



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

VICTÓRIA ESTER TAVARES DA COSTA

DA COR À CHUVA:

direção de arte e identidade cultural em filmes paraenses

Belém - PA

2016

VICTÓRIA ESTER TAVARES DA COSTA

DA COR À CHUVA:

direção de arte e identidade cultural em filmes paraenses

Monografia apresentada à Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dr^a Iomana Rocha

Belém - PA

2016

VICTÓRIA ESTER TAVARES DA COSTA

DA COR À CHUVA:

direção de arte e identidade cultural em filmes paraenses

Monografia apresentada à Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dr^a Iomana Rocha

Banca Examinadora

Orientadora: Profa. Dr^a Iomana Rocha de Araújo Silva- UFPa

Prof. Me. Marco Antonio Moreira Carvalho – UFPa

Prof. Me. Alexandre Romariz Sequeira – UFPa

Apresentado em: ___ / ___ / ___

Conceito: _____

Belém - PA

2016

AGRADECIMENTOS

À Deus e Nossa Senhora de Nazaré, por toda a luz.

Aos meus queridos pais, Bárbara e Edimar, pela compreensão, incentivo e encorajamento ao descobrir junto comigo o audiovisual, e à toda a família que acompanhou estes anos de graduação.

Às de sempre, Ana, Paula, Brenda e Amanda, por apoiarem desde o início e acompanharem essa empreitada de graduação.

À Yasmin, porque não foram poucas as que passamos juntas mas, no fim, boas. Mais Rodolfo, Carol e Woltaire, por acreditarmos uns nos outros e no audiovisual, sonhando e realizando juntos. E aos colegas de sala, que seguiram nesses anos por esse caminho que nos fez crescer profissional e pessoalmente.

À orientadora Iomana Rocha, por ter acompanhado com paciência e colaborado singularmente nesta pesquisa.

Ao professor Marco Antônio Moreira, por ter me auxiliado grandiosamente por meio de uma disciplina na reta final do curso e da conclusão desta pesquisa. Ao professor Alexandre Sequeira, por ambas as disciplinas de direção de arte, que me introduziram neste universo. Também a todos os professores do corpo docente que contribuíram para minha formação acadêmica.

À Jorane Castro, por ter ajudado não somente como professora, mas também enquanto realizadora, colocando suas experiências na entrevista, assim como Roger Elarrat e Fernando Segtowick.

Aos que lutam todos os dias pelo audiovisual na região Amazônica assim como pelo curso de Cinema e Audiovisual.

E a todos que contribuíram de alguma forma para que esta pesquisa fosse realizada.

“Uma parte de mim é todo mundo”

(Ferreira Gullar)

RESUMO

Os acontecimentos históricos e as expressões culturais possuem sólidos vínculos, a arte é um destes pontos nos quais essa proximidade é percebida. A seguinte pesquisa busca refletir acerca da imagem dos amazônidas transpassada pelo audiovisual a partir da observação da direção de arte. Os elementos filmicos visuais permitem a divulgação e construção/reprodução de identidades culturais das sociedades e temáticas da história que é contada. Expressar-se sobre seu lugar de fala tem sido mais presente no que tange à produções da América Latina, desta forma, descortinando um repensar das próprias linguagens e das identidades, anteriormente dominadas pelas mãos mais diretas do colonialismo. Hoje, restam as amarras com as quais somos familiarizados sem notar, mas que estão sendo retiradas pela tomada de voz, pela reinvenção da própria linguagem e estética. Desta forma, ao observar três curta-metragens paraenses contemporâneos, pretende-se compreender o olhar que o próprio amazônida tem de si mesmo e como se transpassa para as telas.

Palavras-chave: Paraense. Amazônia. Audiovisual. Identidade. Direção de Arte. Linguagem.

ABSTRACT

Historical events and cultural expressions are strongly correlated, art is one of the parts at which this proximity is perceived. The following research aims to reflect about the image of the amazonian pierced by visual observation from the art direction. Visual film elements allow the dissemination and construction / replication of cultural identities of societies and theme of the story that is reported. Express themselves about their place of speech has been more present in Latin American's productions, thus, revealing and rethinking of their own languages and identities, previously dominated by the direct influence of colonialism. Today there are still the chains with which we are familiar without notice, but the position is changing by the voice taking, reinventing our own language and aesthetics. Thus, by analyzing three contemporary short films of Pará, we intend to understand the view that the amazonian has of itself and how it pierces on the screen.

Keywords: Para. Amazon. Audiovisual. Identity. Art direction. Language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Círculo Cromático _____	27
Figura 2 – Frame de "Os Fantasmas Se Divertem" _____	29
Figura 3 - "O Estranho Mundo De Jack" _____	29
Figura 4 - Cena de "O Grande Hotel Budapeste" _____	31
Figura 5 - Paleta de cores de cena de " <i>Moonrise Kingdom</i> " _____	30
Figura 6 - Menina do vestido vermelho em "A Lista De Schindler" _____	32
Figura 7 - O preto e branco em "A Febre Do Rato" _____	32
Figura 8 - Cena de um dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière _____	34
Figura 9 - Ambiente em "O Som Ao Redor" _____	35
Figura 10 - Figurino de Chicó e João Grilo em "O Auto Da Compadecida" _____	36
Figura 11 - Figurino de Rosa em "O Lobo Atrás Da Porta" _____	37
Figura 12 - <i>Set Dressing</i> em cenas de "Quincas Berro D'água" _____	38
Figura 13 - <i>Props</i> em "O Palhaço" _____	39
Figura 14 - <i>Props</i> em "Eletrodoméstica" _____	40
Figura 15 - Edição de cores em "O Fabuloso Destino de Amélie Poulain" _____	41
Figura 16 - Computação Gráfica em "2 Coelhos" _____	41
Figura 17 - Esboço e cenários em "Tico-Tico No Fubá" _____	43
Figura 18 - Frame de "Luz, Cama, Ação!"/ Frame de "Pixote, A Lei do Mais Fraco"/ Construção de Cenários Do Filme "Brincando Nos Campos Do Senhor" _____	44
Figura 19 - Frames de "No Paiz Das Amazonas" _____	47
Figura 20 - Paleta de "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista" _____	49
Figura 21 - Paleta de "Ribeirinhos do Asfalto" _____	49
Figura 22 - Paleta de "Dias" _____	50
Figura 23 - Ambientes de "Dias" _____	51
Figura 24 - Ambientes "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista" _____	52
Figura 25 - Ambientes em "Ribeirinhos do Asfalto" _____	53
Figura 26 - Cidade em "Ribeirinhos Do Asfalto" _____	55
Figura 27 - Cidade "interiorana" em "Ribeirinhos Do Asfalto" _____	56
Figura 28 - Figurinos em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista" _____	56
Figura 29 - Figurinos em "Ribeirinhos Do Asfalto" _____	57
Figura 30 - Figurinos e _____	

m "Dias" _____	58
Figura 31 - Carros em "Dias" _____	59
Figura 32 - <i>Props</i> em "Ribeirinhos do Asfalto" _____	60
Figura 33 - Louça X Questão Social em "Ribeirinhos do Asfalto" _____	61
Figura 34 - Objetos em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista" _____	62
Figura 35 - <i>Props</i> em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração De João Batista" _____	63

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 IDENTIDADES: MEMÓRIAS E VIVÊNCIAS NA TELA	13
2.1 AS MESCLAS	13
2.2 O CINEMA ENQUANTO EXPRESSÃO CULTURAL	16
2.2.1 Cinema latino-americano	18
2.2.2 Para cada lente, um olhar	20
2.2.2.1 Pela lente do colonizador	20
2.2.2.2 Pela lente do colonizado	22
2.2.2.3 O “real”	23
3 O VISUAL: DIREÇÃO DE ARTE DO FILME	25
3.1 ELEMENTOS DA DIREÇÃO DE ARTE	26
3.1.1 Cores	26
3.1.1.1 Especificidades das cores	27
3.1.2 Ambiente/paisagem	33
3.1.3 Figurino e maquiagem	35
3.1.4 Objetos	37
3.1.5 Elementos Digitais	40
3.2 DIREÇÃO DE ARTE EM FILMES BRASILEIROS	42
4 REPRESENTAÇÕES: DIREÇÃO DE ARTE E IDENTIDADES NO FILME	46
4.1 A IMAGEM DO AMAZÔNIDA	46
4.2 OLHOS DA AMAZÔNIA: DIVERGÊNCIAS QUE CONVERTEM	48
5 CONCLUSÃO	66
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
7 FILMOGRAFIA	71
8 ÍNDICE DE OBRAS	74
9 ANEXOS	76
9.1 ENTREVISTA JORANE CASTRO	76
9.2 ENTREVISTA ROGER ELARRAT	76
9.3 ENTREVISTA FERNANDO SEGTOWICK	78

1 INTRODUÇÃO

Quantos caminhos existem para materializar uma representação? Como começamos a elaborar um produto? Para onde olhamos? Qual o percurso que fazemos para chegar dos planejamentos artísticos a um produto audiovisual, da aparente simplicidade de tons às características singulares? “Da cor à chuva” é sobre o quanto o planejamento fílmico é ricamente permeado por questões que vão da estética ao social, revelando-se uma observação detalhada do entorno.

Um objeto fílmico é composto por diversas junções de conceitos, referências e mesmo experimentações. A proposta e a formulação de um filme como um todo são compostos de diversas concepções, que vão desde a parte sonora, passando pela elaboração visual e desenvolvimento da história. Para que a ideia principal ou enredo (dependendo da proposta) de um produto audiovisual seja transposto para a tela, é necessária a conjunção dos diversos setores para que transmitam no teor certo o roteiro e a visão do diretor.

A repetição de certas características que dizem respeito a grupos sociais vem tornar-se também um instrumento utilizado por produtos culturais. No entanto, essas verdades construídas (ou assim admitidas) têm chances de tornarem-se estereótipos, representações que “achatam” a identidade do outro, homogeneizando-o. As imagens incansavelmente divulgadas estado afora sobre uma região estritamente formada por florestas e rios estão hoje ainda cristalizadas sob muitas visões de incontáveis estrangeiros (aqueles que mantêm-se distantes da região não somente pelo contato físico, mas sem algum conhecimento teórico, sejam de dentro ou de fora da própria sociedade representada) e que a reproduzem, seja em suas falas, seja em suas produções audiovisuais, como será visto adiante.

O primeiro capítulo introduzirá alguns conceitos dos estudos culturais, apresentando as abordagens de alguns autores sobre como a identidade é formada na contemporaneidade, conceitos como as mesclas, faladas por Canclini, e a fluidez, destacada por Stuart Hall. Estas características são perceptíveis nas expressões culturais, em vista disso, levantaremos as questões que sucedem em nosso entorno, para que entendamos nosso local. Nota-se que a América Latina vive entre seus países e estados em contextos muito próximos hoje. Tem-se o desprendimento das amarras deixadas pelo colonialismo e pelas diversas outras formas de dominação que também estão hoje na base da formação identitária de cada lugar, temática discutida por Robert Stam e Ella Shohat. Não é de hoje esta luta, é bem verdade, mas o contingente e a troca de informações entre cada localidade têm aumentado a partir da facilidade de captação de imagens e fluidez na sua divulgação. O consumo de audiovisual está

cada vez mais dinâmico, como ressaltado por Stuart Hall, e lidar com os benefícios e malefícios dessa velocidade é o desafio de quem produz na contemporaneidade.

No segundo capítulo trataremos de conceitos sobre a direção de arte. Setor responsável pela composição visual do quadro, iremos transcorrer cada uma das especificidades como a cor, objetos, figurino e maquiagem e o ambiente, todos relacionados e pensados a partir de formulações entre a equipe de diretores (geral, de arte e de fotografia). É um importante canal de diálogo do filme com o receptor, o espectador, portanto, é um ponto crucial para estas identidades presentes na tela. A pesquisa em questão visa apropriar-se da direção de arte enquanto este meio de disseminação cultural, para que, enquanto objeto, demonstre seu papel no audiovisual ligado ao contexto social. As características deste setor de uma equipe de filmagem serão detalhadas, de modo que, logo em seguida, embase as discussões que serão colocadas.

A última parte do estudo, referente ao entrelaçamento entre as teorias dos dois primeiros capítulos e visualização na prática baseia-se, então, em observar detidamente as características elencadas pelas respectivas direções de arte para imagnetizar o que fora concebido pelo roteiro, pelo diretor e, posteriormente, em grupo. A *mise-én-scene* criada para cada um dos enredos escolhidos será observada a partir do olhar sobre o indivíduo amazônida bem como seu reflexo no entorno e de que forma essa interação acontece em frente à câmera.

Para que se faça uma análise deste viés serão observados produtos audiovisuais locais contemporâneos. Uma das particularidades escolhidas é que todos tenham sido produzidos por amazônidas (enquanto nascidos ou habitantes de longa data), para que tenhamos um panorama da visão deles em filmar sobre e no seu lugar de fala, assim como sua concepção acerca da identidade da região, costumes e demais fatores. A partir de então, ficam os questionamentos: Reconhecemos a Amazônia representada nos filmes? Conhecemos a Amazônia “real”? E, sobretudo: Conhecemos nossa própria história e temos interesse pelo nosso entorno?

Representantes do cinema paraense atual, “Dias”, “Juliana Contra o Jambreiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” e “Ribeirinhos do Asfalto” foram escolhidos por estarem nesse contexto de experimentação destes modos de divulgação, no qual tem-se acesso às informações (e, às vezes, ao próprio produto audiovisual) por meio da internet ou festivais. Um período no qual, paradoxalmente, consome-se do que é feito nas culturas às quais não pertencemos, no entanto, pouco sabe-se sobre elas. Cabe então às expressões culturais, por vezes, este apresentar-se ao receptor. Os filmes escolhidos o fazem, cada um ao seu modo. Existem recortes do amazônida, do latino-americano, do belemense a partir de três vieses

diferentes. Todos escolhidos também por tratarem-se de produções de diretores locais: Fernando Segtowick, Roger Elarrat e Jorane Castro, respectivamente, manifestando, desta forma, um olhar próprio sobre um lugar que se tem familiaridade, onde se vive. Estas características de cada um deles e sua apresentação enquanto formação visual será o foco deste último capítulo, para que se possa observar algumas das possíveis visões que temos de nós mesmos.

Buscar-se-á, então, compreender o papel da direção de arte enquanto criadora, divulgadora e/ou reprodutora de identidades culturais locais em produções audiovisuais. A partir da observação de elementos visuais escolhidos por este setor, as questões que definiram suas cores, formas e localizações em relação à narrativa, por exemplo, podem estar em evidência, delineando as nuances e características amazônidas.

Ao considerar os produtos analisados, elege-se o estudo de caso, no qual “o interesse não é pelo caso em si, mas pelo que ele sugere a respeito do todo” (CASTRO, C, 1977, p. 88), ao passo que, ao ter conhecimento sobre uma pequena parte, nos desvelará um caminho sobre o todo. Então, ao eleger exemplares da produção audiovisual amazônida contemporânea e estudá-los, pode-se então enveredar por trajetórias de ponderações sobre uma noção do panorama geral, sobre o que é e como se realiza essa produção local, portanto, a busca desta pesquisa.

2 IDENTIDADES: MEMÓRIAS E VIVÊNCIAS NA TELA

Unidade: Talvez nunca tenhamos sido ou experimentado. Tanto enquanto indivíduos como enquanto sociedade, somos mais que um. Nossa formação é tão múltipla, que não pode caracterizar-se enquanto uma, dadas as várias interações que por ela passaram e ainda passam. Formados por diversas etnias, nós, os latino-americanos, temos em nossas raízes uma multiplicidade cultural já vasta. A discussão feita neste capítulo enveredará brevemente pelos caminhos da história, passando pelo colonialismo e suas repercussões até os dias atuais, bem como a maneira com que as expressões culturais apropriaram-se de suas heranças e trocas.

2.1 AS MESCLAS

A América, enquanto continente que passou pela colonização, naturalmente inclui processos diversos em seu histórico, seja no modo de contato com novos povos, seja nas próprias trocas ocorridas, por exemplo. Primeiramente, aprendemos, vivemos e ensinamos a história do Brasil e da América a partir do momento em que foram “descobertos” pelos Europeus. Desde cedo temos nossa imperceptível aceitação do poder de influência eurocêntrico sobre nossa cotidianidade. Logo, a partir disso já negamos as atividades e costumes dos habitantes que aqui residiam antes da chegada dos europeus, os indígenas.

Tempos mais tarde, temos os processos que vieram, através da colonização, apresentar e mesclar culturas europeias e africanas com a terra “recém-descoberta”, a América. Gradativamente os costumes locais passaram a ser reprimidos pelos costumes dos imigrantes. A vestimenta passou a ser regrada e substituída, a alimentação foi modificada, religiosidades impostas e, extensivamente, a forma de trabalho. Se antes os indígenas trabalhavam apenas para a própria subsistência, a partir da colonização tiveram que gerar lucro e riquezas para os europeus, a partir da natureza em que viviam e da sabedoria que tinham sobre a mesma. A exploração também foi estendida para os que violentamente vieram para a América com o fim de servir, como os africanos.

O pós-colonialismo, discutido por Ella Shohat e Robert Stam (2006), ecoa até hoje, proporcionado ainda pelas trocas culturais de diversas instâncias e esferas, formando “identidades complexas e multifacetadas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 78). Este conceito trata dos resquícios da época da colonização que ainda ficam nos países que sofreram este

processo, presentes em suas socializações, cotidianos e formações. Néstor García Canclini analisa este tipo de processo, ao qual ele chama hibridação:

A hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina. Temos que responder à pergunta de se o acesso à maior variedade de bens, facilitado pelos movimentos globalizadores, democratiza a capacidade de combiná-los e de desenvolver uma multiculturalidade criativa (CANCLINI, 2003, p. XVIII).

Neste trecho, ao contrário do que se possa imaginar, Canclini desmitifica a ideia de que os elementos que formam o indivíduo contemporâneo são formadoras de uma unidade. Pelo contrário, essa hibridação vem dar conta das novas situações com as quais este indivíduo se depara e com uma diversidade de formas de lidar com elas. Seja a partir da prática, da negação, aceitação, conhecimento ou disseminação, por exemplo, o sujeito reage de alguma forma acerca do que consome, seja conscientemente ou não. Sobre o descentramento do sujeito, Stuart Hall fala:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais (HALL, 2011, p. 12).

Ambos os autores referem-se às transformações sociais geradas desde a revolução industrial, momento em que algumas sociedades do mundo todo passaram por períodos de transição e de modificação de seu cotidiano a partir da presença de máquinas cada vez mais atuantes, seja em fábricas, seja em meios de transporte ou de comunicação. Mais à frente, a globalização foi outro fator que revolucionou as interações socioculturais. Com fluidez e acesso a informações do mundo todo, com uma velocidade surpreendente em relação às formas de comunicação anteriores, modificando a percepção do sujeito sobre o mundo e si mesmo.

Seja pelas imigrações internacionais na época do descobrimento, as migrações nacionais em massa há algumas décadas ou na contemporaneidade, com a facilidade de acesso à tecnologia, a troca de informações tem sido um fator presente e cada vez mais dinâmico nas sociedades. Desta forma, com a frequência com que o indivíduo contemporâneo é atingido por novas informações, com a mesma rapidez ele as consome, tornando-as parte do que ele considera ou não, como formadora do seu “eu”. Estas escolhas fazem parte das identificações

do homem, hoje, muito mais fluídas. Ella Shohat e Robert Stam (2006) falam sobre “policentrismos identitários”, nos quais nos encaixamos hoje, não havendo mais um centro que reúna as particularidades de um indivíduo linearmente. Por este motivo, sendo “identidade” um termo que indica uma escolha de informações e costumes “fechados”, o termo “identificações” utilizado pelo professor Fábio de Castro (2005) abrange o sentido de múltiplas influências simultâneas, logo, uma constante renovação de características e gostos do indivíduo, que melhor contempla a realidade com a qual convivemos.

Desde este processo, o que Canclini chamou de hibridação, *mélange*, só vem aumentando ao redor do globo. Voltando-nos para a Amazônia, mais especificamente Belém, temos vívidos traços destes processos de interação. A capital paraense, a “Paris N’América”, foi um exemplar dos costumes europeus ainda presente hoje em prédios e monumentos históricos da capital, em uma época em que a borracha e algumas outras riquezas naturais eram extensamente exploradas.

Mais tarde, chamadas para a ocupação do Norte e Nordeste foram feitas no Sul e Sudeste (“terras sem homens para homens sem terra”) para que, com mais mão-de-obra, mais desenvolvimento fosse gerado para o país e, principalmente, para as áreas que utilizavam (e até hoje utilizam) a natureza local para extração de matérias-primas. Fábio de Castro faz um breve apanhado histórico-cultural da capital do estado do Pará:

Belém, primeira etapa da colonização portuguesa na Amazônia e, portanto, seu espaço mais tradicional, reúne a maior população urbana da região e seu sistema mais expressivo de produção intelectual, científica, artística e jornalística, devendo ser apontado, ainda, seu papel como centro religioso. Com efeito, essa cidade cumpriu, historicamente, o papel de centro intelectual da Amazônia portuguesa. Um espaço composto por instituições e cenas intelectuais nas quais se concentravam, arquivavam e reproduziam os saberes constituídos sobre a região. Apesar dessa importância, esse papel de centro intelectual vem sendo transformado ao longo das três últimas décadas, período no qual se intensificaram os empreendimentos transformadores do espaço amazônico, gerados e geridos pelo estado brasileiro com o fim de promover uma “integração nacional” da Amazônia ao Brasil. Essa transformação do espaço amazônico impôs mudanças profundas à cena intelectual belemense, levando a modificações estruturais na sua relação com o saber e exigindo-lhe a elaboração de novas posturas artísticas, estéticas e políticas (CASTRO, F, 2005, p. 03.).

A partir deste trecho de Fábio de Castro podemos ter um panorama da Belém colonial e contemporânea, bem como sua produção cultural, dita por ele como importante para a integração da Amazônia com o restante do país nas três últimas décadas. Período este em que encontra-se, por exemplo, uma expressiva produção musical no estado do Pará, como os

ritmos influenciados pelas rádios caribenhas ou as canções de Ruy Barata¹. Efervescência esta, que estava inserida em um contexto muito maior: Nestas décadas a América Latina encontrava-se em meio à uma revolução artística, em que seus habitantes começam a tomar posse das suas culturas, já conscientes de que viviam por influência/imposição externa e com a vontade de mudar esta realidade.

A “multiculturalidade criativa“, ressaltada por Canclini, na qual as diversas culturas que chegam até os indivíduos são mescladas, dando lugar à uma forma de expressão própria, possibilita que passem a produzir sua história. Mesmo que outras sociedades tenham passado por condições parecidas de dominação, jamais serão iguais, mantém-se a particularidade dos costumes anteriores, do local em que se passou, dentre outros tantos fatores. Entre a descolonização e o “encontrar-se” enquanto sociedade livre e não mais sob imposições de outros países, nasce a necessidade de reinventar-se, “*inventar un país es lo de menos. Lo difícil es inventar una cultura.*” (RAMA *apud* PIZARRO, 1994: 176)², que foi o que se iniciou entre os anos 1960 e 1970 para os países da América Latina.

2.2 O CINEMA ENQUANTO EXPRESSÃO CULTURAL

A arte (em suas mais abrangentes disposições) é uma forma de expressão da cultura de uma sociedade. Desde as pinturas rupestres em cavernas, por exemplo, nas quais se reconhece a necessidade do homem de registrar o que fazia parte da sua cotidianidade, os elementos com que interagem e que estavam presentes na sua vida, de alguma forma. A arte também já foi uma forma de contato com o divino, com a religião, com personificações de anjos e idealizações de paraísos, assim como já foi expressão da ciência, com representações do corpo humano meticulosamente estudado ou noções de perspectiva, por exemplo. Reinventando-se em todas as épocas, de acordo com os acontecimentos e desenvolvimentos de técnicas, as expressões artísticas são, antes de tudo, reflexo de indivíduos.

A “captação da realidade”, que surgiu com o advento da fotografia³, abriu precedentes para os pintores, por exemplo, que não viam mais a necessidade de representação tão

¹ Discutido por Henry Burnett em “Belém: música e identidade na cidade plural”. Disponível em <http://www.ufpa.br/historia/2_Henry_Burnett%20Novo.pdf> Acesso em novembro de 2014.

² BRAGANÇA, Maurício de. **Entre a transculturação e o hibridismo**: uma questão de identidade para a América Latina. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador/BA, 2002.

³ A fotografia passou então a ser o lugar do real, capturando-o e indo além, tornando possível a visibilidade de momentos através da cristalização, acesso ao invisível, antes desconhecido. Este novo olhar é discutido por Walter Benjamin. BENJAMIN, W. **A pequena história da fotografia**. In: Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.

verossímil como antes. O cinema, em seus primórdios, era uma forma de registro da cotidianidade. Os famosos primeiros registros dos irmãos Lumière⁴ são prova disso, com imagens de pessoas andando e/ou em acontecimentos e situações do dia-a-dia. George Méliès fez experimentos com ilusionismo⁵, descobrindo novas técnicas e usos do audiovisual, assim como Dziga Vertov com sua documentação da cidade⁶, para citar alguns dos precursores. Com o passar dos anos, as vanguardas históricas de 1920 foram outro exemplo de reflexo nas artes. As angústias, as concepções políticas, o deparar-se com o novo em meio a sociedade, eram transpassados para quadros, músicas, poesias e, como estavam em meio ao início das experimentações audiovisuais, nas telas. Posteriormente, também foi crítico, com movimentos como a *nouvelle vague* na França, o neorealismo italiano e a estética da fome, no Brasil.

Seria o cinema contemporâneo ainda um registro da realidade? E de qual realidade fala-se hoje em dia? São alguns dos pontos que pretende-se discutir nesta pesquisa. A busca pelo registro do que é produzido hoje no audiovisual e até que ponto nos encontramos com uma representação do real.

Retomando o breve apanhado histórico, temos o cinema enquanto uma das expressões artísticas de manifestação do que as sociedades de cada momento querem expressar. O pós-colonialismo também fez-se presente historicamente nas telas. Os filmes dos países “dominantes”, com produções e distribuições muito à frente dos demais, resultavam, por vezes, em identificações por parte dos colonizados (que reconheciam-se enquanto pertencentes à determinado grupo, por exemplo, a partir das temáticas discutidas⁷), o convívio com essas culturas e o consumo das mesmas causava essa identificação no outro (os grupos “dominados”). Como no cinema estadunidense, em ascensão com Hollywood, e o cinema europeu, que também contava com produções já mais elaboradas e que tratavam de questões que faziam parte de sua realidade, assim como o neorealismo italiano, com abordagens sociais e políticas do período pós-guerra.

Segundo Shohat e Stam (2009, p. 148), a identidade fragmentada faz com que os colonizados reconheçam-se enquanto personagens destes enredos, mesmo que indo de

⁴ Alguns deles presentes em “The Lumiere’s Brothers – First films”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s> > Acesso em 18 de abril de 2015.

⁵ Como em “Viagem à Lua”- *Le Voyage Dans la Lune* (A Trip to the Moon) by Georges Méliès (1902). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BNLZntSdyKE> > Acesso em 18 de janeiro de 2016.

⁶ “Man With A Movie Camera (1929) Dziga Vertov - Cheloveks kino-apparatom” Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw> > Acesso em 18 de janeiro de 2016.

⁷ A disseminação do cinema colonial e do discurso hegemônico na Ásia, África e Américas, criando a identificação é comentada em: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo. Cosac Naifi, 2006.

encontro ao que é disseminado entre seus compatriotas, suas lutas e particularidades. Esta fragmentação é a formação do indivíduo por várias culturas, deste modo, constituído por uma pluralidade, poderá familiarizar-se com uma gama maior de situações mais frequentemente, por já fazerem parte de suas identificações.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcantes para a ascensão das produções do cinema latino-americano, também chamado de terceiro cinema⁸ ou cinema de periferia. A tomada desse “poder” da representação artística é importante enquanto a criação e legitimação de voz própria, desvinculada (em sua teoria) do olhar de grupos dominantes, abrindo caminhos para a liberdade estética, mais explorada a partir de então.

2.2.1 Cinema latino-americano

As temáticas e estéticas apresentadas no cinema “*Buena Onda*”⁹ (ou Novo Cinema) foram definindo o que seriam as características marcantes desse cinema surgido nos idos das décadas de 1960 e 1970. Após assistir e participar de guerrilhas e movimentos políticos, a reação foi de mostrar e promover revolução através da veiculação de ideologias, pensamentos políticos e filosóficos nos cinemas.

O conceito de Terceiro-Mundo serve a partir dos anos 60 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea – para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. Os processos de descolonização, de conscientização social e de luta política desencadeados no globo ao longo deste período (deste estendido 1968) não se esgotam em si mesmos: eles fazem parte da grande crise da modernidade que implica também numa reorganização (ou desorganização) cultural em todos os cantos do globo. Reafirmamos, então, que uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas as suas implicações) foi a própria constituição da idéia de Terceiro Cinema. (PRYSTHON, 2009, 82)

A aceitação de uma condição de terceiro mundo, por parte dos países que não enquadravam-se no primeiro nem no segundo “mundos” foi um passo importante para a construção do que viera depois. Ao assumir a postura de países subdesenvolvidos, “à

⁸ Segundo Pryshton, termo adotado nos anos 50, em meio a uma divisão pós 2ª Guerra, entre um Primeiro Mundo capitalista e um Segundo Mundo socialista, o terceiro mundo surge “talvez com o valor de eufemismo, ele substitui a idéia mais difusa, menos organizada e mais traumática de “países pobres”. PRYSTHON, Angela. **Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. Periferia - Volume 1.** Número 1, 2009.

⁹ Em referência aos “novos cinemas” que estavam surgindo pelo mundo nesta mesma época, como a “*nouvelle vague*” na França e o neorealismo, na Itália, e que tinham também como diferencial o audiovisual baseado no seu enredo, na sua temática principal, com produções de baixo orçamento, em contraste com o que era praticado nos EUA.

margem”, passou-se então a procurar criar essa cultura, essas expressões, a surgirem estes meios de disseminação destas realidades, não mais a replicação de discursos de outros, mas de latinos.

O cinema de periferia surge neste contexto, mostrando-se, sendo personagem das próprias criações e enredos. O espaço, as questões sociais e as situações da margem começaram a ganhar destaque em roteiros e telas. Levantando discussões de cunho social e político, procurando mostrar o que era a realidade da época, primando mais pelo coletivo que a escolha de um indivíduo enquanto protagonista dos enredos. Mesmo as condições de produção tornam-se característica desse cinema, que não usufrui de grandes verbas para a realização bem como a facilidade de distribuição dos grandes estúdios e cenários já estabelecidos. No Brasil, cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha (este com a conhecida “estética da fome”¹⁰) foram representantes deste novo momento para o cinema latino-americano.

Até chegarmos ao “ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada quase como estratégia de marketing” (PRYSTHON, 2009, pg. 86), em que, em meio à maior frequência nas aparições do local em que se vive, busca-se mostrar o que é diferente, o que é mais “vendável”, a ponto de encontrar-se com um “autoexotismo”, destacado por Prysthon (2009), o que torna o produto mais valorizado pelo seu diferencial, seja visual, temático ou de produção. Logo, um motivo que faz com que tenha sucesso enquanto um gênero ou categoria também no exterior, mesmo que, desta forma, fortaleçam-se o estereótipos estabelecidos.

Hoje em dia ainda encontramos traços deste cinema de periferia de 1960/1970 nas produções da América-Latina, no entanto, com modificações das características do seu surgimento. Segundo Marina Mól Gonçalves¹¹ (2013), a característica de militância e de revolução política, já não se encontra com a mesma frequência nos filmes atuais, bem como as questões sociais, que passaram a ser representadas por personagens específicos, com enredos particulares ou mais fechados dentro de dado círculo social. Com o passar dos anos, o surgimento de mão-de-obra especializada foi um diferencial em relação aos primórdios, assim

¹⁰ Um dos manifestos de Glauber Rocha, a “*Eztetyka da fome*” (1965) que, assim como a “*Eztetyka do sonho*” (1971), propunham a abordagem de temas a partir da brutalidade, do confronto “Para ‘compreender’ a fome, dentro ou fora da América Latina, seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento: ‘o público não suportando as imagens da própria miséria’”. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>> Acesso em 28 de junho de 2015.

¹¹ GONÇALVES, Mariana Mól. “**Cinema na América Latina** – Uma breve introdução de uma trajetória em eterno recomeçar”. Mediação, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, jan./jun. De 2013.

como a descoberta de novas formas de representação, mesmo que sem o apelo revolucionário latente como antes.

Estes aspectos e referências à particularidades de cada uma destas sociedades (sejam atuais, sejam de suas vivências históricas) apresentam-se de múltiplas formas em um produto audiovisual, desde seu roteiro, até a escolha dos personagens, chegando nas eleições estéticas de direção de fotografia e direção de arte. Este último ponto, foco desta pesquisa, é analisável a partir de alguns aspectos da trama, como o espaço escolhido para acontecer a história em questão, as vestimentas dos personagens e as cores e tons presentes do filme. Mais à frente serão desenvolvidas discussões a partir destas características, de modo que possamos reconhecer alguns dos sinais históricos e contemporâneos e relacioná-los com o que é transmitido por meio do audiovisual.

2.2.2 Para cada lente, um olhar

Ao observar os diferentes modos de produção bem como os resultados dos trabalhos de diferentes localidades, percebem-se as nítidas diferenças que, por vezes, passam pela linguagem, por situações particulares e alcançam o ponto das representações culturais, que possui frequentemente uma questão divergente entre visões. Estas referências apresentam-se de modo diferente entre quem está posto de fora dessa cultura retratada e quem a observa de dentro. O conhecimento e a (con)vivência são de perceptível importância para encarnar em maior ou menor complexidade ou verossimilhança a sociedade que se propõe. Deste modo, a partir de uma breve observação, pode-se listar algumas destas circunstâncias que tornam a visão do “colonizador” e do “colonizado” tão diferentes entre si e, por vezes (não raro), contraditórias, causando reações da parte representada.

2.2.2.1 Pela lente do colonizador

O primeiro mundo, por sua facilidade no que tange à produção e distribuição de filmes, em detrimento do terceiro mundo, possui maior acesso à difusão da sua perspectiva. A disseminação de imagens a partir de estereótipos desencadeia discussões políticas e sociais persistentes. Minorias que sentem-se vigorosamente atingidas por suas representações contestam produtores e estúdios que, em geral, “achatam” identidades dentro de uma só concepção ou sob características pontuais, rejeitando suas nuances e mesmo a multiplicidade.

Seja uma língua, atitudes ou pelas roupas, o colonizado/oprimido tem uma imagem cristalizada de acordo com essas concepções pré-estabelecidas pelo opressor, figurando o que Michael Rogin chama de “excesso de valor simbólico”¹², fazendo pesar um lado negativo e desprezado pelos telespectadores que recebem estas informações. Aos que não possuem conhecimento prévio sobre estas comunidades ou situações, podem vir a considerar esta representação como uma transposição da verdade, ao passo em que é um recorte a partir da concepção formada pelos indivíduos que idealizaram o produto audiovisual em questão.

O filme “Amazônia em Chamas” (*The Burning Season*”, EUA, 1994), dirigido por John Frankenheimer, foi produzido para a Tv norte-americana contando a história de Chico Mendes a partir de pontos de vista sem familiaridade e elementos que denunciam este olhar estrangeiro, que vai desde o idioma até os cenários asseados (mesmo que se localize na floresta), passando pelo excesso da demonstração da mata e chegando aos figurinos, que tentam fazer referência ao local, mas acabam por ser uma reprodução do que é/era usado no exterior para remeter à selvas, inapropriados para situação em questão.

Apesar de desconhecido, o colonizado é enquadrado em características e termos segundo um conhecimento raso, segundo uma vivência que desrespeitou suas particularidades e as tentou modificar ou abolí-las. Consideramos sociedades, características, culturas estereotipadas a partir de uma restrição do que aquilo é ou deixa de ser, logo, temos uma primeira limitação.

Por conseguinte, automaticamente “classificamos” as representações enquanto verdadeiras ou falsas, de acordo com a nossa ideia sobre o signo ao qual refere-se. Ao partirmos do pressuposto de que fazer audiovisual trata-se de um processo racional (GONÇALVES, 2013) desde sua feitura até seu consumo, nele misturam-se as visões particulares que formam os indivíduos que estão, cada vez mais múltiplos:

Embora o realismo total seja uma impossibilidade teórica, os espectadores chegam equipados com um “sentimento do real” baseado em sua experiência que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações de um filme. Nesse sentido, a bagagem cultural de uma plateia em particular pode gerar pressões contra um discurso racista ou preconceituoso. (SHOHAT; STAM, 2009, pg. 267)

Em meio a essas discussões, deve-se ressaltar a existência também da reprodução de discursos colonialistas por parte dos próprios colonizados. Por haver a formação cultural eurocêntrica ainda muito latente, este tipo de auto-representação estereotipada também é

¹² ROGIN, Michael. “Blackface, White Noise”, *Critical Inquiry*, v.8, n.3, 1992, apud SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica à Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.269.

possível, até frequente. Filmes direcionados para o público infantil, por exemplo, como a sequência “Tainá”¹³, que é a trajetória de uma índia e seu contato com a natureza e com o “homem branco”, colocando a Amazônia enquanto um lugar do “intocado” e alheio ao que é tido como civilidade. A animação “Rio” (2011) e “Rio 2” (2014), mostram o “jeitinho brasileiro” (relacionado à malandragem) como forma de solucionar algumas questões e levar a vida, a favela e mesmo a criminalidade ligada à sujeitos da periferia (inclusive com a participação de um menino negro, configurando outro estereótipo) e a já conhecida associação ao carnaval, reiterando a ideia de país festivo. Estes são exemplos de que a construção e o reforço destes estereótipos vêm desde cedo enquanto forma de conhecimento de si e construção desta noção de identidade.

2.2.2.2 Pela lente do colonizado

As décadas de 1960 e 1970 têm grande significância para os povos que foram dominados. A revolução no cinema latino reflete a consciência e a tomada de atitudes, do fazer artístico. A partir do momento em que a própria população passa a falar de si, tem-se a visão do nativo e a representação da sua realidade segundo suas próprias experiências. O colonizado, anteriormente habituado com o que lhe era imposto e com outras culturas arraigadas em si, a partir do momento em que passa a ter consciência das suas particularidades e da importância de expressá-las ao seu modo, o faz dentro de suas possibilidades.

Inseridas no contexto dos modos de produção, encontram-se as dificuldades técnicas, que vão desde equipamentos até a formação das pessoas que constituirão as equipes, passando pela escassez de financiamento dos mesmos, delineiam a realidade dos cinemas latinos. Falar da pluralidade de modos de produção dentro da própria América Latina é importante. Como já anteriormente mencionado, existem variações entre o subcontinente, os países, as regiões e assim por diante. Enquanto hoje o cinema Argentino possui algumas leis e projetos que possibilitam as produções audiovisuais, por exemplo, o Brasil ainda está desenvolvendo seus métodos e encontrando seus melhores formatos. Ainda que funcionem a sua maneira, são sistemas diferentes entre si.

¹³ “**Tainá – A Origem**”. Direção: Rosane Svartman. Sincrocine Produções Cinematográficas, 2013. Brasil. 1h28min, cor. / “**Tainá – Uma Aventura na Amazônia**”. Direção: Tânia Lamarca e Sérgio Bloch. Tietê Produções Cinematográficas, 2000. Brasil. 1h30min, cor. / “**Tainá 2 – A Aventura continua**”. Direção: Mauro Lima. Tietê Produções Cinematográficas, 2004. 1h16min, cor. Brasil.

“A identidade de um grupo são os discursos que ele produz sobre si mesmo, mas também aquilo que ele mostra; é a sua história, são os seus mitos e heróis. Uma representação identitária é, portanto, uma prática social, cultural, que agrega um grupo de pessoas em torno de uma visão semelhante de passado, de presente, de futuro, dando a este grupo um sentido de pertencimento.

A identidade é, assim, a forma como o grupo define a si mesmo e a sua trajetória, social, cultural, histórica, marcando com isso sua diferença, sua alteridade em relação a outro grupo. É o momento em que o grupo aplaina suas diferenças internas, a fim de ressaltar seus traços em comum, para, com isso, demarcar seu espaço de ação, no campo das representações, diante do outro. Ser brasileiro é diferente de ser inglês, por exemplo.” (ROSSINI, Miriam de Souza, 2001)

Desta forma, filmes com o ponto de vista da sociedade da qual se fala tendem a criar seus discursos baseados em sua vivência, sendo este o ponto fundamental de diferença em relação a um olhar estrangeiro. Filmes como “*El Coraje del Pueblo*”¹⁴ (Bolívia, 1971) dirigido por Jorge Sanjinés, que fala sobre um acontecimento daquele povo, o massacre na noite de São João, em 1967, com uma estética e língua (falado em quéchuá e aymara) próprias e não-atores, como ressaltando em um dos textos presentes na abertura do filme: “*Los protagonistas principales son los verdaderos testigos que interpretan sus propias historias*”, mostra a preocupação de ressaltar a relação da produção com a realidade, a fidelidade e verossimilhança em relação ao seu povo.

2.2.2.3 O “real”

Assim, ainda que tenha-se um estudo, um aprofundamento ou proximidade acerca de uma sociedade ou cultura, a representação desta será um recorte de uma realidade, a captação de um dos diversos lados existentes. No entanto, o discutido aqui é a repetição de “fórmulas” e falta de profundidade destas abordagens. O cinema encontra-se, então, no argumento de Bakhtin:

A arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos as circunstâncias históricas e nas contingências sociais. (BAKHTIN IN: SHOHAT; STAM, 2009, pg. 265)

Reitera-se a arte enquanto forma de expressão social, novamente nos reportando às pinturas rupestres, por exemplo, inclusa em um contexto de vivências e cotidianidades, a importância do registro de experiências e histórias de um grupo, hoje realizado de diversas

¹⁴ “*El Coraje Del Pueblo*”. Direção: Jorge Sanjinés. Co-produção Bolívia-Itália; Group Ukamau / Radiotelevisione Italiana, 1971. 90min, cor.

formas. Consequentemente, denominar filmes enquanto certos ou errados, torna-se uma ação problemática. No entanto, temos as situações, como as levantadas por Shohat e Stam (2009) em que

Uma obsessão com o ‘realismo’ emoldura a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar ‘erros’ e ‘distorções’ como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível e ‘mentiras’ fossem facilmente desmascaradas. (SHOHAT; STAM, 2009, pg. 261)

Incutir-se na proposta de fazer um filme que reflita completamente o “real”, confronta-se com as circunstâncias desta representação. Almejar uma “estética da verossimilhança”, falada por Shohat e Stam, põe em risco o constante comparativo com o “real”, deixando evidente a existência de mais de uma realidade possível:

A “realidade” não é evidente e a “verdade” não é imediatamente apreendida pela câmera. Deve-se distinguir, portanto, entre o realismo como um objetivo – o “desmascaramento das redes de relações causais de Brecht – e o realismo como um estilo ou constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um ‘efeito de realidade’ ilusionista. (SHOHAT; STAM, 2009, pg. 264)

3 O VISUAL: DIREÇÃO DE ARTE DO FILME

Criar a estética de um filme é um trabalho em conjunto e de pesquisa, este processo e suas características serão apresentados neste capítulo da pesquisa. A partir do roteiro norteador do projeto o diretor do filme, o diretor de fotografia e o diretor de arte reúnem-se para criar a concepção visual principal do filme a ser realizado. As características do roteiro, juntamente com as referências e ideias de cada um começam a formar a base do que será produzido imageticamente. Enquanto a fotografia indica a melhor forma de mostrar um quadro, a arte compõe este quadro. A direção de arte tem por objetivo transpor a história para os elementos visuais do filme conferindo-lhes as características correspondentes para que tenham sua participação como contribuição da narrativa. Referente ao papel da direção de arte, Vera Hamburger diz que:

A configuração arquitetônica e visual gera entendimentos cognitivos ligados diretamente à narrativa como interpretações simbólicas, históricas, sociais, psicológicas, etc. Ao mesmo tempo, em ação sinestésica característica do cinema, suas propriedades plásticas provocam os sentidos sensoriais do espectador atribuindo novos significados à experiência.

A construção de um universo físico visual coerente com a abordagem original do filme, definida com o diretor, é o objetivo do trabalho do diretor de arte. Extrapolando o chamado “padrão de beleza”, o “belo” cinematográfico está ligado à criação de conflitos visuais que tornem a imagem instigante, a ponto de envolver o espectador naquilo que vê, fazendo-o acreditar na autenticidade do mundo ficcional que lhe é apresentado. (HAMBURGER, pg. 19, 2014)

O diretor de arte é o responsável por gerir esse universo físico que será criado e coordenar toda a equipe de arte que vai tornar real tudo que foi idealizado pelas direções (geral, arte e fotografia). Após a captação e discussão da ideia do roteiro, o diretor de arte e o pesquisador de sua equipe (se houver) irão buscar referências que possam contribuir para a formação da *mise-én-scène*¹⁵, como o tecido utilizado em uma época característica, o clima de uma determinada cidade onde vai se passar a história ou mesmo as atividades praticadas pelos personagens, são detalhes fundamentais para a construção dos elementos da arte.

No entanto, mais que referências à características como uma época ou um clima, a direção de arte aprofunda-se, adentrando as singularidades dos personagens, desde seus desejos, medos, motivações, sentimentos de forma geral, até suas identificações enquanto

¹⁵ Disposição de objetos e pessoas em cena em harmonia com iluminação, movimentos e enquadramento, sinalizando a assinatura de cada diretor na sua preferência na montagem do espaço. Conceito amplamente discutido em: OLIVEIRA Jr. José Carlos. “**A *mise en scène* no cinema** – do clássico ao cinema de fluxo”. Campinas: Papirus Editora, 2013.

indivíduo pertencente a determinada sociedade, quais seus costumes, como se comporta e de que modo isso influencia seu entorno. Desta forma, as representações simbólicas ativam a percepção de quem frui esta narrativa (espectador) a partir de suas informações prévias sobre o assunto.

3.1 ELEMENTOS DA DIREÇÃO DE ARTE

3.1.1 Cores

A seleção das cores que estarão presentes em um produto audiovisual está ligada ao clima que se deseja dar ao roteiro. Por conseguinte, é natural que sejam escolhidas algumas cores que estarão mais presentes, dialogando entre si nos aspectos visuais. A construção da paleta de cores guiará a composição visual do filme, como os tons mais frequentes, as associações de cores, um quadro com maior ou menor contraste, ajuste de brilho, uso da saturação, etc, são pontos pensados desde o início. Em todo o universo de cores, a combinação entre as escolhidas estabelece o ambiente da história.

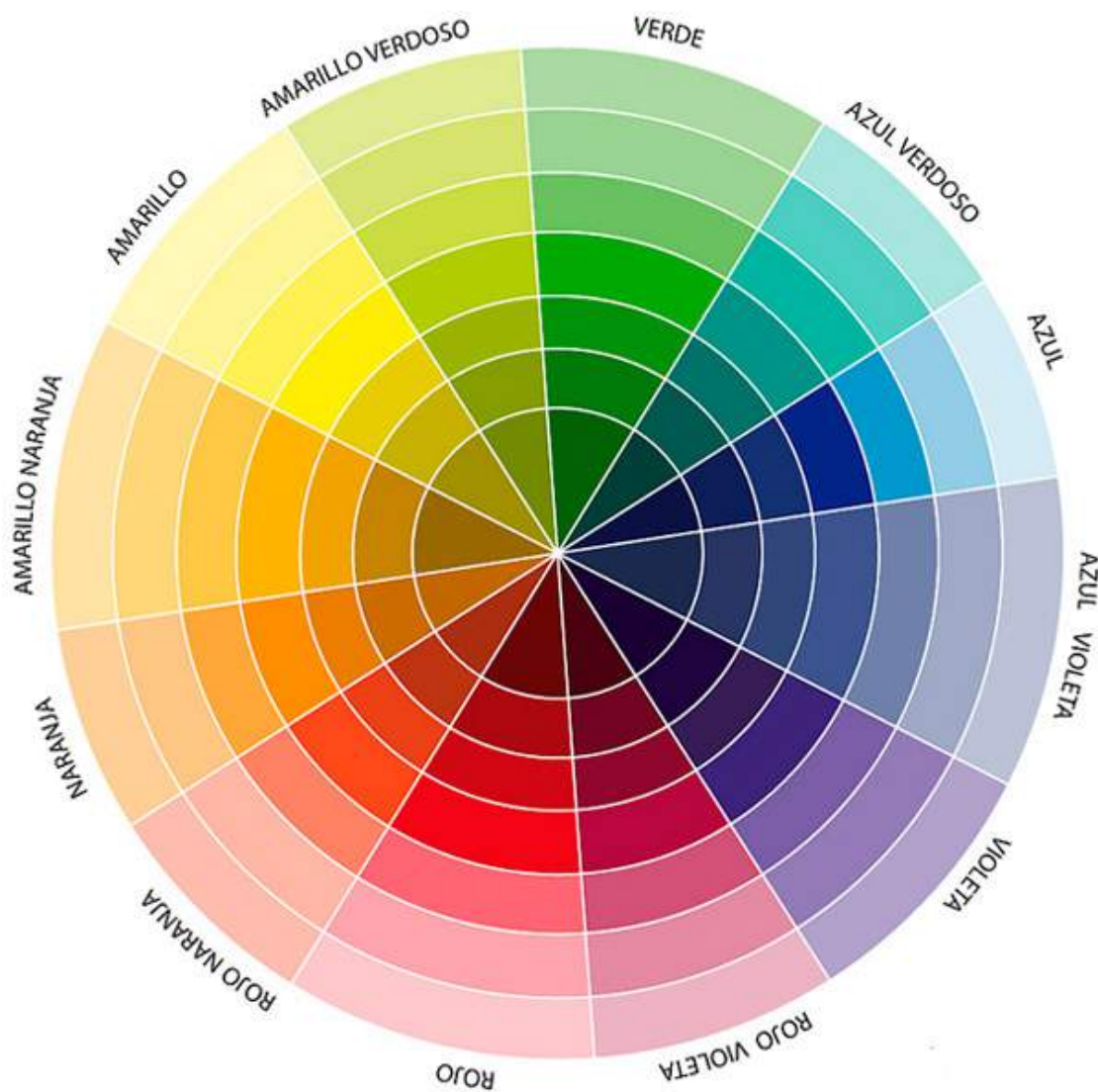
O físico Isaac Newton elaborou o primeiro círculo cromático, que contava com sete divisões, destacando uma de suas propriedades, o matiz. Descordando do experimento, o pintor Johann Wolfgang Von Goethe fez experimentos com prismas e os registrou em aquarela, resultando em seis cores-base do círculo. Posteriormente, outras teorias e modificações vieram, como a de Moses Harris centralizando o vermelho, amarelo e azul, que não fora bem aceito, até que Philipp Otto Runge elaborou a esfera cromática, representando tridimensionalmente graduações entre matizes, luminosidade e saturação. Sistemas como os de Albert Munsell, Friedrich Wilhelm Ostwald, Johannes Itten e Faber Birren utilizavam-se também de cores primárias bem como algumas relações com a psicologia para basear seus experimentos¹⁶.

Desta forma, ainda após tantos estudos, a disposição de cores do círculo segue sendo um gráfico de disposição cromática extensamente utilizado, de forma a associá-las harmonicamente, possibilitando sentidos diferentes a cada escolha de combinação. As cores primárias são complementadas por secundárias, conferindo um equilíbrio para a composição. Observá-lo possibilita a descoberta de diversos tipos de combinações e usos harmônicos,

¹⁶ História dos sistemas de cor. Disponível em: < <http://www.idemdesign.net/pt/artes-graficas/densitometria-colorimetria/216-historia-sistema-cor.html?showall=1> > Acesso em: 28 de janeiro de 2015.

podendo-se trabalhar com cores análogas (vizinhas no círculo) ou complementares (opostas no círculo), por exemplo, partindo da escolha da ambiência que se quer criar.

Figura 1 - Círculo cromático



Fonte: http://s3.eplaces.com.br/_default/eiflor/img-posts/fe16dfbc6a1b049d5223215bec09ffb.jpg

3.1.1.1 Especificidades das cores

- Psicologia das cores

O uso das cores de acordo com as harmonias entre si podem causar diversas sensações, dependendo também da forma como será colocada em cena, se enquanto uma das principais ou secundárias, ou mesmo complementando o quadro. Logo, a temperatura, a saturação e a luminosidade influenciam diretamente sobre o significado apreendido de cada ambiente,

ponto comum com a fotografia. As sensações causadas pelas cores estão diretamente ligadas à cultura, os modos de percepção apreendidos em cada lugar do mundo faz com que a compreensão das cores varie de acordo com suas relações cotidianas, por exemplo, entre costumes orientais e ocidentais, ativando percepções por meio de símbolos presentes no quadro de diferentes formas.

- Variáveis

São outras propriedades também levadas em conta para a elaboração da paleta de cores de um produto audiovisual. Para que o mesmo ocorra, leva-se em conta uma observação dos seguintes pontos:

- Matiz: É a cor “pura”, é a característica que diferencia as cores conforme as conhecemos.

- Tom: Trata-se da gradação da matiz, a variação da cor.

- Contraste: Oposição. No círculo, são as cores imediatamente contrárias. Ocasionalmente nitidez e destaque entre as cores envolvidas.

- Luminosidade: Ligada ao brilho, quanto maior a luminosidade, mais próxima do branco a cor estará, menor luminosidade, proximidade ao preto.

- Saturação: Consiste na intensidade da cor. Quanto mais saturada ela estiver, mais vibrante estará, quanto menos saturada, estará mais próxima do cinza.

- Temperatura: Separadas de acordo com suas sensações físicas, são divididas entre quentes e frias, na metade do círculo cromático (cortando o amarelo e o violeta). São as cores que mais se aproximam do amarelo e suas variações (para as quentes) e, as que se aproximam das matizes que tendem para o azul (para as frias).

A partir dos pontos expostos, os diretores podem trabalhar estas variáveis da forma que melhor convier ao produto audiovisual. Alguns diretores renomados têm como característica o uso de paletas de cor específicas ou próximas, recorrentes em suas produções, como Tim Burton (Figuras 2 e 3), que explora o sombrio por meio das cores fechadas e frias, emprestando um ar surrealista aos seus filmes, tanto em “*live action*”, como em “Os Fantasmas se Divertem” (“*Beetlejuice*”, EUA, 1988), quanto em animações, como “O Estranho Mundo de Jack” (“*The Night Before Christmas*”, EUA, 1993), que são comumente encontrados em sua filmografia.

Figura 2 – Frame de "Os Fantasmas Se Divertem"



Fonte: http://caseycorpier.blogspot.com.br/2013_10_01_archive.html

Figura 3 - "O Estranho Mundo de Jack"



Fonte: <http://fondowallpaper1920x1200.blogspot.com.br/2012/12/58-wallpapers-de-el-extrano-mundo-de.html>

Já Wes Anderson é conhecido pelo uso marcante das cores em seus filmes, como em “Moonrise Kingdon” (“Moonrise Kingdon”, EUA, 2012), no qual utilizou cores como o amarelo, castanho, laranja e vermelho como na Figura 5, que apresentam harmonia entre si, ainda que em tons marcantes.

Figura 4 - Paleta de cores de cena de "*Moonrise Kingdom*"



Fonte: <http://airows.com/culture/wes-anderson-color-palettes-tumblr>

O jogo de cores do diretor também acontece em “O Grande Hotel Budapeste” (“*The Grand Budapest Hotel*”, Alemanha/Reino Unido, 2014):

Figura 5 – Frame de "O Grande Hotel Budapeste"



Fonte: <http://www.moviewallpapers101.com/wallpaper/12719-the-grand-budapest-hotel-the-grand-budapest-hotel>

Neste filme, os pontos de destaque marcados por cores, típica da *mise-èn-scene* de Anderson ilustra também uma simetria que vai para além do quadro, alcançando a paleta, com cores fortes, como a presença de vermelho e roxo como pontos de atenção. Os destaques criados pelo diretor geralmente são baseados nas combinações citadas do círculo cromático: associações de cores análogas e os contrastes, como nos exemplos citados.

A escolha do uso do preto e branco (ou também conhecido como “escala de cinza”), como em “A Lista de Schindler” (“*Schindler’s List*”, EUA, 1993), que fala da história de Oskar Schindler, inserido no contexto do regime nazista, portanto, representa o clima pesado da época da temática. Segundo o próprio diretor, Steven Spielberg, “a cor é o símbolo da vida. Por isso, um filme sobre o Holocausto tinha que ser em preto e branco”¹⁷. A única cor presente é o simbólico vestido vermelho da menina perdida entre os nazistas e que se torna uma das vítimas. Este vermelho remete ao sangue, à crueldade e aos mortos no Holocausto e, presente na vestimenta de uma criança, reforça a inocência no meio destes acontecimentos.

¹⁷ “20 anos de “A Lista de Schindler”: veja as curiosidades do épico de Spielberg”. Disponível em: < <http://cinema.uol.com.br/album/2013/12/14/20-anos-de-a-lista-de-schindler-veja-curiosidades-do-epico-de-spielberg.htm?imagem=1> > Acesso em 08 de fevereiro de 2016.

Figura 6 - Menina do vestido vermelho em "A Lista de Schindler"



Fonte: <https://blogredblue.wordpress.com/2015/04/13/analise-a-lista-de-schindler/>

Figura 7 - O preto e branco em "A Febre do Rato"



Fonte: <http://www.blogsintese.com.br/2014/08/da-lama-ao-caos-o-cinema-pernambucano.html>

Outro exemplo de opção pelo uso do preto e branco foi em “A Febre do Rato” (Brasil, 2011) é também uma decisão com um propósito. No caso do filme dirigido por Cláudio Assis, a falta de cores traz a voracidade dos temas abordados no filme (Figura7), uma característica deste realizador, dando destaque para expressões dos personagens, as marcas, as texturas das paisagens e dos objetos, assim como para as expressões dos personagens. Uma carga dramática pesada toma conta das cenas a partir do alto contraste em preto e branco.

3.1.2 Ambiente/paisagem

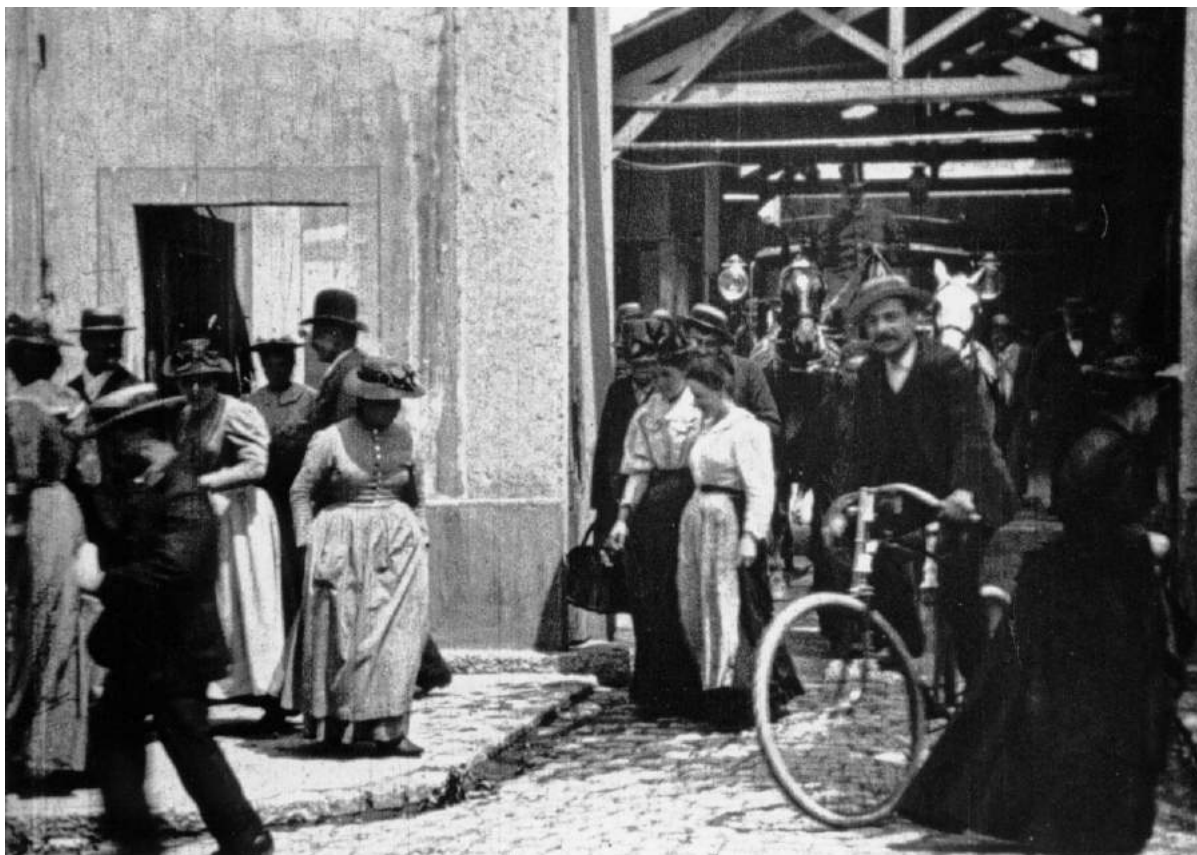
A localização da narrativa, determinação dos espaços em que a história vai se passar e mesmo a atenção sobre o mesmo, foi modificada com o passar dos tempos. Segundo Elizabeth Jacob¹⁸, a relação de artistas com o retratar ambientes vem de muito antes do cinema. Na pintura, os artistas compunham ambientes que faziam referência ao divino, ao religioso e, ao passo em que se desprenderam destas representações, passaram a ter um caráter mais naturalista, trazendo perspectiva aos quadros, tornando os ambientes autônomos em relação aos personagens ou mesmo sendo as figuras principais na obra.

No cinema, o uso de espaços abertos ou fechados (em locações ou em estúdio) são designados segundo o roteiro e os propósitos da narrativa, escolha entre os diretores geral e o de arte e, dependendo da produção, de acordo com a disponibilidade de tempo ou verba. Cada escolha tem seu aspecto técnico, podendo ser mais ou menos “controláveis” tanto pela arte como pela fotografia.

Nas primeiras experimentações cinematográficas, devido ao peso e dificuldade de movimentação da câmera que, por isso, mantinha-se fixa, os planos filmados eram abertos, em sua maioria, em plano geral, a exemplo de Meliés e os irmãos Lumière (Figura 8). Geralmente com uma noção de falta da quarta parede, relacionado ao público das apresentações teatrais.

¹⁸ JACOB, Elizabeth Motta. “Um Lugar Para Ser Visto: a Direção de Arte e a Construção da Paisagem no Cinema”. Niterói, 2006.

Figura 8 - Cena de um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière



Fonte: http://www.cinetecadibologna.it/areastampa/c_486

Com o desenvolvimento das câmeras e novas experimentações, vieram também modificações nos ambientes. Saiu-se de uma visão teatral do cinema para um olhar que adentra o espaço, mais participante, captando mais detalhes do mesmo.

A escolha da locação, não sendo reproduzida em estúdio, mas utilizada do jeito que está disposta, com recortes ou algumas alterações já é, em si, um ponto importante a ser observado. Elizabeth Jacob usa a expressão “lugar-paisagem”, que dialoga diretamente com esta observação do uso do espaço.

O lugar-paisagem é então um espaço específico, diferenciado da locação ou do estúdio em si. Nem toda montagem cenográfica, uso de locações ou externas, envolve a construção deste tipo específico de espacialidade. O lugar-paisagem não é um lugar dado, um ponto de partida (como as externas ou locações podem ser). Ele é a construção de um espaço paisagístico específico na medida que é criado com objetivos técnicos e estéticos pré-determinados. Ele pode ter uma paisagem natural como ponto de origem, mas o que o caracteriza é o processo de transformações por ele sofrido a fim de torná-lo expressivo, ou seja, de torná-lo capaz de atender as intenções plásticas e dramáticas desejadas. (JACOB, 2006, p. 14)

Este lugar-paisagem então pode ser exemplificado pelo filme “O Som Ao Redor” (Brasil, 2013), que se passa em uma rua de um bairro classe-média de Recife, no qual as casas, as relações entre as pessoas e entre elas e a cidade acabam tornando-se um lugar expressivo, vivo, com o qual elas lidam além de residir. Dirigido por Kleber Mendonça Filho, o filme faz uma crônica na qual a cidade torna-se personagem, o espaço faz parte e contribui com o desenvolvimento da narrativa.

Figura 9 - Ambiente em "O Som Ao Redor"



Fonte: <http://www.enfermaria6.com/blog/2015/9/10/em-busca-da-brasiliana>

3.1.3 Figurino e maquiagem

Extensão da identidade do personagem, o figurino e a maquiagem ornam, vestem o ator (nos seus diversos sentidos) com a figura dramática, de modo a fazê-lo adquirir/adentrar seu universo. A pesquisa em direção de arte também alcança este âmbito, por meio do contexto, da cor, do tecido, dentre tantas outras características da vestimenta que fazem parte da composição. Por exemplo, caso se trate de um filme “de época” ou que se passe em um local frio, deverão ser usadas roupas/materiais que remetam adequadamente ao local e tempo aos quais se refere.

A carga emocional, atividades, posição social, gostos e vivências, de modo geral, estarão impressos nas vestimentas e na maquiagem que vão acompanhar cada ator. Em “O Auto da Compadecida” (Brasil, 2000), que se passa em um Nordeste copiosamente

estereotipado e propagado, com as características do Sertão, apresenta personagens que convivem na pobreza, em um clima quente e seco, refletido nas apresentações visuais de indivíduos como João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) (Figura 10). Os dois personagens que passam a trama procurando formas de se dar bem na vida, levam no figurino a pobreza de roupas sujas e já desgastadas, assim como os cabelos bagunçados e os rostos suados, barba por fazer e com a pele queimada pelo sol forte. Carregam uma achatada (resumida e estereotipada) aparência de quem vive na estiagem e trabalha em condições precárias para sobreviver.

Figura 10 - Figurino de Chicó e João Grilo em "O Auto da Compadecida"



Fonte: Frame de "O Auto da Compadecida", de Guel Arraes, 2000.

Em "O Lobo Atrás da Porta" (Brasil, 2013), Leandra Leal interpreta Rosa, uma jovem que se apaixona por Bernardo (Milhem Cortaz), que é casado e tem uma filha, mas escolhem seguir em frente com um romance às escondidas até o momento em que a própria protagonista resolve colocar um fim no caso. Nesta ocasião, o figurino de Leandra expressa certa imposição, atitude. Veste roupas justas, decotadas e salto alto, que acaba atraindo a atenção das pessoas. Sente-se bonita e também passa uma impressão simpática para os demais, o que facilita sua aproximação da família do amante. Toda a construção do visual

dela revela a questão da sedução (não apenas no sentido sexual) e traços de sua determinação, que se desenvolve com o enredo.

Figura 11 - Figurino de Rosa em "O Lobo Atrás da Porta"



Fonte: Frame de “O Lobo Atrás da Porta”, de Fernando Coimbra, 2013.

3.1.4 Objetos

Com a evolução da tecnologia e a mobilidade da câmera, como já foi anteriormente citado, os detalhes passaram a ser mais visíveis a partir do uso de planos mais fechados e movimentos de câmera. Desta forma, a escolha dos objetos que compõem a cena passou a ter maior atenção, para que acompanhasse e auxiliasse no sentido do roteiro. Seja enquanto composição do espaço (*set dressing*) ou *props*, os objetos presentes em quadro fazem parte do contexto/realidade da cena em questão, não deixando de lado as características do ambiente e/ou do personagem ao qual se refere.

As peças escolhidas são pensadas a partir da sua contribuição dentro da narrativa, conferindo-lhe carga emocional e simbólica. O formato, a cor, a textura e mesmo a disposição dos objetos no ambiente e no quadro são planejados de modo que se encaixem no propósito do enredo, enlaçando, desta forma, o perfil dos personagens que com eles estarão em cena.

Chama-se “*set dressing*” à utilização de objetos e de componentes que auxiliam na criação do ambiente, contextualizando o universo do qual se fala, enquanto parte da ornamentação e composição do espaço. Por vezes, no caso de filmes antigos, por exemplo, que sejam rodados em alguma localização que deixe à mostra objetos que descaracterizem o tempo da história, os ambientes têm que ser “dressados” (termo derivado do inglês,

empregado no português) pela equipe de arte, assim como ar condicionado, fios de eletricidade e etc, como em “Quincas Berro d’Água” (Brasil, 2010), baseado na novela “A Morte e a Morte de Quincas Berro d’Água” de Jorge Amado, faz parte o neorrealismo nordestino na literatura, para conferir a ambiência desejada, mostrando então a realidade crítica, reproduzindo uma Bahia antiga.

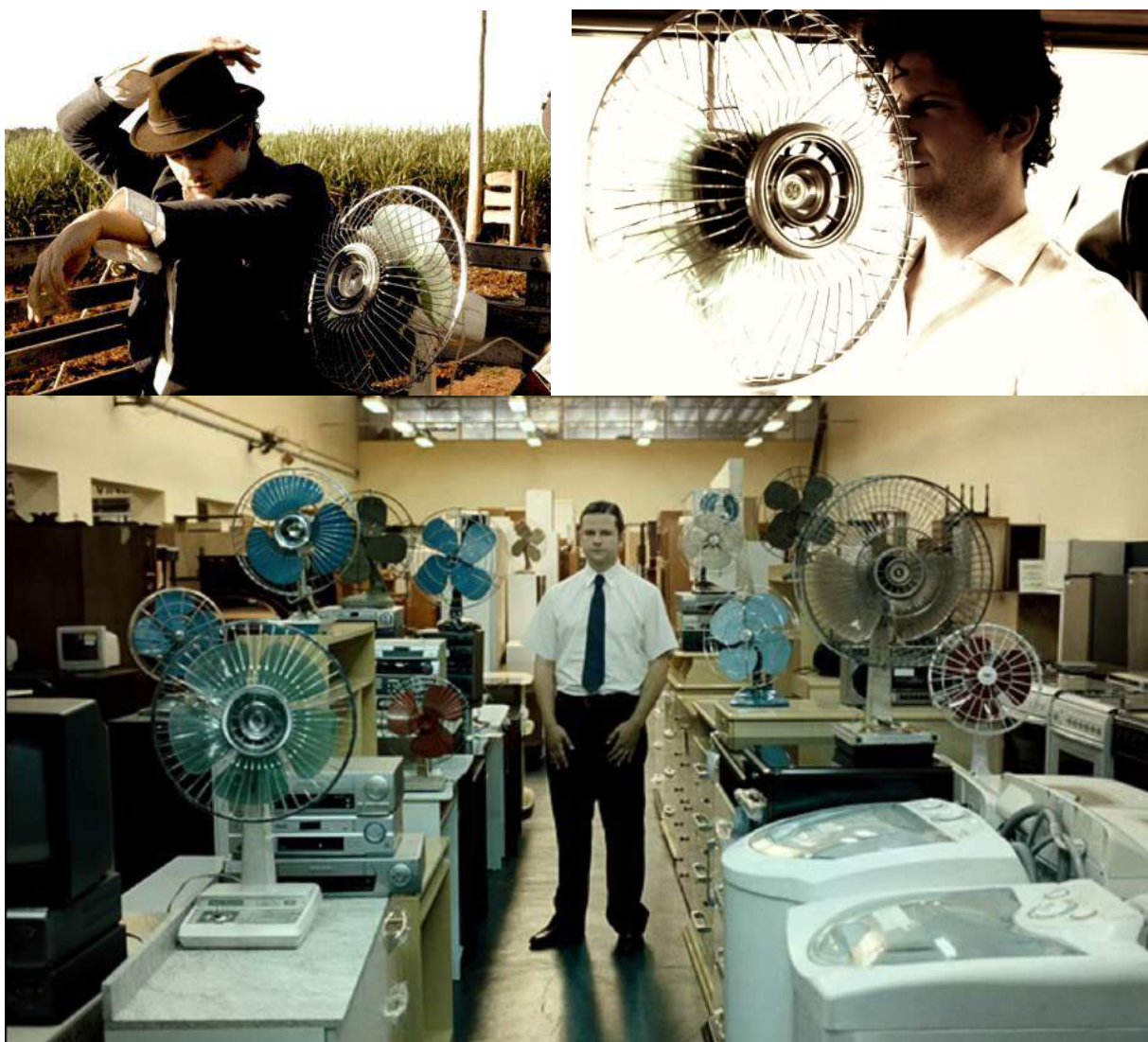
Figura 12 - *Set dressing* em cenas de "Quincas Berro D'Água"



Fonte: Frames de Quincas Berro D'Água”, de Sérgio Machado, 2010.

Já os “*props*” são objetos que adquirem importância ou destaque no decorrer da trama. Seja por aparecerem frequentemente, em contato ou não com os atores, seja por revelarem-se agentes do próprio enredo. No filme “O Palhaço” (2011) , de Selton Mello (Figura 13), ventiladores são usados para sinalizar o sentimentalismo do personagem, bem como a narrativa cíclica, sendo um elemento presente em vários momentos da trama e permeando a história.

Figura 13 - Props em "O Palhaço"



Fonte: Imagem 01 - http://cinema.uol.com.br/album/o_palhaco_2011_album.htm / Imagem 02 - <http://metropolerevista.com.br/radar-cultural/dica-de-filme-o-palhaco/14389> / Imagem 03 - <https://blogsemtexto.wordpress.com/2015/01/24/identidade-cpf-e-comprovante-de-residencia/>

Em “Eletrodoméstica” (Brasil, 2005), como o próprio título sugere, os aparelhos têm importância maior na trama, dada a interação dos personagens com os mesmos. O curta-metragem dirigido por Kleber Mendonça Filho mostra a dependência do indivíduo contemporâneo em relação as máquinas, com a trama ambientada da década de 90, em uma Recife pós-urbana. Desta forma, uma série de atividades é mostrada, com diferentes objetos e diferentes situações da dona de casa, interpretada por Magdale Alves, tendo em comum sempre um aparelho eletroeletrônico, que já se torna uma dependência, uma extensão dos personagens.

Figura 14 - Props em "Eletrodoméstica"



Fonte: Frames de “Eletrodoméstica”, de Kleber Mendonça Filho, 2005.

3.1.5 Elementos Digitais

A utilização de recursos de computação gráfica (CG) para auxiliar ou montar cenários, objetos, personagens e demais elementos da direção de arte é uma decisão tomada em conjunto e que demanda esforços, tecnologia, materiais e equipe específicos para tal fim e seguem as especificidades de escolha (formas, cores, texturas) a partir dos mesmos princípios dos elementos físicos reais.

Mesmo que apenas para efeitos na finalização ou correções e ajustes de cor, sem a inserção de elementos gráficos, a pós-produção também colabora para manter a unidade visual proposta pela direção de arte, acentuando determinados tons ou diminuindo excessos, por exemplo. Por se tratar de um filme com certo teor onírico, o diretor de fotografia de “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain” (*“Le Fabuleux Destin d’Amélie Poulain”*, França,

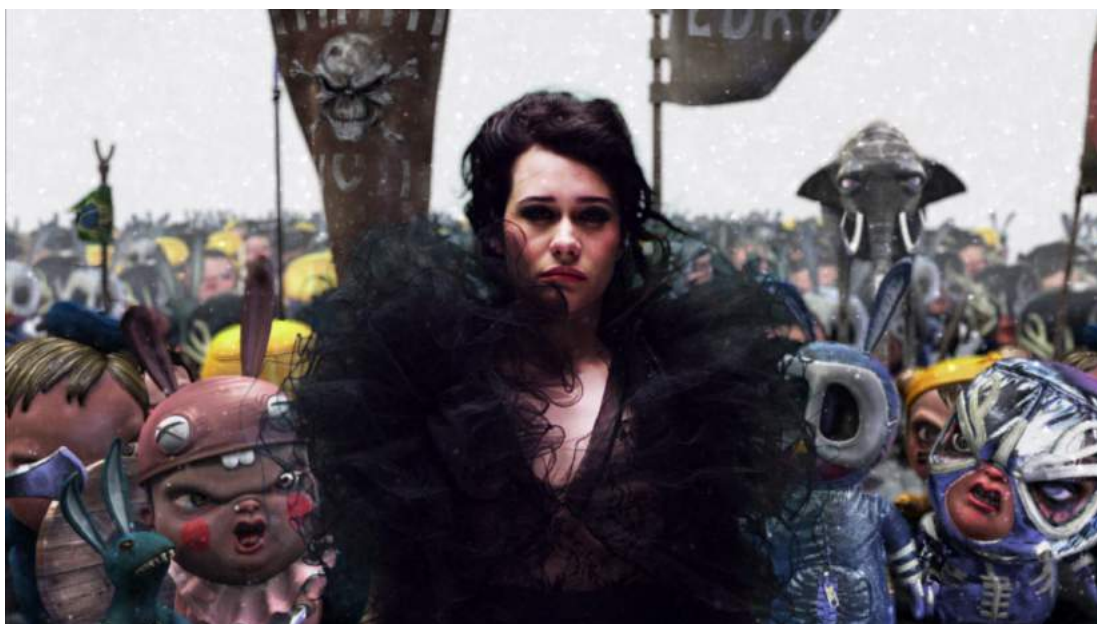
2001), Bruno Delbonnel fala no *making of*¹⁹ que, em algumas tomadas do filme certas tonalidades foram realçadas para que fosse alcançada a cor desejada por Jean-Pierre Jeunet. O diretor do filme também ressalta que, com o processo digital, tem essa liberdade maior, em que existe agora uma facilidade de mexer nas cores planejadas e alcançar os tons desejados pelo diretor e/ou captados em cena com maior exatidão que no processo químico, no qual pode haver a perda de algumas propriedades ou mesmo não-exatidão, pelas edições e pelo próprio material trabalhado.

Figura 15 - Edição de cores em "O Fabuloso Destino de Amélie Poulain"



Fonte: Frames do Making of - "O Fabuloso Destino de Amélie Poulain" (legendado)
 <<https://www.youtube.com/watch?v=oBFGEvEGtQU>>

Figura 16 - Computação gráfica em "2 Coelhos"



Fonte: http://pt-br.cine101.wikia.com/wiki/2_coelhos_filme_de_a%C3%A7%C3%A3o_brasileiro

¹⁹ Making of - "O Fabuloso Destino de Amélie Poulain" (legendado)
 <<https://www.youtube.com/watch?v=oBFGEvEGtQU>>

“2 Coelhos” (Brasil, 2012), dirigido por Afonso Poyart, é uma produção brasileira que desponta como uma grande produção de computação gráfica (Figura 16), com elementos que interagem com os personagens e efeitos especiais que compõem os acontecimentos da narrativa e referências a *video games*. O universo da mente de Júlia (personagem interpretada por Alessandra Negrini) que tem distúrbios mentais, é completamente perturbado. Desta forma, optou-se por personificar os medos dela em criaturas de aparência medonha e cenários com cores frias e fechadas, para transmitir a atmosfera dessas situações.

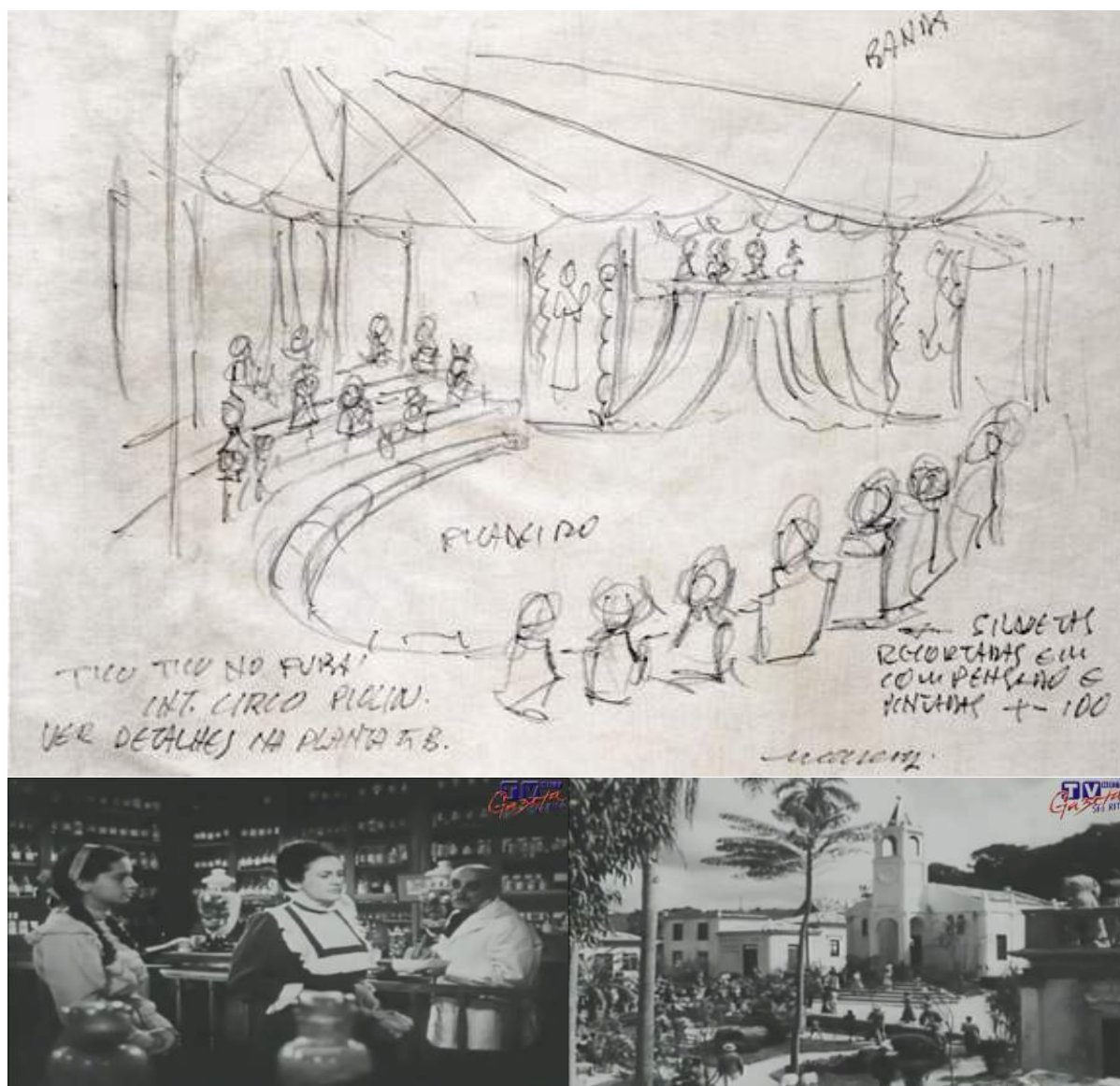
O filme conta com outros elementos editados na pós-produção, como multiplicação de camadas, aceleração/desaceleração de cenas, animação dentre outros, mas a modelagem, especificamente, é um ponto que toca diretamente a direção de arte, por incluir novos elementos no quadro. Assim como acontece o contrário: filmes que são completamente concebidos, montados/animados e finalizados em computação gráfica são pensados também no âmbito da direção de arte, como as características dos personagens e cores utilizadas, todos de acordo com a mesma importância que se tem ao aplicar estas características em “*live action*”.

3.2 DIREÇÃO DE ARTE EM FILMES BRASILEIROS

Em “Arte em cena – A direção de arte no cinema brasileiro”²⁰, de Vera Hamburger, é apresentada a carreira artística de alguns diretores de arte que fizeram história do país, um deles é Pierino Massenzi, que veio de Roma em 1925, com pouco mais de 20 anos, diplomado em “Architettura – Pittura – Decorazione – Scenografia” e viveu o início da prática da direção de arte no Brasil na época em que as produções em estúdios estavam em alta. Para “Tico-Tico no Fubá” (Brasil, 1952) (Figura 17) Massenzi “projetou e orientou a construção da primeira cidade cenográfica da América Latina” (HAMBURGUER, pg. 57, 2014), assim o fez para outros em seguida, como “O Cangaceiro” (Brasil, 1953), “Ângela” (Brasil, 1951) e “Noite Vazia” (Brasil, 1964).

²⁰ HAMBURGUER, Vera. **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2014.

Figura 17 - Esboço e cenários em "Tico-Tico no Fubá"

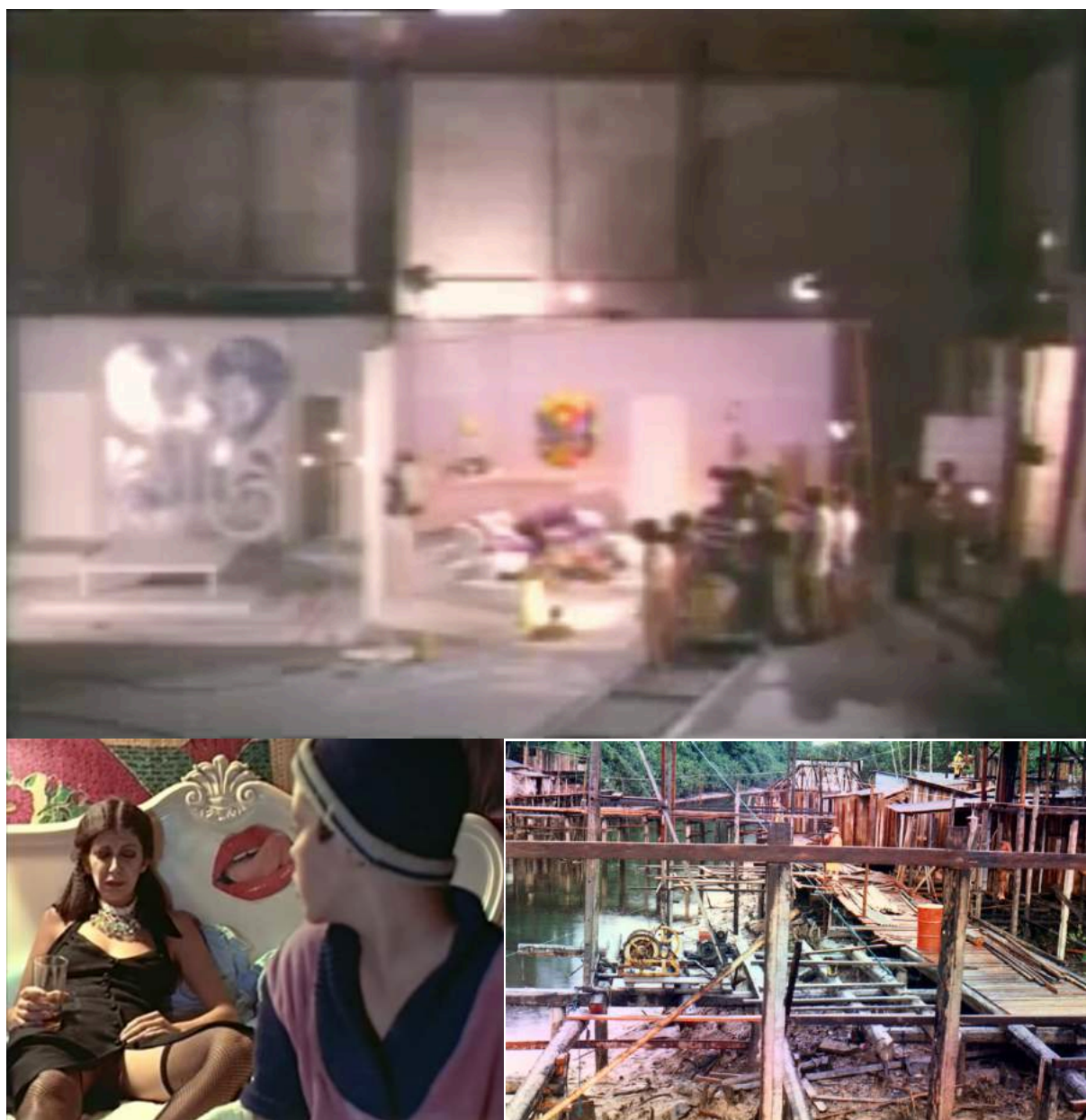


Fonte: Imagem 01 - http://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/225_ESTETICA+CINEMATOGRAFICA/ /
 Imagens 02 e 03 - "Tico Tico no Fubá (Edição na Integra)" <
https://www.youtube.com/watch?v=nNR_LNYtnEk >

Clóvis Bueno veio do teatro, onde realizava diversas funções, que iam de cenografia à direção, passando pela iluminação e trilha sonora e foi de lá que retirou a base para trabalhar na cenografia do primeiro filme no qual trabalhou, “Luz, Cama, Ação!” (Brasil, 1976), dirigido por Cláudio MacDowell, no qual construiu os cenários como se fossem palcos, sem a ideia de quarta parede. Trabalhou bastante com Hector Babenco, como em “Pixote, a Lei do Mais Fraco” (Brasil, 1981), no qual começou a compreender o processo da direção de arte no cinema, dialogou com os demais setores, formando a concepção filme em conjunto. “O Beijo da Mulher Aranha” (Brasil, 1985), do mesmo diretor, foi o primeiro filme que Bueno assinou como diretor de arte, no qual trabalhou ativamente com o cenotécnico para garantir maior

liberdade para os diretores geral e de fotografia, já que o filme passava-se, em sua maior parte, em um só cenário, possibilitando diversificações. Já em “Brincando nos Campos do Senhor” (Brasil, 1991), pelo intenso contato com as comunidades da região Amazônica que seria demandado pela forma que Babenco havia planejado as filmagens, houve a necessidade de criar todos os cenários. Eram cidades ribeirinhas e comunidades indígenas completamente ajustadas para filmagens e conforme as demandas do local sobre cuidados ambientais e sociais.

Figura 18 - Frame de "Luz, Cama, Ação!"/ Frame de "Pixote, A Lei do Mais Fraco"/ Construção de cenários do filme "Brincando nos Campos do Senhor"



Fonte: Imagem 01 – Frame de “Luz, Cama, Ação!” / Imagem 02 - <http://s5.deplic.me/01349/vieeercqweeu.jpg> / Imagem 3 - <http://betomainieri.blogspot.com.br/p/cinema.html>

Sobre a direção de arte, Cláudio Bueno afirma incansavelmente em “Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro” (HAMBURGUER, 2014) o caráter de coletividade do processo de feitura de um filme, desde o início. Sobre as questões visuais, com os trabalhos que teve contato, ressalta que há diversos setores dentro de uma mesma área e que contribuem com os mais diversos detalhes dentro da sua especialidade, logo, precisam estar em ligados. Bueno diz que:

O universo que a gente inventa se transforma em universo real. Trata-se de fazer esse mundo ser convincente, não é o realismo contra o fantasioso, é um universo criado para determinada história. Precisamos ser fiéis aos códigos que estabelecemos (...) Esse código não diz respeito exclusivamente à direção de arte, diz respeito ao comportamento do filme como um todo dentro daquele universo.²¹

Portanto, a partir destes elementos da direção de arte de um produto audiovisual diversas mensagens são transpassadas. Ao elencar para a arte de um filme elementos que remetam ao perfil de um personagem, bem como à cultura em que está imerso, já se constroi uma ponte visual com a ideia do que seria a época ou local em questão. Inseridos em contextos que são caracterizados imagetivamente por subsídios que podem tornar reconhecíveis determinadas culturas, localidades ou costumes, notamos a direção de arte enquanto reforço, apresentação ou mesmo resgate das características que representam pertencimento.

²¹ BUENO, Clóvis. In: HAMBURGUER, Vera. **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2014.

4 REPRESENTAÇÕES: DIREÇÃO DE ARTE E IDENTIDADES NO FILME

A partir dos cernes expostos nos dois primeiros capítulos, neste derradeiro será feita uma interrelação entre ambos, a fim de reiterar a importância que paira sobre a conjugação entre direção de arte no audiovisual e as identidades por eles retratadas. Para discutir a união de ambos os pilares desta pesquisa, foram escolhidos três curta-metragens como exemplos práticos, são eles: “Dias” (Brasil, 2001)²², “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” (Brasil, 2012)²³ e “Ribeirinhos do Asfalto” (Brasil, 2011)²⁴. Os filmes foram escolhidos primeiramente com base nos seus realizadores: paraenses, que vivem aqui e que vêm a Amazônia “de dentro”, também por serem contemporâneos (realizados entre os anos 2001 e 20011) e terem repercutido inclusive em território nacional, seja em festivais, mostras e/ou premiações ou mesmo acesso e disponibilização pela internet, posteriormente. Reunindo também as questões de estereótipo, colonialismo e realismo, anteriormente discutidos. Este capítulo irá congrega os conceitos anteriormente discutidos e trazê-los para uma observação direta com os exemplos em questão.

4.1 A IMAGEM DO AMAZÔNIDA

A representação de si ou do outro eventualmente vai de encontro com a questão do desconhecimento ou mesmo informações já processadas e apresentadas por terceiros. É o que, como já fora comentado, acontece com certa frequência no momento em que apropria-se da identidade do outro enquanto lugar de fala a partir de uma não-inserção ou, ainda, uma visão estrangeira. No caso da América Latina, este lugar de fala está passando a ser o mesmo da origem dos realizadores audiovisuais, o que muda a perspectiva e a *mise-en-scène* em relação ao olhar de quem vem de fora. Ou deveria.

Questiona-se aqui a visão que temos de nós mesmos. O que sabemos sobre nós mesmos? O que conhecemos da nossa história e o que contamos sobre ela? Sabemos o suficiente para reconhecer que existem diversas histórias de um mesmo lugar? Aceitamos nossos lugares de origem e as características a ele agregadas? Estas perguntas podem ajudar desvelar sobre os conceitos que temos sobre nós mesmos bem como as que pessoas de estados

²² “Dias” <https://www.youtube.com/watch?v=DAMZh4rINqQ>

²³ “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” <https://vimeo.com/63596772>

²⁴ “Ribeirinhos do Asfalto” <https://vimeo.com/53007912>

ou mesmo países de fora têm ao ouvir falar da América Latina, da Amazônia, do Pará, de Belém.

Desde muito tempo os grandes estúdios como os americanos e franceses referem-se às sociedades latinas a partir de um “molde”, talvez criado pelo contato que tiveram com as regiões daqui, seja pessoalmente, seja por filmes que chegavam até eles. Realizadores como Silvino Santos²⁵ documentaram a Amazônia nos primeiros passos de experimentação cinematográfica no país, por volta do ano de 1912, ano de lançamento de seu primeiro filme, fazendo com que cedo houvesse uma imagem do que era a região nos tempos da *Belle Époque* (Figura 19). Após este período, as filmagens tornaram-se um pouco mais escassas, a diminuição brusca da hegemonia da região por conta da borracha fez com que a região não fosse mais dotada de privilégios, com a decadência das riquezas causadas pela exploração natural, a região não recebia imigrantes ou novidades do continente europeu como anteriormente e, em contrapartida, não mais se repercutiu tanto sobre a Amazônia. Filmes de outros países ganharam espaço no cenário nacional e, desta forma, pergunta-se: seria ilusório pensarmos em uma imagem estática do local diante dos estrangeiros, já que não houvera uma renovação das circunstâncias das atividades e mudanças com o passar do tempo?

Figura 19 - Frames de "No Paiz das Amazonas"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DNc6-dMRqq4>

Portanto, desde então, para referir-se a pessoas, lugares ou características latinas, nota-se uma recorrência à fórmulas para fácil apreensão, reconhecimento, geralmente por parte dos já falados “estrangeiros”. Esta generalização se estende para os retratos da Amazônia, com

²⁵ Silvino Santos, cinegrafista português que veio ao Brasil e que registrou numerosas a Amazônia em filmes que documentaram algumas das primeiras imagens da região e que tiveram alcance nacional e internacional, nas quais imagens de rios, florestas e animais eram frequentes.

estereótipos ainda mais cerrados, por tratar-se de uma região específica, entende-se que com características ainda mais homogêneas que a própria América Latina no geral. Remeter a uma Amazônia com animais soltos, rios, índios, muitas florestas e natureza na sua forma mais bruta e intocada é o que se vê na maior parte dos filmes que tentam reconstituir a região. O desenvolvimento tecnológico e a própria pós-modernidade (no que tange a reflexões e modos de pensar a partir do momento em que se vive), parecem não ter alcançado as localidades retratadas, distantes mais que geograficamente dos centros urbanos “desenvolvidos”. Estes estereótipos, no entanto, não se detêm aos roteiros mas, como em qualquer produção audiovisual, são transpostos para o áudio e para a imagem das mais diversas formas.

4.2 OLHOS DA AMAZÔNIA: DIVERGÊNCIAS QUE CONVERTEM

Escolhidos como forma de representar o todo que descortina a temática da repercussão da Amazônia, tendo em vista que são três recortes diferentes, desde suas temáticas, passando pelos diferentes diretores e chegando às Amazônias (sim, no plural, pela multiplicidade das características das sociedades que as formam, como foi discutido) estão os três curtas-metragens paraenses contemporâneos: “Dias”, “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” e “Ribeirinhos do Asfalto” que ilustrarão esta análise e reflexão direta sobre imagens e exemplos.

O enredo de “Ribeirinhos do Asfalto” nos apresenta o cotidiano de uma família ribeirinha, bem como suas dificuldades e costumes do dia-a-dia. “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” se trata de uma história em que o protagonista perde sua alma na infância e sua amiga/ex-namorada ajuda a recuperá-la. “Dias” nos mostra cotidianos citadinos, que acontecem paralelamente e se entrelaçam no contexto urbano.

A carga dramática atribuída ao uso das cores é bem explorada no “Jambeiro”. Cores mais sombrias e escuras, também exploradas pela direção de fotografia são presentes no cotidiano de João, como quando ele entende o acontecimento da infância que o deixou apático, seus momentos de agonia quando vai falar com Juliana e quando ambos viajam para a cidade do interior. A infância apresenta inicialmente cores abertas, mas após o acontecimento com João e o primo, cores fechadas predominam. Nos momentos de maior dinâmica, como nos sonhos de João e quando está perto de chegar ao jambeiro, os quadros são tomados pelo colorido, conferindo maior movimento e dinâmica visual, transpassando o instante de ação, ansiedade e medo, com cores quentes como o vermelho e amarelo, fazendo alusão ao próprio inferno, com saturação de algumas cores e contraste entre elas ou o fundo.

Figura 20 - Paleta de "Juliana Contra o Jambreiro do Diabo Pelo Coração de João Batista"



Fonte: Elaboração da autora a partir de frames de “Juliana Contra o Jambreiro do Diabo Pelo Coração de João Batista”, Roger Elarrat, 2012.

Já em “Ribeirinhos”, existe certa unidade na utilização de tons, predominando no filme, em sua completude, um ar pesado e uma certa angústia. Os tons mostrados são de uma Belém nublada, com cores fechadas, meio amareladas e/ou escurecidas e baixa saturação com um contraste mais evidente em algumas cenas com a predominância do preto/escuro com o amarelo. Com uma floresta que aparece verde no início, logo o filme é tomado por esse clima acinzentado que toma conta da narrativa, conferindo um ambiente mais pesado, pela entrada da família na cidade e pela temática abordada, com insatisfação, tristeza e preocupação.

Figura 21 - Paleta de "Ribeirinhos do Asfalto"



Fonte: Elaboração da autora a partir de frames de “Ribeirinhos do Asfalto”, Jorane Castro, 2011.

“Dias” começa nos mostrando o cenário de uma Belém urbana, em um grande plano geral com prédios, luzes e vias a perder de vista. Todos fazem parte de uma só comunidade

que se entrelaça indiretamente, que converge na cena em uma grande via, demonstrando modernidade, através do urbano e das temáticas retratadas. Ao mesmo tempo em que o universo particular de cada um dos personagens principais é demonstrado, tratam-se de casos comuns de “cidade grande”, como a separação, conflitos familiares, gravidez indesejada e o próprio acidente de carro, ápice do filme. O cinza, o branco e o azul são mais presentes na narrativa, em variados tons, conferindo esse ar urbano.

Figura 22 - Paleta de "Dias"



Fonte: Elaboração da autora a partir de frames de “Dias”, Fernando Segtowick, 2001.

Estas cores características espalham-se pelos cenários urbanos presentes nos ambientes internos e externos. Completo oposto do filme de Jorane Castro, “Dias” pontua uma metrópole, indiciando que se trata de Belém por outros meios, como na fala dos personagens ou mesmo nesta avenida, familiar a quem conhece a cidade para além do distanciamento turístico, no entanto, permitindo que se confunda com algum outro município semelhante, se considerados apenas alguns quadros, por entre os prédios e ruas. Em entrevista²⁶, Segtowick diz que procurou fugir da representação de “homem amazônico” da forma que é conhecido e abordar temas globais, ambientados em Belém, mas que apresentam esse outro lado da cidade e da região. Em seus trabalhos mais recentes (“No Movimento da Fé” e “Matinta”), abordou temáticas já conhecidas dentro e fora da cidade e do estado, mas procura dar “um outro olhar” sobre a mesma temática e acredita que, inseridos no lugar do qual se fala e conhecer o objeto que será retratado é um papel dos realizadores que se propõem a trabalhos como este.

²⁶ SEGTOGWICK, Fernando. In: **Mini documentário “Enquadros”**: O Regional e o Local no Cinema Amazônico”. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be> > Entrevista concedida dia 29 de janeiro de 2016.

As ruas representadas no curta-metragem dirigido por Segtowitz têm a predominância do cinza e suas variações, o contraste do escuro das vias com os faróis dos carros e as luzes dos prédios e postes destacam letreiros e movimentações, causando certo sentido de caótico. Os dois ambientes em que o casal de jovens predominantemente se encontra, quarto e sala de aula, conferem este ar adolescente, pela decoração nos detalhes na estante, por exemplo. Já o escritório, no qual predomina a cor branca com tons puxando para o bege, cinza e azul, causa certa tensão, pois a atenção prende-se no diálogo entre os personagens sobre um fundo aparentemente estéril.

Figura 23 - Ambientes de "Dias"



Fonte: Frames de "Dias", Fernando Segtowitz, 2001.

Em "Jambeiro", a presença de uma história fantasiosa (prática comum na Amazônia, como as lendas) tem ambientes urbanos, como o prédio em que moram/trabalham Juliana (interpretada por Geisa Barra) e João (interpretado por Leoci Medeiros), o casal protagonista,

e elementos como o carro, ruas pavimentadas e etc. Por outro lado, o enredo se baseia na busca de João pelo seu passado, então os dois regressam ao interior do estado do Pará, onde estão presentes costumes característicos de comunidades interioranas, como as casas de madeira, religiosidade e imagens de floresta e rio (Figura 24).

Figura 24 - Ambientes em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista"



Fonte: Frames de “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista”, Roger Elarrat, 2012.

Elarrat, em entrevista²⁷ ressaltou que pode-se falar da mesma história que já foi contada em várias partes do mundo e diversas vezes mas que, ao estarmos inseridos em determinada sociedade, e trazer o enredo para o universo do qual se fala, torna-se reconhecível por quem assiste. Esta ambientação local de temáticas conhecidas é um ponto importante para dialogar

²⁷ ELARRAT, Roger. In: **Mini documentário “Enquadros”**: O Regional e o Local no Cinema Amazônico”. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be> > Entrevista concedida dia 29 de janeiro de 2016.

tanto com quem não tem relações ou sabe das particularidades do local (como a Festa do Boi de Máscaras, por exemplo) que, ainda assim, entenderá a história, quanto pra quem é desse local, que reconhecerá a si e/ou as culturas que estão em seu entorno. Pode-se dizer que configura o que Canclini chama de “multiculturalidade criativa”, o conhecimento de histórias externas ao seu ambiente, mas que servem como referência e/ou base construir seus enredos próprios.

Figura 25 - Ambientes em "Ribeirinhos do Asfalto"



Fonte: Frames de “Ribeirinhos do Asfalto”, Jorane Castro, 2011.

O curta-metragem “Ribeirinhos do Asfalto (2011), de Jorane Castro, relata a história da família de Rosa, interpretada por Dira Paes. Uma ribeirinha com um marido e dois filhos, que mora na Ilha do Combú, próxima à capital Belemense e distante, ao mesmo tempo, no que concerne à infraestrutura. O marido (Everaldo, interpretado por Adriano Barroso) e o filho (interpretado por Guilherme do Rosário) trabalham com a venda de alimentos na feira.

Almejando um futuro melhor, com estudos mais avançados para a filha (Deisy, interpretada por Ana Leticia Cardoso), Rosa a leva para morar com uma prima com quem retoma contato, este percurso é o trajeto principal do filme. As representações em “Ribeirinhos” são aparentemente mais compromissadas em bem localizar o ambiente do enredo para quem desconhece a Amazônia. Apresenta uma série de elementos presentes repetitivamente nas mídias, como a exploração imagética do Ver-o-Peso e das atividades e objetos que dele fazem parte bem como seu entorno, mas sem de fato adentrá-lo enquanto parte da história.

Os cenários apresentados no enredo remetem, em sua maioria, a essa “amazonicidade” estabelecida, enrijecida. As cenas iniciais se passam dentro de uma casa de madeira, a casa da família, cercada por mata, que também os serve como subsistência, assim como os ribeirinhos nos entornos da capital do estado do Pará o são, em sua maioria. Uma casa simples, com a vista para o verde e a adequação aos arredores, como saída para o barco, por exemplo.

Posteriormente, o Ver-o-Peso, já apresentado como cartão postal da cidade em diversas produções, vem aqui ser novamente mostrado. Como trabalho do marido e do filho e também como ponto em que Rosa começa sua busca, a feira é mostrada como um lugar de convívio, ao mesmo tempo em que existe a familiaridade com algum dos trabalhadores, há o desconhecimento da dona-de-casa em pontos que saiam dos limites do Ver-o-Peso. As cenas demonstram vários espaços e várias atividades, com cortes dinâmicos e um pouco mais de cores do que nos demais planos, com tons mais quentes e saturados.

A realizadora Jorane Castro fez filmes como “Quando Chuva Chegar” (Brasil, 2009), que se passa em um prédio e tem características já bastante urbanas, com tomadas da cidade e a própria interação dos personagens, e “As Mulheres Choradeiras” (Brasil, 2000), que teve boa repercussão em festivais como no 23º Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil (França)²⁸, no qual recebeu o Prêmio Canal e Melhor Curta-Metragem em 2001. “Ribeirinhos do Asfalto” repercutiu nacionalmente, chegando ao renomado Festival de Gramado, ganhou Kikito do Júri Oficial de Melhor Atriz, para Dira Paes, e Prêmio Cidade de Gramado de Melhor Direção de Arte, dirigido por Ruy Santa Helena. Percebe-se que, quando o característico, “exótico” da região é mostrado, chama a atenção de “estrangeiros” que, por vezes, acreditam ser esta a “verdadeira” representação do local. O atrativo causado pela utilização de clichês da região amazônica, incluindo ícones como o Ver-o-Peso, costuma proporcionar melhor recepção às produções no que diz respeito ao reconhecimento do

²⁸ “As Mulheres Choradeiras” Disponível em < <http://cabocla.org/mulhereschoradeiras/portugues/index.htm> > Acesso em 04 de fevereiro de 2016.

realizador da obra. O autoexotismo falado por Rogin ajuda a criar um diferencial nos filmes comumente vistos, tornando-se vendável pelo retrato desse “diferente”.

O caminho da feira do Ver-o-Peso até a casa da prima de Rosa, na Cidade Nova, é entrecortado por alguns espaços da cidade que variam entre si. Estruturas são apresentadas com alguns contrastes já naturais para quem circula por Belém em trajetos rotineiros, que mesclam o verde com as vias.

Figura 26 - Cidade em "Ribeirinhos do Asfalto"



Fonte: Frames de “Ribeirinhos do Asfalto”, Jorane Castro, 2011.

Se, por um lado, o filme de Segtowitz demonstra uma Belém citadina, é esse mesmo urbano do Bosque Rodrigues Alves, do Shopping Center Castanheira, da Avenida Almirante Barroso (uma das principais vias da cidade) que vai revelar a reação das duas ribeirinhas perdidas pela cidade e surpresas com a mesma. O curta notabiliza também a mesma capital com características interioranas, com crianças brincando livremente em uma rua de terra, não

asfaltada, e o *set dressing* da casa da prima é composto por itens que indicam a falta de condições financeiras da dona da casa, como o quintal em que conversam, com tijolos a mostra e uma prateleira improvisada, revelando uma área cuja construção não foi concluída.

Figura 27 - Cidade "interiorana" em "Ribeirinhos do Asfalto"



Fonte: Frames de “Ribeirinhos do Asfalto”, Jorane Castro, 2011.

As atividades dos personagens de cada filme nos remetem facilmente à localidade de cada um:

Figura 28 - Figurinos em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista"



Fonte: Frame de “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista”, Roger Elarrat, 2012.

Juliana, de “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” usa roupas leves, shorts e blusa sem manga, característicos do clima quente e úmido de Belém,

assim como da sua atividade de fotógrafa, com tons neutros, como branco e marrom, porém, claros. João usa roupas com tons escuros, geralmente proximidades com o roxo ou que sejam igualmente neutras e fechadas, ao mesmo tempo que apáticas, demonstrando pouco zelo do personagem ao se vestir, assim como a barba e cabelos grandes.

Figura 29 - Figurinos em "Ribeirinhos do Asfalto"

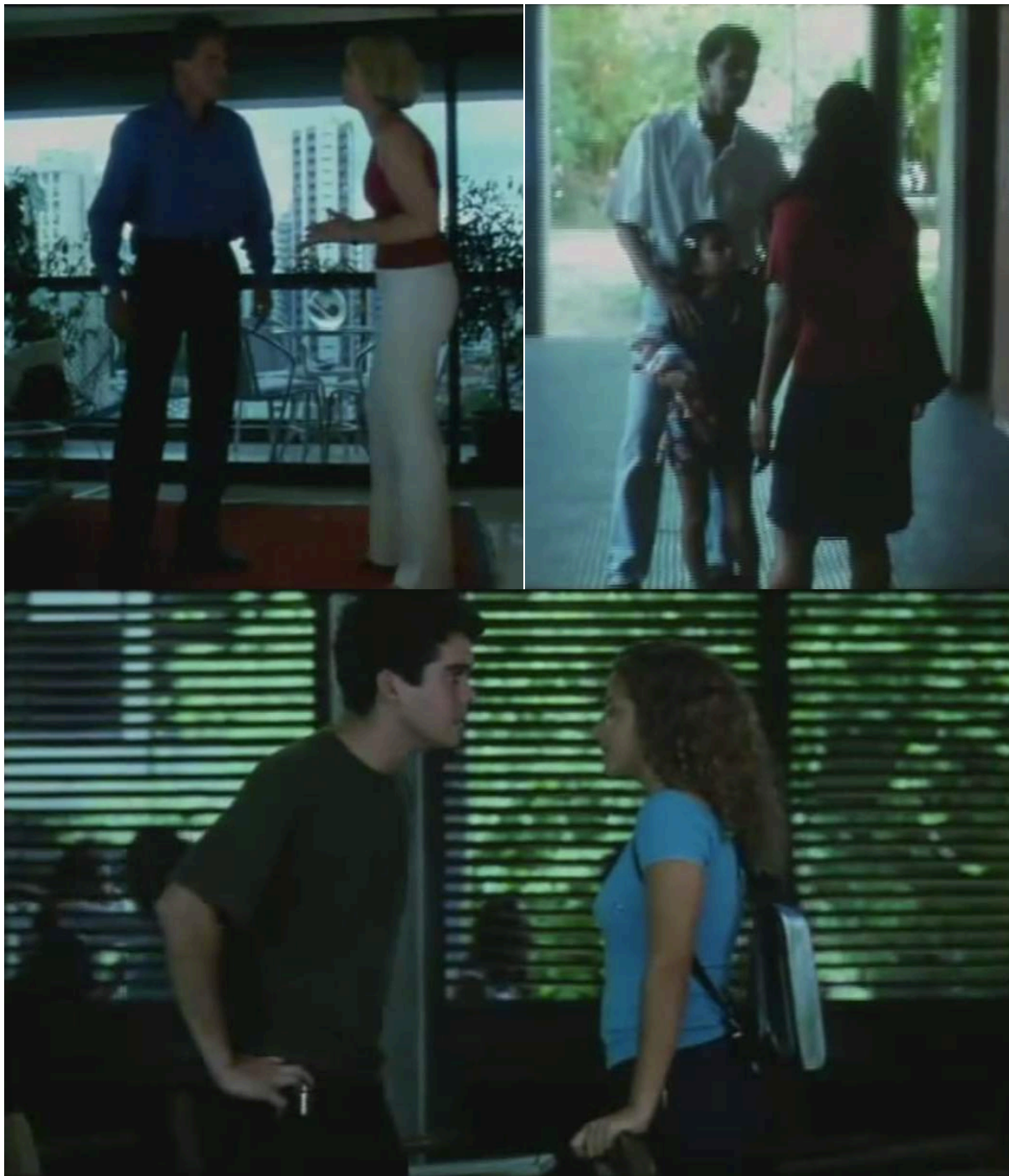


Fonte: Frames de “Ribeirinhos do Asfalto”, Jorane Castro, 2011.

Deisy, de “Ribeirinhos do Asfalto” é uma menina que vem do interior, usa os cabelos timidamente presos, roupa com uma abertura atrás e fones de ouvido, demonstrando algum tipo de ligação com a cidade (moda, costumes) e uma mochila com detalhes infantis, sinalizando ainda a ligação da menina com a infância ou mesmo uma falta de condições dos pais de oferecer pertences novos de acordo com a faixa etária dos filhos. Com roupa de dona de casa e cabelos presos, Rosa usa um vestido leve, que prende para aparentemente facilitar as atividades pela casa. Quando sai, usa um conjunto com blusa e saia da mesma cor e um sapato com um par de brincos e cabelos soltos aparentemente sem combinação, formando as vestimentas de alguém que se arruma para uma atividade fora do comum, para ir à capital, neste caso. Everaldo, que trabalha com os alimentos retirados da ilha e vendendo-os no Ver-o-Peso, veste roupas que tornam sua atividade mais prática e o cabelo é cortado pela mulher, demonstrando mais um costume de grupos ribeirinhos. Suas roupas são semelhantes às do

filho, que aparece de bermuda e sem camisa logo no início, carregando umas frutas, já no trabalho na feira, usa uma camiseta e um boné, remetendo ao clima de onde se passa a história, para se proteger do calor e do sol.

Figura 30 - Figurinos em "Dias"



Fonte: Frames de "Dias", Fernando Segtowitz, 2001.

A mulher bem-sucedida (“típica da cidade”) de “Dias”, interpretada por Sandra Barsotti, aparece em cena com roupas específicas para suas atividades: seja no trabalho, na empresa no cargo de chefia ou em sua corrida/academia ou em casa, caracterizando essa mulher “moderna” que faz várias coisas no decorrer do dia. Sempre impecável, representa uma integrante de classe alta, usa cores como vermelho e branco para demonstrar seriedade, com maquiagem e cabelos curtos e loiros. Já Paulo (interpretado por Adriano Barroso), ao procurar por emprego, falar com a ex-mulher e filha ou falar com o amigo, usa as mesmas vestes, uma calça jeans, blusa branca de botão, assim como cabelo e barba arrumados, por ocasião da ida ao escritório, um representante de uma classe mais baixa, desempregada. O casal de adolescentes (interpretado por Tatiana Braun e Pavel Fernandes) se veste com estilo despojado, como camisetas simples e calça *jeans*, assim como faz uso de cores básicas, fugindo da seriedade dos personagens anteriormente citados.

Figura 31 - Carros em "Dias"



Fonte: Frames de “Dias”, Fernando Segtowitz, 2001.

Em “Dias”, os automóveis são o elemento que, dentro da ambiência urbana, leva o espectador de uma história para a outra, permeando-as no decorrer da narrativa, assim como é o que as une ao final, no acidente (Figura 31).

As orquídeas que vêm sendo cultivadas por Rosa desde o início de “Ribeirinhos do Asfalto”, evidenciam-se no decorrer da história como uma forma de sustento pela qual a dona de casa tem retorno financeiro. Posteriormente, as flores servem de agrado para a familiar, quando mãe e filha chegam na casa para conversar e fazer o pedido de acolhimento da jovem ribeirinha com a esperança de um futuro melhor na cidade. As flores, então, são o *props* na obra, ganhando importância no decorrer da trama, fazendo com que tenha uma função, um papel diferenciado dos demais objetos. Em “Ribeirinhos do Asfalto”, essas flores permeiam a história de Rosa e os esforços dela para prover algum tipo de independência do marido.

Figura 32 - Props em "Ribeirinhos do Asfalto"



Fonte: Frames de “Ribeirinhos do Asfalto”, Jorane Castro, 2011.

Fato recorrente em Belém e no entorno, é a vinda de pessoas do interior (predominantemente meninas) para a cidade com o objetivo de conseguir melhores oportunidades como estudo, emprego, melhores condições de vida, dentre outros fatores. A cena em que Deisy está na cozinha e lava as louças (Figura 33), é um indicativo do que comumente acontece nestas situações, pois geralmente acabam tornando-se empregadas domésticas, cuidando da casa em que mora, em troca de melhores condições de vida, sem direitos ou remunerações devidas. Nota-se então um aprofundamento, um olhar de quem conhece a localidade e seus acontecimentos, não se delimitando à abordagem superficial, reforçando a constituição da arte enquanto instrumento social.

Figura 33 - Louça x questão social em "Ribeirinhos do Asfalto"



Fonte: Frames de "Ribeirinhos do Asfalto", Jorane Castro, 2011.

Já na viagem de barco de João e Juliana, a presença de redes, por exemplo, é um traço bastante característico das viagens amazônidas de longa duração ou noturnas. Os adereços como máscaras, fantasias e bois do Festival do Boi de Máscaras, tanto no barco quanto na cidade pra qual se dirigem, além da representação de costumes, figuram também, no contexto do filme, como uma forma de lidar com esse Diabo, como se, por entre as máscaras e fantasias ele pudesse se esconder e seguir João. Trata-se de uma forma de representar esse Diabo universal ao modo amazônida.

Figura 34 - Objetos em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista"



Fonte: Frames de “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista”, Roger Elarrat, 2012.

Assim como em “Ribeirinhos”, o curta de Elarrat também tem elementos que reaparecem constantemente na narrativa (Figura 35), como a câmera fotográfica de Juliana que, por intermédio das fotos, faz com que João lembre de um fato de sua infância, estando presente em cena também em outros momentos, como no barco ou após chegar à ilha. A câmera parece então ser o que os une, ao mesmo tempo que permite que Juliana comece a ver João de outra forma, simbolizado pela lente da câmera.

Outro *props* presente no filme é o jambo, a fruta que permeia a história e é apresentada como causa da agonia e apatia do protagonista, remete ao coração, pela intensidade da cor, tamanho e formato, reforçando o cunho fantasioso e mesmo religioso do enredo, reforçado pelas representações do menino com a fruta que é reforçado com os flashes, com Juliana crucificada, a fruta envolta por uma coroa de espinhos e diversas cruzes e velas nos ambientes do interior. A questão do catolicismo é forte em Belém do Pará, que tem o Círio de nossa

Senhora de Nazaré, uma das maiores manifestações religiosas do país. Principalmente entre as pessoas com mais idade e nos interiores, observa-se a conservação de práticas e crenças, como a de não comer carne vermelha na sexta-feira santa, remetendo à morte de Jesus Cristo, representada no filme, caracterizando as manifestações cristãs ainda fortes nas localidades.

Figura 35 - Props em "Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista"



Fonte: Frames de “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista”, Roger Elarrat, 2012.

Os questionamentos desta pesquisa dizem respeito à identificação de quem se vê na tela. enquanto produtores audiovisuais, estamos de fato representando os amazônidas? E nós, enquanto amazônidas, nos sentimos representados? Parte do que reconhecemos enquanto as identidades às quais pertencemos são concepções externas, do outro sobre nós mesmos. Se por um lado quem vive na Amazônia é este indivíduo que vive na cidade, por outro, ele também é aquele que vive do e no rio, entre tantas e tantas outras características. Os exemplos mostrados revelam as diversas facetas e identidades, como dito por Fábio de Castro²⁹, possíveis. Sendo plausível em uma só pessoa, em uma escala que alcança uma cidade ou estado essa multiplicidade já torna-se impalpável. Deste modo, esta pesquisa não busca uma “solução” pelo desuso da imagem de matas e pessoas que delas fazem parte, mas sua clara escolha por um recorte da realidade.

²⁹ CASTRO, Fábio Fonseca de. **A encenação das identidades na Amazônia Contemporânea**. Belém: FADESP, 2005. Disponível em <http://www.ppgcom-ufpa.com.br/biblioteca/Pesquisa_em_Comunicacao_na_Amazonia.pdf> Acesso em 19 de outubro de 2012.

Estamos adotando o olhar de terceiros para contar nossa própria história, em sua maioria. O que sabemos de nós ainda é o que foi contado por quem veio visitar e se foi, não é de quem vive ou nasceu aqui. Falemos das temáticas já conhecidas, mas falemos com nossa própria voz. A importância do fomento à produção local, bem como sua divulgação e debate em festivais e mostras fora do estado contribuem com a modificação desta pré-concepção da imagem do estado, da região e da parte latina do continente. Da mesma forma, é imprescindível que, antes de criar um produto cultural, se conheça a temática da qual se está falando, para que seja impresso nas falas, nos sons e nas imagens, como aqui foi levado em conta. Construir as identidades locais também implica em um aprendizado das próprias raízes para que, desta forma, as variedades de interpretações partam de um sentido verossímil no que diz respeito à história local, sem basear-se em inverdades ou caricaturas. Que o irreal seja o das nossas lendas e contos, não de temáticas que não nos pertencem.

As produções da Latino-América estão com cada vez mais força³⁰, com qualidade e repercussão maiores, agora estamos “nos fazendo notar”, mas com qual face? No âmbito latinoamericano temos em geral a estética da pobreza, ou mesmo a da fome, que fora discutida pelos questionamentos iniciais de Glauber Rocha. Os entendimentos sobre os latinos se baseiam na pobreza e no “sujo”, na precariedade. Faz parte da realidade, mas não é a única. A tomada de voz do sujeito latino para falar de si mesmo é um marco muito importante para que falemos das questões que nos cercam, agregando nossas próprias visões sobre as experiências com acontecimentos como colonialismos, alcances políticos e saber que se tem características particulares e dela desenvolve-se uma “nova” identidade. O reconhecimento da nossa fala, o “desesquecer-se de si mesma” por parte da Amazônia, primado por Jesus de Paes Loureiro, é reconhecer as diversas temáticas mas, não por isso, deixar de ter contato com o que vem de fora, a troca deve ser valorizada, mas jamais em detrimento da nossa própria memória.

Um dos aspectos conhecidos da colonização é a imposição de uma linguagem sobre a fala. Uma fala em que em nosso caso se reconverte continuamente em gesto mítico. Por isso, a questão amazônica, sendo uma questão nativa, é ao mesmo tempo rural e urbana, local e nacional. Desse modo, por mais estranho que pareça, a força local é perdida, na medida em que se perdem as articulações com a cultura universal. Toda questão local só é local porque é, também, uma questão universal. (PAES LOUREIRO, 1985, pg. 117)

³⁰ Cinema da América Latina decola com ‘star system’ próprio <
http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/06/cultura/1446842041_621128.html?id_externo_rsoc=FB_CM > Acesso em 12 de janeiro de 2016.

Este trecho do texto de Paes Loureiro se reflete nas formas de expressão a partir da apreensão do nosso patrimônio histórico e cultural. Jorane Castro disse em entrevista³¹ que falamos sobre a Amazônia porque é nela que vivemos, portanto, representamos o que está em nossa volta e, quem sabe, com o tempo tenhamos uma estética própria, que seria a nossa fala, a partir do olhar para nós mesmos e do reconhecimento de nossas particularidades, para representar ao nosso modo as temáticas com as quais convivemos.

Sabe-se das dificuldades do fazer audiovisual da região Amazônica e mesmo na América Latina, mas é imperativo que tentemos representar nossas sociedades em suas diversas faces para que, desta forma, não sejamos deixados à margem por nós mesmos. A prática, a construção do olhar nos atribui consciência sobre o entorno. Como mencionado anteriormente a construção, a memória e o desenvolvimento de nossas identidades são necessários para que a alcunha de “exótico” se transforme em “original” ou para que seja aceito como parte de uma cultura muito mais vasta (a nacional).

“Ribeirinhos do Asfalto” nos trás o amazônida como é conhecido fora do estado, “Dias” apresenta um amazônida global e “Juliana Contra o Jambreiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” é sobre um casal que permeia o urbano e o ribeirinho, conjugando características culturais. Os três filmes apresentados são importantes por mostrar, cada um a sua forma, as várias Beléns e Amazônias que cabem no audiovisual. E seus três diretores mostram-se conscientes sobre esta representatividade no audiovisual.

³¹ CASTRO, Jorane. In: **Mini documentário “Enquadros”**: O Regional e o Local no Cinema Amazônico”. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be> > Entrevista concedida dia 28 de janeiro de 2016.

5 CONCLUSÃO

Então reproduzimos olhares estrangeiros? Ou temos nosso próprio olhar? Acredito que, após as observações e análises colocadas, ambas as respostas são afirmativas. Ganhamos novo fôlego ao admitirmos que boa parte do que apre(e)ndemos e nos forma enquanto indivíduos pertencentes a vários grupos vem de períodos de dominação e determinações que, por vezes, reprimiram as expressões culturais dos nossos antepassados em função de outras. No meio desse passado histórico, acreditamos ser melhor o que vem de fora em detrimento da nossa cultura, que tornou-se a “menor” entre elas, como comentado por Paes Loureiro (1985). Dar-se conta desse processo de autoridade cultural no decorrer desses séculos, devido ao colonialismo, e tomar frente da busca da nossa memória é, em si, um passo determinante.

Nesse caminho que se ilumina cada dia mais com novos projetos, filmes, parcerias e modos de produção, criam-se também novos olhares. Aprendemos a nos olhar ao mesmo momento em que temos o poder de falar ao mundo. Uma gama de oportunidades se abre. As minorias antes não podiam fazer filmes sobre sua realidade, pela dificuldade de acesso a equipamentos ou mesmo pelo público, que poderia ser específico em demasia para ser alcançado satisfatoriamente. Na contemporaneidade, ainda não todos, mas muitos de nós temos voz e podemos mostrar nossa localidade segundo outra perspectiva, abordando outras temáticas e com personagens e cenários diferentes, mas que não deixam de pertencer ao local.

Essas diversas falas fazem parte do reconhecimento das identidades complexas e multifacetadas, com as quais convivemos e, por isso, por elas nos expressamos. Dos diversos contatos, surgem nossas vozes com a particularidade destas trocas interpessoais: o hibridismo cultural. Todas as experiências convergem para formar linguagens próprias. Por isso, a partir do momento em que se conhece o lugar sobre o qual se fala, ainda que surjam algumas imagens conhecidas, o mais provável é que haja um aprofundamento, um sentido maior por trás de seu uso no produto audiovisual, não se tratando de uma abordagem superficial.

As falas dos diretores entrevistados, Roger Elarrat, Jorane Castro e Fernando Segtowick, transparecem a consciência do papel do realizador audiovisual enquanto representante da sociedade. Eles são quem escolhe como representar o personagem que é comum em seu ambiente ou cidade, por quais caminhos vai enveredar e como abordará, mas também é quem vai receber as reações de quem assistiu e viu na tela situações familiares ou desconhecidas.

Constata-se o cuidado dos três em falar de seu lugar como quem o conhece. Ainda que se tenha uma imagem já reproduzida inúmeras vezes, o que a acompanha é um olhar díspar, seja na abordagem temática, seja na construção de personagens ou movimentos de câmera, mas em todos eles a direção de arte está presente, arrematando este diferencial de quem produz sabendo do território no qual está se firmando. As inúmeras identidades amazônidas então podem ser representadas audiovisualmente como explorado nos três curta-metragens apresentados. Olhar para quem/o quê vai ser representado e não ter sobre ele um olhar de exotismo, mas um olhar de curiosidade, para então conhecê-lo e melhor executá-lo desde o planejamento até a realização e difusão do material audiovisual.

Conhecer a si e ao seu entorno configura-se enquanto um processo de troca, pois, ao ter contato com as memórias da nossa sociedade, passamos também a contribuir com ela. A arte está intrínseca neste curso, a partir dela temos contato com outras épocas e, com ela, expressamos o que vivemos hoje. E o hoje da Amazônia e da América Latina está no descobrir-se.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. . Estética da fome: **50 anos**. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/estetica-da-fome-50-anos>> Acesso em 28 de junho de 2015.
- BENJAMIN, W. **A pequena história da fotografia**. In: Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.
- BENTES, Ivana. **Apocalipse estético**: Ameryka da fome, do sonho e do transe. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>> Acesso em 28 de junho de 2015.
- BRAGANÇA, Maurício de. **Entre a transculturação e o hibridismo**: uma questão de identidade para a América Latina. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador/BA, 2002.
- CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4a ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CASTRO, Cláudio de Moura. **A Prática da Pesquisa**. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **A encenação o das identidades na Amazônia Contemporânea**. Belém: FADESP, 2005. Disponível em < [http://www.ppgcom-ufpa.com.br/biblioteca/Pesquisa em Comunicacao na Amazonia.pdf](http://www.ppgcom-ufpa.com.br/biblioteca/Pesquisa%20em%20Comunicacao%20na%20Amazonia.pdf)> Acesso em 19 de outubro de 2012.
- CASTRO, Jorane. In: **Mini documentário “Enquadros”**: O Regional e o Local no Cinema Amazônico”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be > Entrevista concedida dia 28 de janeiro de 2016.
- ELARRAT, Roger. In: **Mini documentário “Enquadros”**: O Regional e o Local no Cinema Amazônico”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be > Entrevista concedida dia 29 de janeiro de 2016.
- GONÇALVES, Mariana Mól. “**Cinema na América Latina – Uma breve introdução de uma trajetória em eterno recomeçar**”. Mediação, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, jan./jun. De 2013.
- GUERRATO, Dani. Sobre Cor e Webdesign II. Disponível em: < <http://tableless.com.br/cor-webdesign-2/> > Acesso em 06 de dezembro de 2015.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 11a ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

HAMBURGUER, Vera. **Arte em Cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2014.

História dos sistemas de cor. Disponível em: < <http://www.idemdesign.net/pt/artes-graficas/densitometria-colorimetria/216-historia-sistema-cor.html?showall=1> > Acesso em 28 de janeiro de 2016.

JACOB, Elizabeth Motta. **Um Lugar Para Ser Visto**: a Direção de Arte e a Construção da Paisagem no Cinema. Niterói, 2006.

Luz e Cor. Disponível em: < http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/luz_e_cor_.pdf > Acesso em 06/12/2015.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Sanjinés e a Coragem.** Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/63/corajedelpueblo.htm> > Acesso em: 03 de março de 2015.

MORAES, Camila. **Cinema da América Latina decola com ‘star system’ próprio** < http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/06/cultura/1446842041_621128.html?id_externo_rsoc=FB_CM > Acesso em 12 de janeiro de 2016.

O Pará brilha em Gramado < <http://www.orm.com.br/amazoniajornal/interna/default.asp?modulo=829&codigo=548045> > Acesso em 25 de janeiro de 2016.

“Olhar estrangeiro”: um documentário sobre os estereótipos do Brasil no cinema. Disponível em: < <http://cinemalateral.tumblr.com/post/46000526103/olhar-estrangeiro-um-document%C3%A1rio-sobre-os> > Acesso em 10 de abril de 2015.

OLIVEIRA JR. José Carlos. **A mise en scène no cinema** – do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus Editora, 2013.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno).** Disponível em <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=654&Itemid=388> Acesso em 03 de dezembro de 2014

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** Disponível em <<http://minhateca.com.br/Helayne.Bras/Documentos/cultura-brasileira-e-identidade-nacional-renato-ortiz,48919588.pdf>> Acesso em 03 de dezembro de 2014

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Por Uma Fala Amazônica Sobre a Cultura. In: FIGUEIREDO, Aline. As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões Sobre Uma Visualidade Regional, 1985, pg 111-121.

Pará tem representante no Festival de Cannes. **Disponível em:** < <http://www.diarioonline.com.br/noticia-196416-para-tem-representante-no-festival-de-cannes.html> > Acesso em 25 de janeiro de 2016.

PRYSTHON, Angela. **Do Terceiro Cinema ao cinema periférico**: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. Periferia - Volume 1. Número 1, 2009.

ROMERO, María Victoria. **El Coraje Del Pueblo**. Disponível em: < <http://tierraentrance.miradas.net/2009/11/reviews/el-coraje-del-pueblo.html> > Acesso em: 03 de março de 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O que mostramos de nós? A América Latina nas telas**. Sessões do Imaginário. Porto Alegre, no 7, dezembro 2001. FAMECOS / PUCRS, pg. 17-24.

SEGTOWICK, Fernando. In: **Mini documentário “Enquadros”: O Regional e o Local no Cinema Amazônico**. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be > Entrevista concedida dia 29 de janeiro de 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo. Cosac Naifi, 2006.

20 anos de “A Lista de Schindler”: veja as curiosidades do épico de Spielberg”. Disponível em: < <http://cinema.uol.com.br/album/2013/12/14/20-anos-de-a-lista-de-schindler-veja-curiosidades-do-epico-de-spielberg.htm?imagem=1> > Acesso em 08 de fevereiro de 2016.

DAEHN, Ricardo. **"Não tem estereótipo no filme", diz Saldanha, diretor brasileiro de Rio 2**. Disponível em: < http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/03/18/interna_diversao_arte,418004/nao-tem-estereotipo-no-filme-diz-saldanha-diretor-brasileiro-de-rio-2.shtml > Acesso em 10 de março de 2015.

Site “Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista”. Disponível em: < <https://jambeirododiabo.wordpress.com/> > Acesso em 09 de janeiro de 2015.

7 FILMOGRAFIA

“**A Febre do Rato**”. Direção: Cláudio Assis. Parabólica Brasil, Belavista Cinema e Produção, República Pureza Filmes, 2011. 110min, p&b. Brasil.

“**As Mulheres Choradeiras**”. Direção: Jorane Castro. Cabocla Filmes, 2000. 15 min, cor. Disponível em < <http://cabocla.org/mulhereschoradeiras/portugues/index.htm> > Acesso em 04 de fevereiro de 2016.

“**Beetlejuice**”. Direção: Tim Burton. The Geffen Company, 1998. 92min, cor. Estados Unidos.

“**Brincando Nos Campos do Senhor**”. Direção: Hector Babenco. Condor Video, 1991. 189min, cor. Estados Unidos.

“**Dias**”. Direção: Fernando Segtowick. Central de Produção, 2001. 10 min, cor. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DAMZh4rlNqQ> > Acesso em: 15 de setembro de 2014.

“**El Coraje Del Pueblo**”. Direção: Jorge Sanjinés. Co-produção Bolívia-Itália; Group Ukamau / Radiotelevisione Italiana, 1971. 90min, cor.

“**Eletrodoméstica**”. Direção: Kleber Mendonça Filho. Cinemascópio e Ruptura Cinematográfica, 2005. 22min, cor. Brasil.

“**Juliana Contra o Jambeiro do Diabo Pelo Coração de João Batista**”. Direção: Roger Elarrat. Visagem Filmes, 2012. 21min, cor. Disponível em: < <https://vimeo.com/63596772> > Acesso em 27 de novembro de 2014.

“**Le fabuleux destin d'Amélie Poulain**”. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Claudie Ossard Productions, Union Générale Cinématographique, Victoires Productions, Tapioca Films, France 3 Cinéma, MMC Independent, Sofica Sofinergie 5, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Canal+, 2001. 122min, cor. França/Alemanha.

“**Le Voyage Dans la Lune**”. Direção: Georges Méliès. 1902. 16min, p&b. França. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BNLZntSdyKE> > Acesso em 18 de janeiro de 2016.

“**Luz, Cama, Ação!**”. Direção: Cláudio MacDowell. SincroFilmes, 1976. 90min, cor. Brasil.

“**Man With A Movie Camera**”. Direção: Dziga Vertov. 1929. 1h20min, p&b. União Soviética. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw> > Acesso em 18 de janeiro de 2016.

“**Moonrise Kingdom**”. Direção: Wes Anderson. Scott Rudin, Productions, Indian Paintbrush, Moonrise, American Empirical Pictures, 2012. 94min, cor. Estados Unidos.

Mini documentário “Enquadros”: O Regional e o Local no Cinema Amazônico”. 2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_iQ2iKhXhSM&feature=youtu.be >

“No Paiz da Amazonas”. Direção: Silvino Santos e Joaquim Gonçalves de Araújo. 1922. 2h10min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DNc6-dMRqq4> > Acesso em 26 de janeiro de 2016.

“O Auto da Compadecida”. Direção: Guel Arraes. Globo Filmes. 2000. 104min, cor. Brasil.

“O Beijo da Mulher Aranha”. Direção: Hector Babenco. FilmDallas Pictures, HB Filmes, 1985.120min, cor. Brasil e Estados Unidos.

“O Lobo Atrás da Porta”. Direção: Fernando Coimbra. Gullane Filmes, 2012. 100min, cor. Brasil.

“O Palhaço”. Direção: Selton Mello. Bananeira Filmes, 2011. 90min, cor. Brasil.

“O Som Ao Redor”. Direção: Kleber Mendonça Filho. Cinemascópio, 2012. 131min, cor. Brasil.

“Pixote – A Lei do Mais Fraco”. Direção: Hector Babenco. Embrafilme e HB Filme, 1980. 120min, cor. Brasil.

“Quincas Berro D’Água”. Direção: Sérgio Machado. VideoFilmes, Globofilmes, Miravista, 2010. 104, cor. Brasil.

“Ribeirinhos do Asfalto”, de Jorane Castro. Cabocla Filmes, 2011. 26 min, cor. Disponível em < <https://vimeo.com/53007912> > Acesso em 23 de outubro de 2014.

“Rio 2”. Direção: Carlos Saldanha. Twentieth Century Fox e Animation Blue Sky Studios, 2014. Estados Unidos. 101min, cor.

“Rio”. Direção: Carlos Saldanha. Twentieth Century Fox e Animation Blue Sky Studios, 2011. Estados Unidos. 96min, cor.

“Schindler’s List”. Direção: Steven Spielberg. Universal Pictures e Amblin Entertainment, 1993. 195min, p&b. Estados Unidos.

“Tainá – A Origem”. Direção: Rosane Svartman. Sincrocine Produções Cinematográficas, 2013. Brasil. 1h28min, cor.

“Tainá – Uma Aventura na Amazônia”. Direção: Tânia Lamarca e Sérgio Bloch. Tietê Produções Cinematográficas, 2000. Brasil. 1h30min, cor.

“Tainá 2 – A Aventura contínua”. Direção: Mauro Lima. Tietê Produções Cinematográficas, 2004. 1h16min, cor. Brasil.

“Tico Tico no Fubá”. Direção: Adolfo Celi. Vera Cruz, 1952. 11 min, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nNR_LNYtnEk > Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

“The Burning Season”. Direção: John Frankenheimer. Home Box Office, 1994. Estados Unidos. 123min, cor.

“The Grand Budapest Hotel”. Direção: Wes Anderson. Scott Rudin, Productions, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, American Empirical Pictures, 2014. 100min, cor. Alemanha/Reino Unido.

“The Lumiere’s Brothers – First films”. Direção: Irmãos Lumière. p&b. França. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s> > Acesso em 18 de abril de 2015.

“The Night Before Christmas”. Direção: Tim Burton. Skellington Productions Inc., Touchstone Pictures, Walt Disney Pictures, 1993. 76min, cor. Estados Unidos.

“2 Coelhos”. Direção: Afonso Poyart. Black Maria Filme Vídeo Digital, 2011. 108min, cor. Brasil.

8 ÍNDICE DE OBRAS

“ <i>Le Voyage Dans la Lune</i> ”, Georges Méliès. 1902;	17
“ <i>Man With A Movie Camera</i> ” (Человек с киноаппаратом), Dziga Vertov. 1929;	17
“ <i>The Burning Season</i> ”, John Frankenheimer, 1994;	21
“ <i>Tainá – A Origem</i> ”, Rosane Svartman, 2013;	22
“ <i>Tainá – Uma Aventura na Amazônia</i> ”, Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, 2000;	22
“ <i>Tainá 2 – A Aventura continua</i> ”, Mauro Lima, 2004;	22
“ <i>Rio</i> ”, Carlos Saldanha, 2011;	22
“ <i>Rio 2</i> ”, Carlos Saldanha, 2014;	22
“ <i>El Coraje Del Pueblo</i> ”, Jorge Sanjinés, 1971;	23
“ <i>Os Fantasmas Se Divertem</i> ” (“ <i>Beetlejuice</i> ”), Tim Burton, 1998;	29
“ <i>O Estranho Mundo de Jack</i> ” (“ <i>The Night Before Christmas</i> ”). Direção: Tim Burton, 1993;	29
“ <i>Moonrise Kingdom</i> ”, Wes Anderson, 2012;	30
“ <i>O Grande Hotel Budapeste</i> ” (“ <i>The Grand Budapest Hotel</i> ”), Wes Anderson, 2014;	31
“ <i>A Lista de Schindler</i> ” (“ <i>Schindler’s List</i> ”), Steven Spielberg, 1993;	32
“ <i>A Febre do Rato</i> ”, Cláudio Assis, 2011;	32
“ <i>The Lumiere’s Brothers – First films</i> ”, Irmãos Lumière, 1895;	34
“ <i>O Som Ao Redor</i> ”, Kleber Mendonça Filho, 2012;	35
“ <i>O Auto da Compadecida</i> ”, Guel Arraes, 2000;	36
“ <i>O Lobo Atrás da Porta</i> ”, Fernando Coimbra, 2012;	37
“ <i>Quincas Berro D’Água</i> ”, Sérgio Machado, 2010;	38
“ <i>O Palhaço</i> ”. Direção: Selton Mello. Bananeira Filmes, 2011;	39
“ <i>Eletrodoméstica</i> ”, Kleber Mendonça Filho, 2005;	40
“ <i>O Fabuloso Destino de Amélie Poulain</i> ” (“ <i>Le fabuleux destin d’Amélie Poulain</i> ”), Jean-Pierre Jeunet, 2001;	41
“ <i>2 Coelhos</i> ”. Direção: Afonso Poyart, 2011	41
“ <i>Tico Tico no Fubá</i> ”, Adolfo Celi, 1952;	43

“O Beijo da Mulher Aranha” , Hector Babenco, 1985;	43
“Luz, Cama, Ação!” , Cláudio MacDowell, 1976;	44
“Pixote – A Lei do Mais Fraco” , Hector Babenco, 1980;	44
“Brincando Nos Campos do Senhor” , Hector Babenco. Condor Video, 1991;	44
“No Paiz da Amazonas” , Silvino Santos e Joaquim Gonçalves de Araújo, 1922;	47
“Juliana Contra o Jambreiro do Diabo Pelo Coração de João Batista” , Roger Elarrat, 2012;	49-63
“Ribeirinhos do Asfalto” , de Jorane Castro. Cabocla Filmes, 2011;	49-61
“Dias” , Fernando Segtowick, 2001;	50-59
Mini documentário “Enquadros”: O Regional e o Local no Cinema Amazônico , 2016;	50-65
“As Mulheres Choradeiras” , Jorane Castro, 2000;	54

9 ANEXOS

9.1 ENTREVISTA JORANE CASTRO

- Como você vê a presença do regional e local no cinema amazônico?

Nós que produzimos cinema na Amazônia, a gente sempre tem essa questão que é colocada, né? É cinema regional, qual o tipo de cinema que a gente faz. Um filme que é considerado muito amazônico, que é “Iracema”, portanto o Bodanzky é paulista, se não me engano, filho de alemães, e o Orlando Senna é baiano. E eles fizeram um filme amazônico. Não é que a gente faça cinema regional, a gente faz cinema ambientado em um lugar que é a Região Amazônica e por isso que nos nossos filmes tá presente essa questão do cinema amazônico. Da região, da luz, a paisagem, as abundâncias do rio, tudo isso tá presente, porque não é que a gente esteja fazendo uma apologia ao cinema regional, o que a gente faz é filar o local onde a gente trabalha.

Woody Allen filma em Nova Iorque, ele é regional porque ele filma na mesma cidade há 50 anos? Então essa é uma questão que eu me coloco sempre, porque querem colocar a gente no regional. A gente é regional porque a gente está na nossa região. Eu acho que nesse sentido, sim. Mas não uma desqualificação do que é produzido aqui. Eu acho que, por ora, talvez o que defina o cinema amazônico no jeito que nós entendemos é, de fato, o local onde os filmes são feitos. Mas eu espero que com a quantidade maior de filmes que comecem a ser feitos, que comecem a ser produzidos, eu acredito que a gente consiga fazer uma diferença entre um tipo de cinema e outro. Que a gente defina talvez, não sei, será que existe uma luz amazônica? Será que a gente pode falar disso? Então a gente tem outros padrões que vão ser pensados, eu acredito, pra definir esse cinema amazônico. Eu acho que são questões que a gente pode tentar divagar, mas acho que com o tempo a gente vai pensar em ter mais respostas.

9.2 ENTREVISTA ROGER ELARRAT

- Como você vê a presença do regional e local no cinema amazônico?

Discutir o regional e o universal no cinema é sempre uma pegadinha porque definir o que é regional já é muito amplo. Assim, quais os aspectos regionais que eles nos representam,

que nos significam. Toda vez que eu vejo um filme que se passa na Amazônia, os filmes feitos por produtores de fora, eles tendem a ser um estrangeiro na Amazônia. E nunca é o Amazônida o protagonista, você vê “Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios”, os personagens são paulistas, eles vieram pra cá. Um fotografo paulista, os outros, a prostituta e o pastor, eles não são daqui. Você vê “O Curandeiro da Selva”, são os gringos. A gente vê “Anaconda”, são gringos. Você vê Tainá, tem lá um menino que não é daqui. As pessoas tendem a contar, “Aguirre”, o “Fitzcarraldo”, as pessoas tendem a contar a história de alguém vindo pra Amazônia e descobrindo esse mundo exótico. Então a forma como as pessoas fora daqui vão trabalhar aqui, eles trabalham o local como algo externo à eles. No cinema Amazônico muita gente vê o regional a partir de elementos da cultura popular e outros não. Por exemplo, um colega meu, o Fernando Segtowick fez o curta “Dias” que tinha um apelo universal, mas é um curta que eu consigo ver Belém ali dentro, consigo ver aspectos urbanos da nossa cultura regional ali. Mas ao mesmo tempo ninguém fala um “égua” em nenhum momento, então tem ausências, mas é um caminho dele.

A forma como a gente vai contar a história, mesmo que a gente não perceba a gente coloca aspectos locais, assim, da nossa história, da forma como a gente vê, que as histórias são contadas, então só o fato de a história se passar aqui ela já tem algo diferente. Eu acho errado tentar anular o regional. Eu vejo muita gente, quando tenta fazer, contar histórias, tenta renegar o regional e tenta falar pro público geral. Mas, muitas vezes, não dá pra gente fazer aqui uma história igual como São Paulo, como se faz em São Paulo, também acho isso errado. Acho que a gente precisa entender e absorver o quê do regional também caracteriza o nosso olhar, caracteriza a forma como a gente cria as histórias, da forma como a gente conta elas, de que ambiência a gente dá pras nossas histórias.

Eu vejo assim, que quando a gente vai discutir temáticas, vai discutir abordagens, muitas vezes a gente deveria pensar em ter uma ambiência universal nas nossas histórias, porque a gente pode pegar “Hamlet” e adaptar pra nossa cultura local. A gente pode falar de double ganger de duplo na nossa realidade local. A gente pode falar de “Romeu e Julieta”, de casos de amor, a gente pode falar de coração partido, a gente pode falar de perda, de ambição... As temáticas universais, elas se comunicam ao público de qualquer lugar. Então os grandes filmes nacionais são os que conseguem atingir públicos em todos os lugares porque eles alcançam as pessoas, as pessoas se identificam, dependendo da sua cultura local. Só que, qual é o grande diferencial? É o local. Então todas as vezes que eu tentei desenvolver projetos, eu tentava ver temáticas universais e tentava olhar pra essas temáticas e ver de que forma essas histórias poderiam ser contadas aqui. Eu posso falar de perda da alma, o diabo

que rouba a alma, um homem sem alma... Isso já foi feito pra caramba, vem de “Fausto” até aqui, um milhão de adaptações, né. Mas eu posso falar disso num universo do Boi de Máscaras. Então eu fiz um filme que é isso. Ele tem uma cara regional, uma ambiência regional, dentro de uma temática universal. Então qualquer pessoa de qualquer lugar pode ver o curta e entender que é uma relação de homem e mulher que não dá certo porque ele é ausente, porque ele é frio, isso é universal, sabe? E o conflito, assim, macro, né, enfrentar o diabo, e resgatar a alma e tal, isso se encontra em qualquer lugar.

O cinema na Amazônia ainda vive esse processo de amadurecimento, de descobrir quais as múltiplas identidades que a gente pode encontrar no cinema daqui, quais facetas dessas identidades cada realizador quer abraçar, e aí são identificáveis nas obras de cada um de nós, e de que forma a gente pode associar essas ambiências locais em temáticas universais. Se a gente fizer isso, a gente não deixa de contar uma história também só pra nós mesmos, é uma coisa que só quem é daqui vai entender e gostar, a gente também comunica pro público geral.

9.3 ENTREVISTA FERNANDO SEGTOWICK

- Como você vê a presença do regional e local no cinema amazônico?

Acho que não é só sobre o quê mostrar, mas assim, como que a gente vai falar sobre essa Amazônia, sobre esse homem. Eu acho que não é só o objeto, mas assim, a maneira como a gente olha pra ele. Eu tentava muito desconstruir essa imagem que normalmente é associada à Amazônia ou ao homem da Amazônia, às cidades. Então eu fiz filmes com uma temática mais urbana, fiz dramas universais, no sentido até um pouco de questionar a visão tradicional que tem. Então eu acho que durante meu percurso de trabalho eu sempre tentei um pouco questionar essa imagem, mesmo depois fazendo filmes mais, assim, vamos dizer, mais amazônicos, sobre lendas, como o “Matinta”, um filme sobre o Círio, um documentário sobre moradores de áreas ribeirinhas... Os realizadores daqui têm justamente esse desafio, de tentar mostrar esse lugar, mas tentar criar uma nova linguagem pra isso.

Talvez o exemplo mais forte de audiovisual no Brasil, que é a galera de Pernambuco, a galera do Nordeste. O quê é que chama tanta atenção neles? É porque eles não abrem mão de serem nordestinos, mas eles não olham o Nordeste como uma novela da Globo. Eles têm uma postura crítica, eles querem criar uma narrativa contemporânea, eles querem experimentar. Então eu acho que a gente pode se espelhar um pouco nesse movimento, que é um movimento que tem isso, assim, você não elimina a sua raiz, mas você não precisa ser escravo de

fórmulas prontas, você tem que ir atrás das suas fórmulas. Agora claro, como qualquer artista, você tem que achar seu caminho. Não vou dizer “Ah, tem que fazer isso”, eu falo um pouco do que eu faço, do que eu vejo de um cenário um pouco mais nacional, até internacional. Então a Amazônia é um tema forte, existem muitas histórias aí que precisam ser contadas e eu acho muito legal que sejam contadas por pessoas daqui, isso é uma coisa que eu acho bacana. Agora, como elas vão ser contadas, de que forma, se vai ser um filme experimental, se vai ser na animação, se vai ser... enfim, não sei, mas eu acho que o bacana é justamente descobrir esses formatos aí que estão pra serem achados.

