
Uma extensão do Olhar: A presença da Câmera Diegética na Retomada do Cinema Brasileiro¹

Arnaldo de Freitas VIEIRA²
FAAC/UNESP, Campus de Bauru, SP³

RESUMO:

Pretende-se analisar a suposta presença de um novo regime de *realismo* no cinema brasileiro durante a *Retomada*, através da presença de uma *Câmera Diegética* como sinal de *efeito de real* em filmes brasileiros. A pesquisa tem foco em duas produções do período: *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas e *O Cineasta da Selva* (1997), dirigido por Aurélio Michiles. Em ambos há a presença de dispositivos – câmeras fotográficas, filmadoras – que se inserem na narrativa, assumindo papel como ferramentas da diegese fílmica. Através delas, estaríamos diante de um instante em que toda a transparência da narrativa estaria exposta, trazendo um efeito de *realismo* às produções cinematográficas da época, principalmente diante da retomada da produção cinematográfica brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; retomada; câmera diegética.

Introdução

Estamos nos anos 1990. Mais precisamente no começo de sua segunda metade. Passados os dissabores iniciais da década, quando o cinema brasileiro se viu diante de situações de quase paralisia e estagnação, uma reação entra em curso. Entre 1994 e 1995, Sergio Rezende e Carla Camurati lançam respectivamente *Lamarca* e *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*. Ambas as produções apontam um novo regime para as produções cinematográficas nacionais, reacendendo expectativas e dando origem a um processo já bastante estudado, seja na academia, seja no âmbito dos estudos em cinema: a *Retomada*.

Neste trabalho, optamos por usar o termo Retomada, com a letra “R” em maiúsculo, assim como fazem Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman. A utilização do termo “cinema de Retomada” sempre foi objeto de algumas divergências entre críticos

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando e Mestre em Comunicação Midiática pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da FAAC/Unesp, Campus Bauru. E-mail: arnaldo.vieira@unesp.br

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

e estudiosos, vez que disfarçadamente gera a impressão de que houve uma interrupção por completo de toda produção cinematográfica no país. Mas houve sim alguma produção no período, mesmo que de forma independente de recursos públicos, como foi o caso em 1992 do longa-metragem *A Grande Arte*, de Walter Salles, baseado na obra homônima de Rubem Fonseca. Sobre este filme e sobre o não cessamento por completo das produções nacionais, citamos um trecho da introdução do belíssimo artigo de Marcelo e Ricardo Magalhães Bulhões, *Uma câmera em viagem: o olhar “de fora” em A Grande Arte* (2020):

Mesmo que a expressão “retomada” nunca tenha sido aceita de modo unânime pela crítica e por cineastas – principalmente por aqueles que, a despeito de enormes dificuldades, nunca deixaram de dirigir –, a veiculação de filmes nacionais a partir de 1994 no circuito comercial, assinados tanto por novos nomes, como Carla Camurati, Lírio Ferreira e Daniela Thomas, quanto por veteranos, casos de Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e João Batista de Andrade, inapelavelmente dava a imagem de um ressurgimento. (BULHÕES, 2020, p. 28)

Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman igualmente destacam que a implantação da “Lei do Audiovisual” será a *pièce de résistance* do cinema nacional daquele momento em diante, sendo a força motriz que impulsionou a Retomada pelos anos seguintes:

A chamada Lei do Audiovisual viabilizará institucionalmente o deslocamento de capitais privados e, sobretudo, de estatais, para a produção de cinema no Brasil. Sustenta, com todas as suas imperfeições, o grosso da produção cinematográfica brasileira na chamada Retomada. A partir da estrutura legal criada pela captação de isenções fiscais, foram produzidos, entre 1994 e 2000, mais de cem longas-metragens. (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 411)

Apontando para o objeto deste trabalho e já estabelecendo as bases do que analisaremos em seguida, a Retomada obteve considerado êxito lançando filmes que recriavam situações históricas, como *Lamarca* (1994) e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), lançando mão de técnicas até então utilizadas em documentários, como os chamados “materiais de arquivo”, mais detalhados por Desbois:

Muitos são os filmes da Retomada em que os autores colocam trechos de velhos filmes de ficção, de arquivos nacionais ou pessoais que se quer imortalizar antes que queimem ou

desapareçam, como *O cineasta da selva*, *Baile Perfumado* e *Alma corsária*. (DESBOIS, 2016, p. 235)

Não que esta seja uma exigência, condição *sine qua non* para os filmes desse início de Retomada alcançarem sucesso de público, mas a presença desses materiais ou a recriação, mais verossimilhante possível, dos fatos históricos, despertava a atenção para tais obras. Outro motivo, também foi a descentralização das produções do eixo Rio-São Paulo, com o ressurgimento de polos produtores de cinema em diversas partes do país.

A Retomada assim “recria” o cinema nacional, encerrando um ciclo de forma dramática, culturalmente castradora e traumática, dando início, porém a uma fase – senão “puramente brasileira” – ao menos capaz de produzir obras fílmicas de impacto e relevância nacional e internacionalmente. Liberta os produtores e diretores das amarras financeiras governamentais, com uma legislação paritária e relativamente capaz de incentivar o surgimento de insumos culturais no país e acima de tudo, eleva o nível das produções permitindo que os temas discutidos não fiquem mais no eixo *sexo*, *miséria* e *subdesenvolvimento*. Um novo tempo tem início. E novas lentes cinematográficas já estarão à postos para captá-los.

Baile Perfumado (1996)

Algumas dessas novas lentes são as lentes do cinema pernambucano que entre 1923 e 1931 passou pelo chamado “Ciclo do Recife”, com produção de 13 longas-metragens – clássicos como *Aitaré da Praia* (1925), dirigido por Gentil Roiz e *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares. Produzidas em cinema mudo, eram obras cinematográficas baratas e de fácil produção, revelando nomes como Edson Chagas, Gentil Roiz, Ary Severo e Jota Soares. Porém, com o advento do cinema sonoro e a elevação dos preços das produções, além da chegada de produções americanas de qualidade muito superior, o processo de declínio das produções de Recife foi inevitável, sendo praticamente inexistente a partir da década de 1930.

Nos anos 70, há um novo fôlego com produções de obras amadoras em Super-8, restritas à curtas feitos para exibições em festivais, o “Ciclo Super-8”. Mas é em 1996, na esteira dos eventos da Retomada, que *Baile Perfumado* (1996) chega aos cinemas, revitalizando este cinema puramente pernambucano, “retomando” também o

ciclo de produções nordestinas. Há no filme um caráter documental, mesmo diante de todo o enredo que trata sobre a questão do cangaço. Ao assistirmos, temos desde o início a sensação de uma mudança paradigmática em relação a obras *cinema novistas* que tratavam do mesmo tema. Novos estilos e técnicas de filmagem são empregadas, de forma a não tratar mais o sertão nordestino como algo somente árido, estéril, desértico e monocromático. *Baile* muda esta percepção ao começar com sua câmera que percorre os cânions do rio São Francisco sob o som do *manguebeat* de Chico Science e Fred Zero Quatro. O sertão de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, por mais que retrate na tela a caatinga, a retrata verde, florestada, com rios e formações rochosas grandiosas, porém típicas. Ismail Xavier explica:

Se é evidente a variedade de estilos, *Sertão das memórias* e *Baile perfumado* procuram um caminho mais original no trato com a memória nordestina. O primeiro se pauta pela reminiscência familiar e pela busca de um classicismo pictórico afinado a fotos antigas; o segundo é mais ousado, buscando o cotejo entre estímulos modernos (no estilo de câmera, de som e de montagem) e a tradição do assunto, numa redefinição dos termos da relação entre sertão e litoral, transformando Lampião, antes tomado como figura proto-revolucionária, em ícone pop. (XAVIER, 1999, p. 82)

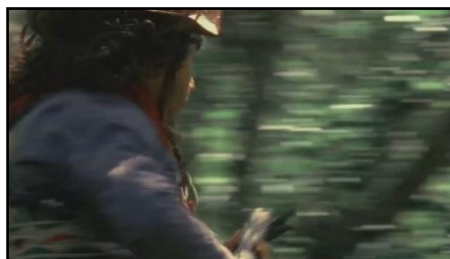
Há em *Baile Perfumado* a utilização das imagens reais do documentário produzido por Benjamin Abrahão entre os anos de 1936 e 1937 – mas apreendidas pelo DIP do Estado Novo de Getúlio Vargas, que lega ao material os porões daquela ditadura, sendo somente resgatados anos depois, 1955, pelo produtor Alexandre Wulfes e reeditadas pelo diretor Al Ghiu e tornadas públicas através do filme *Lampião (O rei do cangaço)* – entremeadas à narrativa do filme, são uma demonstração dessa “linguagem dentro do filme”, ao traçar sua diegese. Há também um outro objetivo a qual nos atemos, que seria o de cristalizar em películas atuais a existência de tais imagens, como se as mesmas não devessem ser perdidas no tempo, vez que possuem uma representação e importâncias enormes no construto do “real” filmado à época e que precisa continuamente ser resgatado, ao menos por sua natureza histórica. A fusão desses conceitos habilita sobremaneira *Baile Perfumado* a ser um dos objetos deste trabalho sobre a presença da Câmera Diegética em produções nacionais. Produzido pós-Retomada, expoente do mesmo processo, porém fora do eixo de produções Rio-São Paulo, carregado de elementos que marcam esta nova fase das produções brasileiras e acima de tudo,

entrecruzando seus caminhos entre o documental e o ficcional, serve como terreno fértil para uma observação mais detalhada.

Conforme estabelece David Bordwell em *A Arte do Cinema – Uma Introdução* (2009), propomos a elaboração de um *ensaio analítico* sobre o filme. Nos instantes iniciais, temos a presença de um estilo de filmagem, corte e edição bem comum em filmes de ação a partir dos anos 2000, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2008), mas que já mostrava suas facetas nesta fase da retomada, gerando um efeito de realismo na cena: um tiroteio entre o bando de Lampião e a “Volante” (polícia que o perseguia pela mata), inserindo o espectador em meio aos tiros e fuga. Trata-se do efeito *run-and-gun*, conforme Laurent Jullier e Michel Marie, na obra *Lendo as Imagens do Cinema* (2009):

O efeito clipe, ao longo de todo o filme, entra em concorrência com o que foi convencionalmente chamado, desde o início dos anos 2000, de estilo *run-and-gun* (literalmente “correr e atirar”). Essa prática, que pertence ao grande grupo das práticas *lo-fi* (práticas que desconfiam dos excessos da alta tecnologia), remete ao jornal televisivo e, mais globalmente, a todas as práticas amadoras de filmagem em vídeo que o público se habituou a interpretar como marcas de autenticidade. O estilo *run-and-gun* provoca, pelo reflexo cultural, a leitura das imagens à maneira de “crença” – a mesma maneira em que lemos as reportagens de guerra (...) “Como a imagem é suja, isso quer dizer que ela é verdadeira”, poderia-se dizer, como um resumo do *run-and-gun*. (JULLIER e MARIE, 2009, p. 258-259)

Figuras 01 e 02: Exemplos do efeito *run-and-gun* em *Baile Perfumado*.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

A cena possui 2 minutos e 12 segundos de duração, com 23 planos que se alternam entre o ponto de vista dos cangaceiros e dos integrantes da volante, ora colocando o espectador em fuga, ora colocando-o em perseguição, com a presença dos tiros e gritos de ambos os lados do conflito. O objetivo da cena é a imersão, a experiência de um tiroteio em meio à mata nordestina, algo que posteriormente será relatado pelos

personagens da obra como sendo a vida no cangaço. A cada plano filmado, a falta de foco ou o ritmo acelerado dos personagens que correm pela mata atirando, transporta-nos para a ação da cena como um todo. Em determinado momento, por alguns breves segundos, esse ritmo frenético e trêmulo é interrompido para a apresentação do personagem Lampião, filmado em *contra-plongée*, apontando uma pistola Luger P08, fazendo mira contra um soldado da volante. Após o disparo, o ritmo dos planos é retomado e a ação continua, até o desfecho, quando o bando consegue fugir da volante, se embrenhando na mata, mas não sem antes ferir de morte alguns dos seus perseguidores, o que causa a ira do Tenente Lindalvo Rosas, personagem que passará toda a narrativa perseguindo o bando de Lampião pelos confins do sertão.

Porém o cotejo entre o realismo e a ficção não se restringem à esta cena na abertura do filme. Logo após apresentar o outro personagem central da trama, o libanês Benjamin Abrahão, em um diálogo onde ele esboça seu plano de filmar no interior do nordeste, à um eventual sócio, o corte do plano passa para uma imagem em câmera subjetiva, inserida dentro de um dispositivo fotográfico:

Figura 03: Benjamin Abrahão posicionando uma família para um retrato.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Porém, por se tratar de uma *máquina-caixote*, vulgar e popularmente conhecida como “lambe-lambe” e por ser ainda muito rudimentar na captura da imagem fotografada, o princípio ótico gerava um efeito de inversão na refração da luz, o que gerava uma imagem invertida para a visualização do fotógrafo. Esta mesma inversão nos é mostrada em tela, com a posição do expectador sendo a mesma de Benjamin através do dispositivo. Em *voz off*, ouvimos o personagem conversando com a família fotografada, posicionando-os em relação às suas poses e pedindo para que os mesmos permaneçam imóveis para o registro na foto.

Esta câmera subjetiva nos insere através da lente de Benjamin e seu dispositivo, que se revela tanto como instrumento da narrativa – é através do ofício de fotógrafo e seu equipamento que o personagem vai ganhar proeminência na diegese – quanto como elemento que não se oculta diante do expectador. Ao contrário, se apresenta como meio pelo qual temos a oportunidade de integrarmos a narrativa, vendo através dela a imagens documentais que se seguirão ao longo da obra cinematográfica. A câmera não se oculta. Ela participa da construção como uma câmera diegética que não se furta a ser/estar em meio aos acontecimentos.

O que nos importa neste momento é este jogo de imagens que se apresenta em diversos momentos durante a obra cinematográfica, colocando-nos tanto no papel de espectadores da produção da cena quanto como captadores da própria cena, através de uma câmera subjetiva que nos projeta imagens reais captadas por Abrahão. Estabelece-se aí o “sentido de real” que vimos estudando, uma interpolação entre o que o quadro nos mostra como sendo o *filme* e o *efeito* que obtemos com essa visagem. E os efeitos desse *sentido de real* ultrapassam os limites da exposição fílmica, nos fazendo conjecturar como seriam realmente os cenários, cores, personagens filmados no tempo da imagem real nos mostrada, o que ao nosso ver, encontra eco no que Bazin descreve como “tela de cinema centrífuga”:

Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga. (BAZIN, 2018, p. 227)

Baile Perfumado nos passa essa “centrifugação”, ao sermos expostos à uma câmera diegética que se apresenta desde o início ao expectador, primeiramente como o aparato técnico necessário para que Benjamim Abrahão possa filmar o bando de Lampião. Depois, como janela para um vislumbre do real, com as imagens documentais assumindo a função de *sintoma de realismo* em tela.

Para podermos ter uma ideia deste entrelaçamento entre o que nos mostra a câmera diegética de *Baile Perfumado*, com as imagens documentais de Benjamim Abrahão, como um atestado do *realismo* proposto pelos diretores, podemos fazer uma comparação entre o que a obra fílmica sugere que foi filmado e o que realmente foi filmado:

Figuras 04 e 05 – Lampião e o bando rezando sob uma árvore: ficção e realidade.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Figuras 06 e 07 – Maria Bonita sendo captada por Abrahão: ficção e realidade.



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

Figuras 08 e 09 – Abrahão filma bando encenando com armas: ficção e realidade



Fonte: BAILE Perfumado. Direção: Lício Ferreira e Paulo Caldas/Produção: Saci Filmes. Brasil, 1996. 1 DVD (92 min.)

De um lado temos a simulação do que foi filmado. Do outro as imagens captadas e transformadas no documentário – só recuperado (como já dito) dos arquivos do DIP em 1955, pelos produtores Alexandre Wulfes e Al Ghiu, tornando-se o filme *Lampião (O rei do cangaço)*. Através da câmera diegética e seu modo subjetivo de filmagem, imergimos nas cenas ao passo que as imagens documentais ocupam seu lugar na narrativa e nos transportam para dentro do bando de cangaceiros, colocando-nos como espectadores não mais de um filme de ficção, mas sim de um docudrama – nos moldes de *Lamarca* e *Carlota Joaquina*.

Nosso *ensaio analítico*, como proposto por Bordwell (2013, p. 671), chega derradeiramente à sugestão de que a presença da câmera diegética em *Baile Perfumado*, é o resultado de uma somatória de fatores importantes, tanto na questão técnica quanto na questão narrativa, das obras cinematográficas do período, levando em conta a Retomada iniciada em 1993 e o recomeço de um novo ciclo do Cinema Pernambucano em 1996. Torna-se um sintoma inequívoco de uma nova relação traçada entre o cinema e o realismo, onde não se propõe ocultar mais os dispositivos, mas sim apresentá-los e até mesmo fazê-los *transpirar* realidade. Tal aproximação não chega a ser inovadora, porém leva-nos a refletir sobre sua constância no cinema, como um sintoma de um realismo latente, que ganha novamente mais e mais espaço entre as produções cinematográficas brasileiras.

O Cineasta da Selva (1997)

Na esteira dos acontecimentos, os estudos sobre a Câmera Diegética no cinema brasileiro nos levam até uma produção cinematográfica desconhecida da maior parte do público e porque não dizer, da crítica. Durante esta pesquisa, encontramos pouco material referencial sobre um filme que, talvez tenha sofrido do mesmo mal que seu personagem retratado sofreu: o esquecimento. Trata-se de *O Cineasta da Selva*, filme de 1997, dirigido por Aurélio Michiles.

Para que tenhamos mais entendimento sobre a presença da Câmera Diegética neste filme, se faz necessário uma breve contextualização da narrativa fílmica de *O Cineasta da Selva*, que nos apresenta Silvino Santos, cineasta e documentarista que chegou aos 14 anos em Manaus, no final do Séc. XIX, dedicando quase toda sua vida a registrar em película imagens de uma Amazônia até então totalmente inexplorada pelos centros urbanos do país. Esta é premissa básica da obra de Aurélio Michiles.

As incursões cinematográficas de Silvino no início do século, em meio ao inóspito cenário da floresta amazônica, com todas as dificuldades que se impunham na época – e que muitas vezes ainda hoje, se mostram como obstáculos à captação de imagens naquela região – fazem de seu trabalho um achado histórico, flertando com obras cinematográficas documentais feitas no exterior e que até hoje possuem importância, tanto como registro, quanto como obra fílmica. Como o caso de *Nanook, o Esquimó* (1922), filme de Robert Flaherty, considerado seminal para o cinema documental. Em

que pese o fato de que hoje já se sabe que o filme de Flaherty “produziu” uma realidade, ao simular a vida do personagem *Nanook*, Silvino sim se fez valer da *realidade* vivida pelos povos indígenas, mas principalmente dos povos ribeirinhos, que viviam da pesca à beira dos rios amazônicos. Enquanto em *Nanook*, Flaherty “simula” a pesca de focas para a extração de carne e gordura, Silvino “demonstra” como se dá na prática a pesca do pirarucu e do peixe-boi, dois dos maiores animais presentes nos rios. E isso é registrado na película de Aurélio Michiles, entremeando as cenas documentais com a ficção da narrativa fílmica.

Traçando a mesma linha metodológica de Bordwell (2013, p. 671) e gerando um “ensaio analítico” de *O Cineasta da Selva* (1997), observamos novamente a presença da câmera diegética como elemento capaz de gerar o *realismo* esperado no espectador. Durante o filme, notamos a mesma técnica de inserção da câmera como o olhar do cinegrafista, inserindo o espectador como observador dos fatos em 1.^a pessoa, terreno onde reside nossa *câmera diegética*. Em igual forma e técnica como já demonstramos em *Baile Perfumado* (1996), Michiles insere a câmera em meio a narrativa, com o efeito de trazer o olhar para dentro da diegese, através do dispositivo. O primeiro momento em que isso ocorre é quando o personagem relata sobre sua experiência como fotógrafo em Manaus – o que o levará a se tornar um cineasta futuramente.

Figuras 10, 11, 12 e 13 – A câmera diegética se revela no filme



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A imagem projetada do casal e depois aproximada em close reproduz a imagem supostamente captada pela câmera lambe-lambe de Silvino, na mesma forma

ficcional de representar o ato fotográfico, conforme vimos o personagem Benjamin Abrahão fazendo com as famílias no interior do nordeste em *Baile Perfumado* (1996). Porém há uma diferença: Michiles não inverte horizontalmente a imagem, como vimos na Figura 03, colocando-a em tela como a mesma seria vista por um fotógrafo ao olhar através da lente de uma câmera daquele modelo. Ele mantém a imagem no sentido horizontal. A razão técnica para isso é que ao terminar o “ato fotográfico” do casal, em movimento panorâmico, a câmera do filme avança para um outro espaço no cenário, uma mesa onde o próprio Silvino já se encontra, escrevendo suas memórias.

Aos 17 minutos e 35 segundos surge a cena mais necessária para nossa análise. O personagem, portando sua filmadora Pathé, se posiciona em plena floresta para a captação das cenas do que viria a ser seu primeiro filme.

Figuras 14, 15, 16 e 17 – Silvino “dirige” a captação de imagens dos índios



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

A cena simula Silvino Santos “dirigindo” uma tribo indígena caminhando ao longo de uma estrada, ao mesmo tempo em capta imagens através da filmadora. Entende-se neste ponto que há uma ficcionalização da situação, para fins de dramatização. Porém nossa hipótese de uma câmera diegética, que registra o real em meio a ficção, gerando o efeito de realismo eclode em tela. Nosso olhar é inserido na imagem “captada” pela filmadora de Silvino, mesmo em se tratando das imagens documentais captadas por ele. O efeito é de estarmos atrás da filmadora, registrando a cena. Por breves segundos, vemos até mesmo as linhas-guia utilizadas por câmeras profissionais, para um melhor registro cinematográfico através dos pontos de atenção. Neste momento, não estamos

mais diante da arte antiilusionista descrita por Robert Stam como “a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (STAM, 1981, p. 21). Ao contrário, o espectador é inserido na “ilusão” através de imagens documentais que ele sabe, desde o início, serem obra das filmagens aventureiras de Silvino em meio à selva amazônica. Em que pese o início da sequência “representar” este antiilusionismo com a dramatização da filmagem através da “direção” dos índios pelo personagem principal do filme – ninguém pode julgar por certo que aquilo realmente aconteceu” – ao acontecer o corte e a sequência mudar para o “olhar” da lente captando os índios, a substituição da imagem pelas cenas documentais gera esse “realismo” na diegese, através da câmera subjetiva de Silvino, que nos fornece as imagens exibidas em tela.

Diferentemente do visto em *Baile Perfumado* (1996), quando as imagens documentais só irão se apresentar no terço final da obra cinematográfica, aqui em *O Cineasta da Selva*, Michiles nos apresenta através do estilo *docudrama* (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 421) essa hibridização entre o “real” dramatizado e as imagens documentais. Porém o faz enxertando as cenas documentais de Silvino como se captadas “durante” a realização do docudrama. Essas imagens também sempre vêm acompanhadas de uma narração, seja do personagem ou seja da voz over, que elucidam sobre as dificuldades técnicas enfrentadas, sobre as condições arriscadas em que foram feitas, no sentido de uma “valorização” do material exibido. A mescla entre o realismo das imagens e os momentos de ficção tem na narração sua “amarração”, o que às vezes gera margem para as metanarrativas apresentadas, como já dissemos anteriormente. Há momentos da dramatização onde o personagem explica sobre sua experiência com os índios, o que é representado por montagens e sobre montagens de imagens, cânticos e a *mise-en-scène* fílmica.

Encerrando nossa análise, temos a sequência final – não do filme, mas da participação do personagem – quando Silvino se deita em uma rede e passa a relatar sobre sua expectativa para o futuro do cinema.

Figuras 18 e 19 – Uma quebra de quarta parede e o antiilusionismo de Robert Stam em cena



Fonte: CINEASTA da Selva. Direção: Aurélio Michiles/Produção: Quanta. Brasil, 1997. 1 DVD (87 min.)

Em tom melancólico e de despedida – a cena apresenta o ano de 1969, um antes de sua morte – o personagem fala sobre a evolução das técnicas cinematográficas, como se espantado pelas capacidades existentes à época e que em muito difeririam das que ele tinha em mãos quando realizava seus filmes no começo do séc. XX. Olhando diretamente para a câmera – mantendo estreita relação com o espectador – ele cita a transmissão do homem na lua, a cores, para todas as televisões do mundo. Cita que diante dessas inovações, nada mais será impossível para o cinema. Enquanto o personagem atua, a câmera, instalada em uma grua, lentamente faz um movimento de recuo, retrocedendo e ampliando o quadro, revelando partes do cenário. E revelando inicialmente um técnico de som com um microfone *boom*, seguido de partes da cenografia, até cessar, mostrando as tochas de iluminação e os refletores do estúdio onde está sendo gravada a cena

Toda ilusão cinematográfica é desvelada ao espectador. E neste ponto, volta a ter efeito o pensamento de Robert Stam sobre a arte antiilusionista do cinema, segundo a qual “a ficção é domínio do faz de conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas. É de se presumir que ninguém acredite nas ilusões ingênuas do *trompe d’oeil*” (STAM, 1981, p. 21). Ou seja, estamos diante de um documentário que não oculta ao espectador seu caráter realista da mesma forma como não oculta que o mesmo se insere dentro da prática cinematográfica. Não há mais opacidade na cena, tudo está exposto e o “realismo” ali registrado ganha sua forma não mais através do gênero documental, mas através das imagens vistas pelo espectador, através da câmera diegética presente no filme, que nos insere como espectadores e cinegrafistas ao mesmo tempo.

Considerações finais

Em *Baile Perfumado* (1996), tal câmera diegética é fruto de uma sequência de fatores levados à cabo diante do cenário da Retomada e das experimentações feitas à

época diante deste momento do cinema nacional. Já em *O Cineasta da Selva*, temos essa mesma câmera ampliada e calcada em momentos em que o espectador presencia sua natureza de forma direta, crua, quase selvagem. Em ambos os filmes, nos deparamos com uma câmera que serve de instrumento para a consolidação do *realismo* que a narrativa pretende impor ao espectador, diante da riqueza e da importância histórica dos personagens retratados. No caso de Silvino Santos, personagem que produziu e viveu da sua arte cinematográfica, em um dos lugares mais inóspitos do país e do mundo e que mesmo assim, diante da riqueza de suas imagens, foi esquecido, não tendo sua história registrada para sempre na película do tempo, o que torna necessário seu resgate permanente, assim como suas obras. Já no caso de Benjamim Abrahão ao filmar documentalmente Lampião, temos imagens que desmontam ou constroem a imagem do cangaço para o público. Porém é inegável a sensação de “inclusão” em meio ao bando.

Os dois casos, trazidos ao cinema nacional no cenário da Retomada apresentam fortes indícios de um momento em que o *realismo*, explorado décadas antes com o Cinema Novo, se mostrou como um interessante recurso diante das novas condições apresentadas às produções cinematográficas naquele período. Através dos dois filmes analisados, poderíamos estar diante do surgimento de uma nova fase do realismo no cinema nacional. Prova disso seriam obras produzidas nos anos subsequentes, no período da “pós-Retomada”, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. Cada um a seu modo, explorou a câmera diegética e suas nuances técnicas para levar ao espectador uma experiência do real filmado. As contribuições de *Baile Perfumado* e *O Cineasta da Selva* para estes estudos ainda necessitam de um maior aprofundamento, mas podem indicar o ponto de partida para uma discussão necessária sobre o tema. E como essas obras podem ser fundamentais não somente sob o aspecto histórico da Retomada do cinema do Brasil, mas também em como elas influenciaram a produção de outras obras, que projetaram luz em suas películas através delas.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: UBU Editora, 2018.
BERNADET, JC. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2000
_____. **Brasil em tempos de cinema.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
_____. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- _____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000
- BETTON, G. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. **A arte do cinema - Uma Introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BULHÕES, M. & BULHÕES, R. Uma câmera em viagem: o olhar “de fora” em A Grande Arte. In: **Revista Livre de Cinema**, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 27-48, set, 2020
- DESBOIS, L. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ESTEVINHO, T. **Cinema e política no Brasil: os anos da retomada**. Revista Aurora - PUC/SP, vol. 5, p. 120-130, 2009
- FELDMAN, I. **O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica**, In: HAMBURGER, E. (org.) **Estudos de Cinema SOCINE**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FONSECA, V. **O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990**. Tese. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. 302 p.
- _____. **Pesquisa histórica na construção de roteiros cinematográficos: o caso de Baile Perfumado**. Revista OPSIS(On-line), Catalão, v. 17, n. 1, p. 85-98, jan./jun., 2017
- FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **Cinematoteca Pernambucana, Linha do tempo**. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/cinemateca/linha-do-tempo/>. Acesso em: 13 de maio de 2021.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- _____. **Uma situação colonial?** 1.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Revista Sociologia & Antropologia**. v.09, n.º 02, págs. 543-575, mai/ago. 2019.
- GRÜNEWALD, J. L. **Um filme é um filme**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- JULLIER, L. & MARIE, M. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- RAMOS, F. P. & SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- STAM, R. **O Espetáculo Interrompido**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- _____. **Cinema nacional: táticas para um tempo sem estratégias**. Revista RUMOS: os caminhos do Brasil em debate. Brasília: Ministério das Relações Exteriores. n. 1, dezembro, 1999. págs. 81-86
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz & Terra. 2019