viver o cosmopolitismo em sua aceção de Denilson Lopes, mas se vê impossibilitada de sair do bairro e viver em outro lugar, dada sua condição social – que não a define subjetivamente, afinal ela consegue ser lida enquanto uma madame rica a partir da roupa e do carro caro que aluga. Ana se coloca em movimento para ocupar posições sociais que não lhe foram reservadas diante da desigualdade socioeconômica imposta a partir do lugar em que nasceu. O que o filme faz – na esteira do que Lehmann aponta como a função da arte política – é tornar aquela realidade enquanto impossível. A situação, que tem amparo na formação socioeconômica brasileira, é colocada, nessa linha, no campo da impossibilidade. Diante dela, há de se tomar de assalto os meios pelos quais a realidade possa se transformar.

Os dados históricos da realidade brasileira, no entanto, não são colocados no filme a partir de procedimentos documentais – ao contrário, partem de intensa ficcionalização. Mesmo que o filme possa ter um efeito documental, uma vez que, na esteira do Novíssimo, faz uso de cenários reais, sendo ambientado no Bairro Laguna – as casas são as de moradores do bairro –, segundo Gabriel, na entrevista publicada na Rocinante, ainda que seja aberto a acasos e trabalhe através de improvisos com os atores nos ensaios, “somos bastante direcionados pelo roteiro e seu contexto geral” (2021). Mesmo que os cenários deem um efeito realista, de acordo com

Maurílio, “o processo de desdramatização está intrinsecamente interligado com o processo de dramatização” (2021). Ao colocar atores não-profissionais, como os que interpretam os personagens Seu Alcides e Dona Sônia, para contracenarem na rua em que moram, o efeito do ambiente cria a sensação de que se trata de representação real daquele contexto, mas o aparato cinematográfico e a situação de transformar o cotidiano daqueles sujeitos em cena, passa por um forte processo de dramatização de seus cotidianos. No filme, a cena em que Dona Sônia compra camisas na mão da vendedora pode ser definida como uma das mais desdramatizadas, onde há um cenário real e forte contenção da atuação de Dona Sônia. Mas a situação é ficcional, e o olhar do espectador é direcionado o tempo todo pela vontade de poder – na definição de Aumont – dos diretores. É novamente o lugar híbrido assumido pelo filme. Há desdramatização, mas ela não passa pela adoção de procedimentos do documentário, como sugere Rafael Conde e Felipe Maciel em suas definições do termo.

Para melhor definir o conceito de hibridismo, é importante retomar as definições do termo no campo da antropologia. Para Donna Haraway, hibridismo, característica fundamental para se entender a figura do ciborgue em sua obra, trata-se de redes responsáveis por romper com dualidades, ao colocar num mesmo corpo elementos de diferentes campos – os ciborgues são híbridos de máquina e organismo, de natural e artificial. Para a antropóloga Mary Douglas, a figura híbrida é o responsável por agir enquanto “forças poluidoras inerentes à própria estrutura das ideias e que punem a ruptura simbólica daquilo que deveria estar junto ou a junção daquilo que deve estar separado” (1969, p. 113). O hibridismo ultrapassa fronteiras que, segundo a autora, não deveriam ser ultrapassadas – segundo os sistemas vigentes –, gerando deslocamentos nas estruturas do pensamento. Assim, *No Coração do Mundo* é um filme híbrido, onde é clássico – ou dramático – ao preservar a continuidade narrativa, a transparência imagética e o respeito ao roteiro, mas é moderno – ou desdramatizado – ao incorporar a opacidade em sua forma, ter amplo espaço para o improviso e utilizar de cenários reais que geram efeitos documentais.

A encenação em *No Coração do Mundo* mantém a estrutura híbrida da obra. Não se trata da encenação mínima do Novíssimo ou de Bresson muito menos da encenação invisível de Denilson, mas também não se trata da encenação do primeiro cinema de Urban Gab ou Louis Feuillade, onde os planos são estáticos e se pensa a encenação sobretudo a partir de seus expoentes do teatro ou da pintura. Gabriel, na entrevista, chega a chamar *No Coração do Mundo* de “maximalista, no sentido de que era tudo muito intenso, desde a trilha sonora, às cores utilizadas, embates” (2021). Não se trata do minimalismo de Denilson, pois os cenários são recheados de elementos imagéticos, as atuações nem sempre passam pela contenção, pelo

contrário, há momentos em que as emoções são explosivas – como na cena em que Dona Fia explode com seu filho, Marcos, ou quando Miro grita com o irmão, Beto. Mas as emoções exacerbadas não perdem organicidade, são feitas a partir de ações precisas, que segundo Gabriel, tem como pano de fundo o calor, “somos latinos, viemos de uma cultura onde o povo é muito intenso, emocional, e acho que exista um viés elitista de se sair disso” (2021).

Os planos longos conversam mais com o segundo cinema. Não na dimensão da primazia do real dos *Cahiers du Cinéma*, mas no encontro com a vontade de poder de Bergman em *Fanny e Alexander* (1982) ou de Hitchcock em *The Rope* (1948) – exemplos citados por Aumont. Os planos longos, em suas danças com o *steadycam*, não deixam de revelar sua encenação – elemento que em *No Coração do Mundo* não existe separado da montagem. No primeiro corte do montador, Guto Parente, o filme foi apresentado aos diretores como um filme de uma hora e vinte minutos, mas a encenação não permitiu, pedia mais, e é esse processo – o da encenação – que dita o filme como ele é, em sua duração de pouco mais de duas horas.

Não se trata da encenação do cinema de fluxo, ainda que tenha forte ligação com o cotidiano. Mas também não se trata da encenação de um cinema de gênero mercadológico. Abraça-se a artificialidade e o cinema de gênero²⁶, sem dispensar os estilos do Novíssimo no que busca da realidade brasileira crua – ainda que os procedimentos utilizados sejam substancialmente diferentes do documental. *No Coração do Mundo* se estabelece a partir do equilíbrio entre diferentes tradições, na ocupação de um entre-lugar. Segundo Maurílio, trata-se de uma ficcionalização da vida, onde contornos reais são submetidos a processos ficcionais – ou melhor, à encenação.

5.2 Atores co-criadores

Com relação a Bresson, não há continuidade abrupta a seus postulados. Não se trata de modelos, trabalha-se com atores e com personagens. Seguindo os moldes bressenianos, a repetição se faz importante na direção de atores de *No Coração do Mundo*, ainda que haja uma economia maior – sobretudo das emoções mais intensas – a depender do ator. Há um prosseguimento também na busca pela verdadeira natureza dos atores, sem mudar a forma com que eles falam. As inflexões e modulações das falas vêm da natureza de cada ator, e o texto, para Maurílio, deve

²⁶ O cinema de gênero abraçado se aproxima mais de vertentes cinematográficas que surgem no seio do próprio Novíssimo Cinema Brasileiro do que de cinemas industriais dotados de concepções mercadológicas. Se na tese de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, é relatado que a principal referência – em termos de organização do trabalho – na formação do coletivo/produtora Filmes de Plástico é o Alumbramento; no estilo cinematográfico, a semelhança não está na encenação minimalista e desdramatizada dos filmes do Alumbramento, mas no cinema de gênero da Filmes de Caixote, onde o gênero terror é o centro do cinema independente dos realizadores.

caber na boca do ator. No entanto, diferente de Bresson, não se trata dos atores sendo eles mesmos – são personagens ficcionalizados. Gabriel afirma que os atores agem em situação, buscando em si mesmos formas de viverem seus personagens.

No Coração do Mundo é um filme com profunda preocupação com o trabalho dos atores. A co-criação – retomando postulados de Walmeri – estabelecida na obra conta com uma série de procedimentos nos quais os diretores dão aos atores espaço para serem agentes transformadores do filme. Walmeri aponta, como discutimos anteriormente, que obras com abertura para que os atores cinematográficos sejam co-criadores, repensam a discussão da autoria no cinema – assentada sobretudo a partir dos calorosos debates dos críticos dos *Cahiers du Cinéma*. Em *No Coração do Mundo*, a autoria não pode ser alocada a ideia do *eu autor*, logo de cara, pelo fato de serem dois diretores responsáveis pela realização da obra, em colaboração. Maurílio relata que, durante o processo, dividiu com Gabriel de forma igualitária as funções da direção. Desenvolveram, ao longo do filme, regras não-ditas, sem “nenhum tipo de divisão formal do trabalho” (2021), como: “não cortar antes de entrar em contato visual com o outro e nunca se dirigir a um ator/atriz sozinho” (2021).

No processo de direção de atores, segundo Maurílio, há um afastamento de qualquer tipo de psicologismo. Para Maurílio, “existe uma linha muito tênue quando você avança nesse tipo de individualidade, correndo o risco de ferir eticamente a pessoa” (2021). O diretor ressalta que “até hoje as coisas vieram e foram alcançadas a partir (...) do que a pessoa, por si mesma, passa a achar do que ela vai fazer uso” (2021). Ainda que não descarte fazer uso de abordagens mais psicológicas, caso haja interesse por parte do ator, seu trabalho, até o momento, leva “em consideração apenas o que está disponível” (2021). A partir do que é oferecido pelo ator, trabalha-se na construção do personagem, em uma perspectiva que lembra o de fora para dentro de Stanislavski. Assim como para o autor russo, é importante nos trabalhos da Filmes de Plástico que os atores vivam os personagens, em vez de representá-los.

Os personagens, para Gabriel e Maurílio, devem ser vivos, complexos, em uma constante fuga de estereótipos. A procura é por um personagem vívido na tela, a partir do qual o espectador acredita estar diante de uma pessoa real. O estilo de atuação é próximo do real, como sugeria Pudovkin. A realização de ensaios é essencial para o trabalho dos diretores com seus atores cinematográficos, de forma similar ao que Pudovkin defendia. Para Maurílio, “é no ensaio que os ajustes são feitos, é onde você observa se (o texto) soa bem, dentro da boca do ator, realiza as observações” (2021). Os ensaios são tidos como importante etapa de descoberta, que pode ter impacto direto na decupagem, nos diálogos, no acréscimo ou decréscimo de cenas. São feitos, no entanto, a depender da dificuldade técnica ou da emoção exigida pela cena. Cada cena

ou cada ator exige um determinado tipo de abordagem, portanto, diferentes tipos de ensaio. Há cenas que são mais complexas tecnicamente, exigem que sejam repassadas mais vezes. Outras que a partir de poucos ensaios, pode-se passar para filmagem. Algumas que se pode ir direto para o *rec*. Da mesma forma, os atores exigem abordagens diferentes. Atores que precisam repetir mais, atores que melhor funcionam melhor a partir do improviso e do acaso, apenas com indicações do que devem fazer.

Na esteira de Pudovkin, Maurílio, em seu curso, ressalta que é essencial, no trabalho com o ator, a desconstrução da ideia de que o mesmo deve ignorar o aparato cinematográfico que tem diante de si. O necessário é pensar a partir de um ponto de vista no qual o ator entende a linguagem do cinema e consegue se relacionar com tranquilidade com os equipamentos e com a equipe técnica do filme.

A necessidade de múltiplas abordagens que um filme como *No Coração do Mundo* exige vem sobretudo da presença de atores com formações e experiências tão diversas. Isso exige a sensibilidade que Pudovkin clamava, onde o diretor deve se adaptar ao estilo de cada ator. Segundo Maurílio, “é necessário ter a sensibilidade de entender e lidar com cada ator, visto que cada um se manifesta e se devota (ao filme) de uma forma” (2021). Para Gabriel, há “uma lógica de sensibilidade da percepção” (2021), na qual o que cada ator oferece somado ao que os diretores anseiam produzir o material fílmico.

Para ilustrar a pluralidade dos atores em *No Coração do Mundo*, entre seus personagens mais complexos estão: Grace Passô, atriz e dramaturga com currículo extenso no teatro belo-horizontino; Kelly Crifer, também atriz de teatro com muitos anos de carreira; Leo Pyrata, sem formação profissional em atuação, diretor de alguns filmes experimentais e músico; Robert Frank e Bárbara Colen, que atuam para cinema pela primeira vez junto da Filmes de Plástico em *Contagem* (2010) de Gabriel Martins e Maurílio Martins; MC Carol, cantora de *funk* que atua para cinema pela primeira vez em *No Coração do Mundo*; Renato Novaes, irmão de André Novais, que começa a atuar em curtas-metragens da Filmes de Plástico e chega em *No Coração do Mundo* enquanto ator premiado; Rute Jeremias, atriz sem formação profissional, moradora do bairro Laguna, que tem a primeira experiência em *Dona Sônia Pediu uma Arma para seu Vizinho Alcides* (2011) de Gabriel Martins. Importante ressaltar que que *No Coração do Mundo* surge a partir da mescla dos universos desses dois curtas-metragens, *Contagem* e *Dona Sônia*. Segundo Maurílio, quando começam a desenvolver o roteiro do longa-metragem, rompe-se com a linearidade cronológica dos curtas e é criada uma “licença poética em relação ao tempo” (2021). Não se volta na dimensão temporal dos curtas. *No Coração do Mundo* surge no presente, independente dos personagens de Kelly Crifer, Leo Pyrata, Bárbara Colen, Robert

Frank e Rute Jeremias já existirem nos filmes anteriores. “Esse trabalho foi feito concomitante ao processo de criação de novos personagens, ramificando as histórias” (2021).

Essencial ao processo de direção de atores em *No Coração do Mundo*, tanto para os ensaios quanto para as filmagens, segundo os diretores, são as conversas que eles têm com os atores. Maurílio ressalta que os ensaios são concomitantes às conversas. Segundo Gabriel, as conversas abrem portas para transformações no roteiro, caso seja necessário, e permitem a organização do processo. Com as conversas e o que é trazido pelos atores, vai se costurando o que se tem e o que se quer, para um resultado que vai além e supera as expectativas dos diretores-roteiristas. Maurílio explica:

Existem conversas individuais, olho-no-olho, com os atores e conversas coletivas, que são importantes para entender o que aquela pessoa nos traz, quais as características, quais os métodos utilizados, como podemos encaixar tais características a partir do que a gente tem de texto e o que esperamos do personagem lá na frente. Todo resultado que eu e o Gabriel alcançamos é superior ao concebido inicialmente, justamente pelo fato de mirarmos no futuro e confiarmos em nosso potencial. (2021).

Dessa forma, estabelece-se o respeito e confiança mútuos e profundos entre direção e atores, que é apontada por Pudovkin como fundamental. Em *No Coração do Mundo*, Gabriel e Maurílio estabelecem um processo de comunicação contínuo com os atores. Para Gabriel, “quando se dá liberdade para os atores, há um aumento da autoconfiança deles, por isso acho tão fundamental esse método mais livre” (2021). Entretanto, os diretores se afastam de Pudovkin ao prová-lo errado em sua concepção de que atores não-profissionais só servem ao cinema para interpretar personagens menores ou que eles não têm a capacidade de renovarem suas energias cênicas para ir de um personagem para outro. Renato Novaes interpreta personagens substancialmente diferentes em *Constelações* (2016) de Maurílio Martins e em *No Coração do Mundo*, ambos imbuídos de organicidade. Quando pergunto aos diretores se há, na prática, diferença entre o trabalho com atores profissionais e atores não profissionais, Gabriel me responde que “a principal diferença que eu enxergo é na história de vida dos atores e não no âmbito profissional da atuação. Nesse sentido, existem pessoas que nunca tiveram uma formação profissional, mas que apresentam de forma natural um entendimento do processo” (2021). Maurílio ressalta que, ao trabalhar com atores diferentes numa mesma cena, um com formação profissional e outro sem, por exemplo, o que não se pode fazer é tratá-los como desiguais, sendo necessário crer “de forma igualitária na potência dos atores escolhidos” (2021). Tratamento que é perceptível também em *Quinze*, no trabalho realizado pelo diretor com Karine Teles e Malu Ramos. Ao citar a atuação de Marília Pêra em *Pixote – a lei do mais fraco* (1981), Maurílio afirma que os relatos da atriz de que ela tinha profundo respeito pelo trabalho de Fernando Ramos da Silva, ator não-profissional, é o que faz com que as atuações de ambos

sejam tão potentes. A noção de que atores não-profissionais não possuem a capacidade de darem continuidade a seus trabalhos cinematográficos, passando de um filme para outro, é um predicado perigoso entre profissionais audiovisuais, uma vez que relegou grandes atores como Fernando Ramos da Silva, Edna de Cássia (*Iracema – uma transa amazônica* (1981) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna) e diversos atores de *Cidade de Deus* (2002) ao esquecimento após realizarem atuações brilhantes e serem grandes responsáveis pelo sucesso de seus filmes de estreia.

Para trabalhar com tantos atores diferentes, em suas múltiplas formas de serem atores cinematográficos, Maurílio e Gabriel usam o termo *equalizar*. Encontrei esse termo sendo utilizado por Karim Aïnouz na entrevista que ele concedeu a Adriana Santos de Vasconcelos, na dissertação que citamos no capítulo anterior. Karim afirma que é fundamental equalizar os atores, no sentido de deixar todas as suas atuações em um mesmo tom. “É samba? É *foxtrot*? É maxixe? É *rock ‘n’ roll*? É música clássica? (...) Como você consegue enquanto maestro fazer com que tua orquestra toque um samba, e não um *samba-rock*” (2008 apud 2010, p. 125-126). Esse exercício de orquestrar o filme, para Karim, passa pela equalização. Originária do Latim, equalizar advém da palavra “*æqualis*”, que significa igual. Equalizar, portanto, a ação de tornar uniforme, igual. Na música, equalizar significa pensar o som enquanto escultura. Não se trata de criar novas frequências, mas de moldar o tom de forma que elas se encaixem uma na outra. Ao explicar o trabalho de direção de atores em *No Coração do Mundo*, busca-se por uma equalização das atuações. Maurílio usa o termo para “falar sobre coisas distintas sendo executadas em conjunto e que soam dentro de um mesmo espectro, como uma orquestra” (2021). Nesse sentido, entende-se que a atuação de Grace Passô e Leo Pyrata ou de Rute Jeremias e Carla Patrícia estão equalizadas. Não significa dizer que elas se apresentam na mesma frequência, mas que elas estão, no filme, moldadas de forma que se encaixem uma na outra, encontrando o tom que dá a modulação do filme como um todo. A precisão da fala de Grace Passô e os murmúrios de Leo Pyrata são equalizados de forma que encontrem harmonia rítmica. Não se trata nem do formalismo da Carla Patrícia nem do tom corriqueiro de Rute Jeremias, mas de ambos ao mesmo tempo, em uma combinação quase que musical, onde o tom não sobe nem desce a ponto de trair a unicidade da obra. Assim, atores profissionais e não-profissionais mantêm suas particularidades sob um estilo de se dirigir atores que os enxergam de forma igualitária, ainda que os atores se expressem a partir de diferentes notas (para usar outro termo da música). O processo não deixa que os atores caiam em uma única nota, pelo contrário, a variedade de notas é o que gera a procura pela equalização. Não seria necessário equalizar o que surge uniforme, equaliza-se o que é marcado pelas suas diferenças.

Esse processo de equalização em *No Coração do Mundo* é quase que completo. Só não o é por conta da personagem interpretada por Chris Antuña, a passageira de ônibus que ataca Ana verbalmente e fisicamente. Diante das dificuldades de filmagem dessa cena – o ônibus em locomoção, a luz do dia – a troca estabelecida entre direção e atuação não foi suficiente, como é no restante do filme, para que a atriz fugisse da interpretação estereotipada de sua personagem. Escandalosa, a madame que interpreta, ainda que favoreça a atuação contida de Ana (Kelly Crifer), não consegue não ser tipificada e unidimensional. O que foge da busca efetuada pelos diretores, cuja qual Gabriel afirma passar pela priorização das “intensidades sem objetificar/minimizar as ambiguidades de nenhum personagem” (2021).

No trabalho tanto com atores profissionais quanto não-profissionais, Gabriel e Maurílio buscam a preservação dos sotaques de cada um. Na linha de Bresson, o que interessa são as modulações e inflexões da fala que vem natureza de cada ator. O sotaque mineiro é responsável por criar o tom de naturalidade, próximo da prosódia que os atores usam em suas vidas cotidianas. Quando trabalham com atores de outros estados, como Mc Carol e Karine Teles, preservam seus sotaques, na procura de seus modos naturais de falar e se expressar. O “sotaque neutro” adotado na televisão brasileira, muitas das vezes é responsável por conferir forte tom de artificialidade nas atuações, ao mudar a fluência rítmica que os atores têm em seu próprio sotaque. A adoção por parte dos diretores do sotaque mineiro e de todos seus ruídos e gírias, para Maurílio, é responsável por criar uma nova língua no cinema. Em seu curso, Maurílio relata a oposição que assumem em relação ao estilo mercadológico de atuação das telenovelas. Com sua herança do rádio, a telenovela incorporou o modo de atuar a partir do qual o ator fala/descreve tudo o que acontece. Cria-se, nesse mecanismo, a possibilidade do espectador de ouvir a novela, mais do que assistí-la, método que também é seguido por cinemas mais comerciais, sobretudo na Globo Filmes. Diante da necessidade de falar da forma mais clara possível, segundo Maurílio, a telenovela agiu no sentido de tentar eliminar os sotaques. E é nesse sentido que entende a Filmes de Plástico enquanto criadora de uma nova língua. Há nos filmes momentos mais formais – o delegado de *No Coração do Mundo*, que dá a notícia a Miro que Beto fora assassinado –, mas esses seguem opadrões da vida normal, e momentos mais corriqueiros, perpassados por murmúrios e quebras da fala, ruídos, que também partem da forma comunicacional do dia a dia – a ‘sauninha’ de Marcos e Brenda. O sotaque mineiro, segundo Maurílio, é responsável por repensar a atuação no cinema – pluralizar as formas de se falar na tela –, e estabelece novas formas de atuar – se não para a história do cinema, pelo menos para Minas Gerais –, na qual os atores usam seu próprio modo de falar para serem personagens de cinema, em uma fuga dos moldes hegemônicos e artificiais das atuações para cinema no Brasil.

Mesmo sem a figura do preparador de elenco – não há nem a ativação da fisicalidade feita por Fátima Toledo nem o gráfico de emoções de Sérgio Penna – acredito que se possa afirmar que o processo de *No Coração do Mundo* pode ser entendido como um laboratório de criação, ainda que com particularidades diferentes do conceito de Walmeri. No trabalho de Maurílio e Gabriel, a relação com os atores vem naturalmente e é uma das partes do trabalho cinematográfico que, segundo Maurílio, mais o entusiasma. De acordo com Gabriel, durante os projetos audiovisuais que antecedem *No Coração do Mundo*, criou-se relação de proximidade com vários dos atores. O acontece também entre os atores. Bárbara Colen e Robert Frank se conhecem em *Contagem* (2010) e chegam para gravar o longa-metragem enquanto amigos. Para Gabriel, “quando filmamos *No Coração do Mundo* já tínhamos uma intimidade muito maior (com os atores), o que favoreceu a química no *set*” (2021). O laboratório de criação do filme é atravessado pelas relações afetivas que os atores e diretores têm entre si, e é definido pela “ideia de atuação que perpassa pelo improvisto” (2021). A continuidade dada em *No Coração do Mundo* aos enredos de *Contagem* e *Dona Sônia* cria uma relação de proximidade muito maior de boa parte do elenco com seus personagens, que são desenvolvidos ao longo dos anos, desde os curtas-metragens até o longa – não se trata da criação de um laboratório em si, mas de uma permanência criativa a partir de um extenso intervalo temporal.

A presença dos improvisos, de se criar algo novo a partir do texto, é elemento definidor da direção de atores generosa empregada em *No Coração do Mundo*. Os atores, nesse modelo, não podem ser entendidos em outro sentido senão o de co-criadores – tanto na acepção de Pudovkin quanto de Walmeri. A cena em que Selma dirige rumo ao assalto e conta sobre como aprendeu a dirigir para Ana e Marcos, relata Maurílio no curso, foi criada a partir de improvisto. Com a provocação: “como a personagem teria aprendido a dirigir?”, Grace Passô acrescenta camadas em sua personagem, reforçando características como coragem e imponência. É agente fundamental, portanto, para o processo de criação da obra. Maurílio afirma que Grace é uma atriz que tem absoluto respeito pelo texto. “Ela consegue quebrar qualquer palavra do texto, respeitando até mesmo as vírgulas. (...) Muitas vezes não lembrava que havia escrito daquele jeito, voltava para conferir e lá estava” (2021). A abordagem adotada com Grace permite à atriz usar seu estilo de fidelidade ao texto ao mesmo tempo que gera espaço para que ela crie para além do texto. É uma atriz que contempla a exigência de Pudovkin de que o ator cinematográfico deve conhecer a linguagem do cinema. Em seu curso, Maurílio relata que, quando foram filmar a cena do assalto, Grace teve uma consciência corporal e espacial tão impressionante que, diante da câmera, percebeu a dificuldade do operador de passar por um corredor estreito, e depois de algumas tomadas, mesmo sem indicação dos diretores, desloca-

se até uma janela do local, permitindo que o operador tivesse tempo e espaço suficiente para fazer a passagem com o *steadycam*.

A co-criação perpassa também o trabalho de Kelly Crifer e Leo Pyrata. No curso, Maurílio relata que, na cena em que Marcos convida Ana para ser parte do assalto, havia um *flashback*. Kelly e Leo pedem para que criem o restante da cena – a parte que era feita a partir do *flashback* –, o que é concedido pelos diretores nos ensaios. Quando vão filmar, eles novamente pedem para atuar como haviam feito no ensaio. A conversa intimista da cena – realizada a partir do improviso desenvolvido por Kelly e Leo – traz todos os elementos que o filme precisava e faz com que *No Coração do Mundo* passe a não ter *flashbacks*, tornando-se um filme integralmente no presente. Ou seja, através de uma iniciativa improvisacional, que parte dos atores, com aval da direção, muda-se o formato final da obra. A cena criada a partir do improviso só ressurgiu na montagem, mas sua emergência só é possível graças a um modelo onde os atores são encarados enquanto criadores, capazes de colaborar para o filme como um todo, e possuem liberdade para fazer proposições.

O texto é algo que vem por último no trabalho de Gabriel e Maurílio. Há uma fuga de qualquer tipo de textocentrismo, tão comum em cinemas hegemônicos, como é apontado por Walmeri. O abraço dos sotaques e dos timbres de voz dos atores, já é indício que não há espaço para textos engessados. Segundo Gabriel, o texto é adaptado ao corpo de cada ator. No entanto, há saídas comuns mais frequentemente utilizadas diante das diferenças. Por exemplo, de acordo com Gabriel, se atores, a partir das conversas, optam por trabalhar com o texto decorado, os diretores oferecem o recurso do improviso, para caso a memória falhe na hora da gravação. Segundo Maurílio, o que atravessa todo o processo é a possibilidade dada aos atores de se apropriarem do texto, com liberdade de “propor novas coisas, seja textual ou gestual” (2021). O texto é um condutor. O que ele vai gerar a partir da passagem para som e imagem, depende de cada ator. “Quando um ator/atriz pega o texto, ele não pertence mais a mim nem ao Gabriel, ele é incorporado àquela pessoa” (2021). Assim, nos moldes sugeridos por Walmeri, é criado um espaço no qual o ator age com espontaneidade diante das marcações.

Definido pela pluralidade – de corpos, raças, gêneros, classes sociais, formações profissionais – de seu elenco, *No Coração do Mundo* estabelece que não há uma forma única de se atuar no cinema, mas múltiplas. Portanto, ao dirigir, não procuram uma forma única para trabalhar com os atores, mas abordagens diferentes que se adaptem ao estilo de trabalho e à personalidade de cada um (ainda que não se trate de direção exclusiva para cada ator), em um processo que visa equalizá-los, mas não eliminar suas diferentes energias. Nos termos de Pudovkin, trata-se de

uma colaboração criadora, em que há “colaboração orgânica de todos os elementos no processo criador” (1956, p. 130). *No Coração do Mundo*, a partir da pluralidade de pontos de vistas e ideias, tem suas bases em um processo colaborativo, no qual o ator tem liberdade para ser quem é e para criar além do que se é.

6 CONCLUSÕES

Nossas considerações finais vão de encontro ao que Vsevolod Pudovkin já desenvolvera na primeira metade do século XX. Ao dirigir atores no cinema, não se deve procurar por visões dogmáticas para o tratamento dos atores. Pudovkin, em “O Ator no Cinema” já concluía que é “impossível falar num sistema definitivo para trabalhar com atores” (1956, p. 144). Cada filme, com seus diferentes elencos e formas de encenação, demanda abordagens diferentes para o trabalho com o ator cinematográfico. O diretor de atores deve ter a sensibilidade necessária para se adaptar aos estilos de trabalho e às personalidades de seus atores. No entanto, a partir do estudo de caso de *No Coração do Mundo* (2019) de Gabriel Martins e Maurílio Martins, rompe-se com a ideia de Pudovkin de que atores não-profissionais não podem ser personagens complexos nos filmes ou que não possam ir de um trabalho para outro, uma vez que, tratando-os de forma igualitária, com muita comunicação e liberdade, conseguem apresentar um entendimento do processo de atuação no cinema e criar a autoconfiança para transitar de um filme para outro – como fez Renato Novaes, Leo Pyrata, Malu Ramos, entre outros. A premissa de Pudovkin, na presente dissertação, é radicalizada, ao considerar que, “todo ser humano pode dar uma imagem magnífica. O importante é saber filmá-lo” (1956, p. 101).

Assim, *No Coração do Mundo* busca caminhos potentes para se trabalhar com os atores de forma generosa, sensível e que geram resultados satisfatórios, que remontam pelo menos até as discussões sobre o trabalho do ator cinematográfico em Pudovkin. A importância dos registros das abordagens adotadas pelos diretores no filme é fundamental para o desenvolvimento e continuidade do trabalho da direção de atores cinematográficos no Brasil, na busca por criar uma tradição onde as experiências bem-sucedidas de um filme se comuniquem com os próximos.

Atuar para o cinema é um trabalho substancialmente diferente de atuar para o teatro – ainda que guardem suas similaridades, seja pela necessidade da realização de ensaios com os atores, pela importância de exercícios de improviso ou pela procura do ator vívido em cena, fora de esquemas de representação, abordagem que é buscada tanto por cinemas quanto por teatros pós-dramáticos. O ator deve ter conhecimento da linguagem e do aparato do cinema, de forma a potencializar sua atuação. Ou desenvolver esse conhecimento a partir de uma profunda comunicação, atravessada por respeito e confiança mútuos, entre direção e atuação.

O termo que mais nos ajuda a entender os atores de *No Coração do Mundo* é o que denomina os atores enquanto co-criadores das obras cinematográficas – o que aparece em Pudovkin e é aprofundado em Walmeri Kellen Ribeiro. O filme se estabelece a partir de um processo criativo, no qual os atores influenciam diretamente na criação das cenas e da obra como um todo, seja a

partir de improvisos seja pela consciência corporal e espacial que atuar junto de um *steadycam* exigem, por exemplo. Na busca por personagens que sejam potencializados a partir do aparelho físico do ator, de fora para dentro no sistema de Stanislavski, a organicidade é a mola propulsora da obra – como sugeria Walmeri – e o texto não é engessado. Com seus sotaques próprios, o timbre de voz e a prosódia cria uma naturalidade das atuações – que se relacionam com o realismo, mas que não se querem enquanto cinema verdade, uma vez que são formuladas a partir de procedimentos de ficcionalização da realidade. As atuações, com suas diferentes frequências, em *No Coração do Mundo*, são equalizadas em um mesmo tom e criam nova língua no cinema brasileiro, que se distancia do sotaque neutro e artificial sobretudo das telenovelas e do cinema comercial.

No Coração do Mundo é uma obra com forte vontade de poder – na definição de Jacques Aumont – por parte dos diretores, o que faz com o que o filme não dê as costas para a encenação – elemento apaziguado pelas teorias dos *Cahiers du Cinéma* e pelos cineastas do Dogma, por exemplo. Pelo contrário, a encenação é maximalista. No entanto, em seu efeito, é uma obra híbrida, que pode ser entendida a partir dos preceitos de David Bordwell, ao adotar um processo que mescla referências clássicas (do cinema de gênero e sua transparência narrativa) e dos cinemas novos/modernos e japoneses (presença de certa opacidade, efeito realista de seus cenários). O uso de planos longos dá continuidade a certo respeito pelo real adotado por cinemas que vão do neorealismo ao cinema de fluxo e o Novíssimo Cinema Brasileiro. Mas sua encenação não é a encenação mínima desses cinemas – ainda que mantenha o efeito documental ao utilizar de espaços reais para a realização das filmagens. O filme pode ser definido enquanto uma encenação pós-dramática para o cinema, na esteira de Hans-Thies Lehmann ou de Denilson Lopes²⁷, em que o político está na forma, na alteração da percepção dos espectadores de dados da realidade. Nesse caso, a realidade é transformada em realidade impossível. Com o espectador emancipado, sem colocá-lo em posição de passividade, pelo contrário, acionando suas múltiplas formações sociais, *No Coração do Mundo* opera uma partilha do sensível²⁸ que desloca os sujeitos e aponta para uma organização da vida social que pode ser disposta de formas diferentes das que as desigualdades sociais brasileiras impõem.

O filme busca muitas coisas no Novíssimo. As temáticas (a periferia urbana), os personagens (da recusa), os planos longos (alguns dos quais contemplativos), o distanciamento do cinema

²⁷ Ainda que fuja do minimalismo da cena de Denilson Lopes.

²⁸ Para uma definição sobre partilha do sensível, ver RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

comercial (o cinema de gênero aparece em sua versão independente e terceiro-mundista). Mas *No Coração do Mundo* se afasta do Novíssimo em um elemento peculiar: a encenação. Em sua aproximação do cinema de gênero, mesmo que não o mercadológico, resgata a visão de Aumont na qual a encenação não pode ser entendida enquanto entidade separada da montagem. Ao contrário, a encenação pressupõe a montagem, em um processo que dá liberdade tanto para a rotação quanto para o corte final do filme.

Sua encenação reverbera tanto a busca pelos personagens do cotidiano, do dia após dia, de Denilson Lopes, quanto do Sertão-Mar glauberiano presente no pensamento de Ismail Xavier, em uma dialética que ao mesmo tempo reforça e contesta as teorias de ambos os autores. Não funciona em termos puramente alegóricos nos moldes de Ismail Xavier, mas também não busca o minimalismo de Denilson Lopes. No entanto, opera no fantasiar com o coração do mundo, essa espécie de sertão-mar contemporâneo, que remonta um espaço utópico, de pertencimento e de constituição temporal que não é o massificante tempo do neoliberalismo econômico, mas sem deixar de lado um cinema calcado no cotidiano, em um impulso de trazer para a obra o comum de Denilson Lopes, ainda que transforme esse cotidiano em pano de fundo para um cinema de gênero. Portanto, não se esgota em termos alegóricos, mas não aceita o cotidiano como ele se apresenta, pelo contrário, tenta alterá-lo.

O hibridismo de *No Coração do Mundo*, presente na sua encenação e no seu formato (cinema cotidiano e cinema de gênero), é também a característica que estabelece sua relação com o Cinema Marginal Brasileiro, na sua recusa de visões dualistas sobre a sociedade brasileira. É um cinema sem a culpa do Cinema Novo, realizado por sujeitos periféricos – os diretores encenam o filme no bairro em que moram – em uma produção da periferia sobre a periferia – o que aparece nos personagens e no questionamento da forma em *Ladrões de Cinema* (1977) de Fernando Coni Campos, no elogio de Jean-Claude Bernadet. *No Coração do Mundo*, ao usar de figuras criminosas, atua de forma similar a Júlio Bressane para anunciar o exílio vivido e assumido na contemplação do inferno do Brasil e sua anti-teleologia histórica, ainda que sem tantos exercícios de opacidade.

Desde o primeiro cinema brasileiro, há uma forte predominância do cinema estrangeiro – sobretudo o estadunidense – nas salas de cinema. A presença do cinema nacional, alocado para as sobras dos cinemas imperialistas, sem proteção de uma elite econômica que via no consumo formas de atualização cultural, parece se dar sempre de forma secundária. Sem a estruturação de um sistema que pensasse o cinema enquanto uma rede formada também pela distribuição e suas dinâmicas financeiras como parte de sua cadeia, formou-se uma estrutura com foco no fomento e na produção de obras que são finalizadas sem muitas possibilidades de exibição.

Dessa maneira, o cinema brasileiro aparece como uma arte que se cria nas rachaduras do sistema. *No Coração do Mundo* surge em um contexto político marcado pelo dirigismo estatal da Ancine e que as escolhas dos filmes a serem contemplados com recursos parte principalmente da iniciativa privada. No entanto, não é atravessado por um dirigismo tão marcado como o da Embrafilme nem o da Ancine pós governo Bolsonaro. As políticas públicas de descentralização do cinema, estabelecidas sobretudo a partir da emergência dos cineastas do Novíssimo na cena audiovisual, com seu acesso mais democrático a equipamentos e a *internet*, garante a possibilidade de surgimento da Filmes de Plástico e de suas obras. Fora da tutela da Globo Filmes, é uma obra que merece muito mais atenção e exibição do que recebeu. Com sua estreia no *Internacional Film Festival Rotterdam* e distribuída em salas de cinema, quase que completamente fora do circuito de *Shopping Centers*, deveria ter tipo um alcance maior, o que é dificultado pelas redes de distribuição do cinema no Brasil, a falta de regulamentação da televisão no que diz respeito ao cinema nacional, e o privilégio que o cinema estrangeiro ganha em território nacional.

No entre-lugar que assume, crítico ao cosmopolitismo do *World Cinema* contemporâneo, ao lançar seu olhar sobre sujeitos que até desejam viver fora dos perímetros dos espaços periféricos em que vivem, não cai em um lugar regionalista. O local, atravessado por audiotopias e por interferências dos meios de comunicação em massa, é transcultural, sem cair em mitos de origens da identidade nacional brasileira. Com um processo colaborativo, que marca sua produção, é obra referência para se pensar a riqueza que pode atingir a direção de atores no Brasil. *No Coração do Mundo*, em sua profunda preocupação com o trabalho de atores e generosa e sensível direção que dá liberdade para que os atores cinematográficos sejam co-criadores do filme, constitui-se enquanto novo horizonte para o cinema brasileiro. Em continuidade à postura crítica em relação a realidade brasileira do Novíssimo, do Cinema Marginal Brasileiro e do Cinema Novo, procura nos procedimentos de encenação do cinema de gênero formas de renovar o fazer cinematográfico no Brasil, sem cair no lugar engessado e mercadológico do cinemão da Embrafilme ou da Retomada do Cinema Brasileiro. É uma obra que, pelo seu hibridismo, assume um lugar próprio na cinematografia nacional e se firma como uma das principais referências para direção de atores no cinema.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Caroline de. *A centralidade de um olhar à margem*. XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 1-22, junho de 2019.

Alunos da primeira turma do curso de Cinema do Centro Universitário Una integram produtora reconhecida internacionalmente. *Acontece na Una*. Belo Horizonte: 15 abr. 2020. Acesso em: 07 jul. 2021.

A produção audiovisual e o panorama da descentralização para o Centro-Oeste, Norte e Nordeste. *NECCULT: Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura*. Acesso em: 07 jul. 2021.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2006.

BAHIA, Lia. *Discursos, Políticas e Ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, 2012.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BERNADET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009 (1979).

BETHONICO, Marina Romagnoli. *Image-fiction, image-action*. Mise en jeu de la photographie contemporaine entre théorie des mondes possibles et théorie des actes d'image. Tese de Doutorado. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle. 2019.

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2014 (2005).

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. *Desenquadramentos no Novíssimo Cinema Brasileiro: o fora do campo como mise-en-scène nos filmes de André Novais*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018.

DOUGLAS, M. *Pureza e Perigo: Ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1969.

- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- GOMES, Amélia. Conhecida no Brasil e fora, produtora Filmes de Plástico completa 10 anos. Belo Horizonte, 17 set. 2019. Acesso em: 07 jul. 2021.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GREVE, Sabrina Tozatti. *O ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2017.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna. KUNZRU, Hari. TADEU, Tomaz. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, J. FERNANDES, Sílvia, (orgs.) *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017 (2009).
- LOPES, Denilson. *No Coração do Mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação de mestrado. Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2010.
- JÚNIOR, Luiz Soares. O fundo do coração e outras superfícies. *Revista Cinética*. 2 dez. 2019. Acesso em: 07 jul. 2021.
- MONIQUE. Equalização 101: tudo que os músicos precisam saber sobre EQ. *Landr*. Acesso em: 12 ago. 2021.
- MONTEIRO, Lea. Entrevista com Gabriel Martins e Maurílio Martins. *Revista Rocinante*. 2021. 10 ago. 2021. Acesso em: 15 ago. 2021.
- NOGUEIRA, Calac. A parte e o todo. *Revista Cinética*. 2 dez. 2019. Acesso em: 07 jul. 2021.
- OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Novíssimo Cinema Brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. Tese (Doutorado em Sociologia). UFSP, São Paulo, 2014.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *O ator no cinema*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

QUEIROZ, Ismael. A preparação de elenco que revolucionou a interpretação de atores no Brasil: Fátima Toledo e o método FT – Baseado em Atuações reais. *Lex Cult.* Rio de Janeiro, 2019, p. 69-98.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia de. Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. *À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica.* Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2005.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. *Poéticas do ator no audiovisual: o ator co-criador na produção brasileira contemporânea.* Tese de Doutorado. Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SUPPIA, Alfredo (org.). *Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global.* Juiz de Fora: Edita UFJF, 2013.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. *A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e O Céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz.* Dissertação de Mestrado. Instituto de Arte da Universidade de Brasília. 2010.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo: Terra e Paz, 2001.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.* 10ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019 (1977).

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo,* Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

CURSO

MARTINS, Maurílio. Atuação para Cinema: sob a perspectiva da direção. *Filmes de Plástico*. 2020.

FILMES CITADOS

A ALEGRIA. Direção: Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010.

A FALECIDA. Direção: Leon Hirszman, 1965.

AGULHA no palheiro. Direção: Alex Viany, 1953.

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral, 1985.

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017.

A GRANDE cidade. Direção: Carlos Diegues, 1966.

A QUEDA. Direção: Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978.

A RAINHA diaba. Direção: Antonio Carlos de Fontoura, 1974.

A SAÍDA dos operários da fábrica. Direção: Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019.

BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci, 1970.

BICHO de sete cabeças. Direção: Laís Bodanzky.

BRASIL ano 2000. Direção: Walter Lima Jr., 1969.

BYE BYE Brasil. Direção: Carlos Diegues, 1980.

CARLOTA Joaquina, princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati, 1995.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles, 1998.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002.

CINCO vezes favela. Direção: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, 1962.

CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes, 2005.

CONSTELAÇÕES. Direção: Maurílio Martins, 201.

- CONTAGEM. Direção: Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2010.
- CUIDADO madame! Direção: Júlio Bressane, 1970.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha, 1964.
- DONA flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto, 1976.
- DONA Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides. Direção: Gabriel Martins, 2011.
- ELA volta na quinta. Direção: André Novais Oliveira, 2015.
- ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman, 1981.
- ELES voltam. Direção: Marcelo Lordello, 2013.
- ESTRADA para Ythaca. Direção: Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, 2010.
- ESTRANHO encontro. Direção: Walter Hugo Khouri, 1958.
- FANNY E Alexander. Direção: Ingmar Bergman, 1983.
- GIRIMUNHO. Direção: Clarissa Campolina e Helvecio Martins Jr, 2011.
- IRACENA – uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1981.
- JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock, 1954.
- LADRÕES de cinema. Direção: Fernando Coni Campos, 1977.
- MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1969.
- MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz, 2002.
- MATOU a família e foi ao cinema. Direção: Júlio Bressane, 1969.
- NO coração do mundo. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins, 2019.
- NO meu lugar. Direção: Eduardo Valente, 2009.
- O ANJO nasceu. Direção: Júlio Bressane, 1969.
- O AUTO da compadecida. Direção: Guel Arraes, 1999.
- O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla, 1968.
- O BRAVO guerreiro. Direção: Gustavo Dahl, 1969.
- O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz, 2006.

- O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges, 2011.
- O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni, 1965.
- O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha, 1969.
- OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra, 1964.
- O GRANDE momento. Direção: Roberto Santos, 1958.
- O HOMEM que virou suco. Direção: João Batista de Andrade.
- OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1972.
- O JARDIM das espumas. Direção: Luiz Rosemberg Filho, 1970.
- O MATADOR de ovelhas. Direção: Charles Burnett, 1978.
- O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho, 2012.
- PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção: Héctor Babenco, 1981.
- QUANDO o carnaval chegar. Direção: Carlos Diegues, 1972.
- QUEM é beta? Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1972.
- QUINZE. Direção: Maurílio Martins, 2014.
- RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1955.
- RIO zona norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1957.
- SÃO PAULO, sociedade anônima. Direção: Luís Sérgio Person, 1965.
- SCARFACE. Direção: Howard Hawks, 1932.
- SEM essa, aranha. Direção: Rogério Sganzerla, 1970.
- TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda, 2013.
- TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira, 2018.
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha, 1967.
- TERRA estrangeira. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles, 1995.
- THE ROPE. Direção: Alfred Hitchcock, 1947.
- TRABALHAR cansa: Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011.

TROPA de elite 2. Direção: José Padilha, 2010.

TUDO azul. Direção: Moacir Fenelon e Alinor Azevedo, 1952.

UIRÁ, um índio em busca de Deus. Direção: Gustavo Dahl, 1973.

XICA da Silva. Direção: Carlos Diegues, 1976.