

FELIPE REZENDE CRISPI

CINEMA ALTERNATIVO EM BELO HORIZONTE:

Um conceito e uma cidade

Belo Horizonte

Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH

2007

FELIPE REZENDE CRISPI

CINEMA ALTERNATIVO EM BELO HORIZONTE:

Um conceito e uma cidade

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social,
do Departamento de Ciência da Comunicação do Centro
Universitário de Belo Horizonte- UNI-BH, como requisito
parcial para obtenção de título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Nair Prata

Belo Horizonte

Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH

2007

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO 1 – INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA DE MASSA E ARTE.....	5
1.1 Indústria Cultural.....	5
1.2 Cultura de massa.....	8
1.3 Arte.....	11
CAPÍTULO 2 – CINEMA.....	16
2.1 História do cinema.....	16
2.2 Cinema alternativo.....	20
CAPITULO 3 - CINEMA ALTERNATIVO EM BELO HORIZONTE.....	27
3.1 Metodologia de Pesquisa.....	27
3.2 Espaços de Cinema em Belo Horizonte.....	27
3.3 Análise de conteúdo.....	31
3.4 Espaços alternativos.....	48
CONCLUSÃO.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54
ANEXO:.....	56

INTRODUÇÃO

Sempre que alguém se propõe a fazer um texto de crítica ou análise de um tema, se seu trabalho é sério, segue-se certo padrão de qualidade. Há referências teóricas que fundamentam a linha de raciocínio do trabalho. Escolha de teóricos que dão base a sua posição em relação ao tema.

Quando se constrói um texto sobre indústria cultural, globalização, mídia entre tantos outros, surgem os nomes de teóricos e especialistas sobre o tema que dão seu parecer e estudos. Mas e quando se faz um texto analítico ou crítico sobre cinema em Belo Horizonte? Geralmente a rotina de trabalho de uma redação não permite uma pesquisa aprofundada ou mesmo superficial sobre seu tema de trabalho em teoria, seja cinema ou ciência, por exemplo. O jornalista deve se fundamentar em seus próprios critérios baseados em seu gosto pessoal e na teoria a qual teve acesso durante sua formação ou em seu tempo livre, se ele se dispõe a buscar essa teoria.

Esse trabalho se propõe a classificar as salas como alternativas ou não, a partir da análise dos filmes exibidos nelas nos primeiros 15 dias do mês de maio de 2007, fundamentadas sobre os ombros de teóricos que trabalharam os assuntos que rodeiam esse tema. Uma referência para aqueles que fizeram seus trabalhos sobre cinema terem enriquecido um pouco seu repertório e aumentadas suas opções. Para aqueles que trabalham com o jornalismo sobre cinema em Belo Horizonte possam ter facilitado seu trabalho. Uma referência a ser atualizada de acordo com as transformações na percepção sobre o tema ou nos espaços da cidade.

Aqui se propõe uma definição prática para o que é cinema alternativo, embasado em uma análise da produção cinematográfica e baseado em autores que tratam da indústria cultural, do cinema e da cultura de massa.

CAPÍTULO 1 – INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA DE MASSA E ARTE

1.1 Indústria Cultural

Considerando que o cinema é uma arte de origem moderna e de exercício contemporâneo não é possível analisá-lo sem antes ter em mente conceitos relacionados à produção artística e que interferem na percepção de qualquer arte. Um desses conceitos é o de *Indústria Cultural*. Jean-Claude Bernadet (2000) afirma que o cinema é uma arte do mundo moderno, fruto dos meios técnicos que formam a produção áudio-visual dos quais fazem parte e essência os meios de comunicação de massa e indústria cultural

Coelho (1998) estabelece o parâmetro de análise que é a questão ética: “os produtos da indústria cultural são bons ou maus para o homem, adequados ou não ao desenvolvimento das potencialidades e projetos humanos?” (COELHO, 1998, p.7). Essa é a questão, mesmo que simplista, desde o início posta pelos avaliadores da indústria cultural.

Coelho (1998) define que os meios de comunicação de massa, a cultura de massa e a indústria cultural, embora intimamente ligados, são idéias diferentes. A indústria cultural surge a partir dos primeiros jornais (massificação de informações), que pela primeira vez têm a técnica necessária para produzir em número suficiente a atingir uma grande parcela da população e cada vez mais, mas a cultura de massa pressupõe também o romance de folhetim (uma simplificação de histórias da vida cotidiana), o teatro em revista (massificação do teatro), as operetas (massificação da ópera), e o cartaz (massificação da pintura). Todo e cada um desses processos, dentre outros, sempre nivelando por baixo as obras ao público alvo, a massa. De acordo com Coelho (1998) a indústria cultural a cultura de massa, e os meios de comunicação de massa são frutos da Revolução Industrial, do mundo capitalista, da economia

de mercado, etc. Dois aspectos importantes dessa nova lógica de produção a serem observados como parte do processo que dá forma à cultura de massa e conseguinte a padronização do produto cultural são primeiramente a reificação, a transformação do homem em coisa¹, e a alienação. A primeira surge das modificações nas formas de trabalho, que subjuga o homem à máquina e o transforma em coisa, objeto. O segundo é fruto do primeiro, pois o homem perde seu valor, não tem tempo livre para exercer o livre pensar, apenas recebe a informação simplória e massificada, não é capaz de tomar conta de sua vida, planejar em longo prazo, não tem poder de consumo, esse reservado à classe A. A partir dessa premissa a cultura se torna um produto que deve ser consumido como qualquer produto do mercado, sem consciência nem crítica.

Coelho (1998) apresenta o teórico Dwight McDonald que desenvolve o conceito de cultura superior (produtos valorizados pela crítica superior), cultura média (apropriação dos produtos da cultura superior pela indústria e meios de massa que acarretam em uma perda de valor, como jingles de Mozart ou cartazes de Mona Lisa) e cultura de massa (fruto dos meios de cultura de massa, sem pretensão de ser superior, fruto também da massa). Surgem daí os conceitos de cultura popular e cultura pop. A cultura pop é a cultura veiculada em massa que é homogênea (em todo mundo recebe-se o mesmo produto, como um seriado americano, por exemplo) e a cultura popular é regional, nascida da população, e não há nenhuma barreira que impeça dessa cultura ser tida como superior (como a música de um lavador de carros no sinal, Gonzaguinha, ser considerada de valor cultural).

Uma suposta função da cultura de massa seria a narcotização da população pelo excesso de entretenimento, com o fim de alienar desviando a atenção do conteúdo da informação, do produto, para sua forma, simples, bela e superficial, para muitos, afirma Coelho (1998). A indústria cultural “promove a deturpação e a degradação do gosto popular; simplifica ao

¹ Esse conceito trabalhado por Teixeira Coelho, a transformação do homem em sua função produtiva a serviço do sistema, sem valor humano, é muito bem retratado no filme “Tempos Modernos” (1936) de Charles Chaplin.

máximo seus produtos, de modo a obter uma atitude sempre passiva do consumidor; assume uma atitude paternalista, dirigindo o consumidor ao invés de colocar-se à disposição” (COELHO, 1998, p.26). Outra função é a de reforço das normas sociais, sempre repetidas, o que leva ao conformismo social.

Para Horkheimer e Adorno (2002), a indústria cultural é nociva ao homem, domestica-o, manipula-o, reprime sua vontade entre muitas outras coisas, em prol do seu desenvolvimento. A indústria cultural tende a cada vez mais participar das vidas das pessoas, administrando suas necessidades e vontades.

O princípio básico consiste em lhe apresentar tanto as necessidades, como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto em, por outro lado, antecipadamente, organizar essas necessidades de modo em que o consumidor a elas se prenda sempre e tão só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 2002, p.189)

Na defesa da indústria cultural, Coelho (1998) cita Engels e apresenta exemplos que mostram impactos positivos. Como o fato de crianças que convivem desde cedo com a internet e novas tecnologias desenvolverem mais cedo o aprendizado, tendo base nos veículos de comunicação de massa e os produtos dessa indústria, como a moda, que são capazes de, em longo prazo, promover mudanças sociais positivas. E ainda, baseado em Engels, acredita-se que a quantidade fatalmente transforma-se em qualidade, em formação. Mais cedo ou mais tarde a acumulação de informação e produtos culturais proporcionará uma percepção crítica e rica da cultura, ou pelo menos proporcionará essa possibilidade como um número maior de ferramentas e de amostras para estudo mune um cientista em sua pesquisa.

Morin (2000) lembra a forma como a cultura de massa e a indústria cultural ajudaram a divulgar e inserir na sociedade do século XX os valores femininos e direitos das mulheres. Como o acesso à informação oferecido pela lógica da cultura de massa divulgou os direitos humanos na sociedade ocidental. Se por um lado o objeto de arte se tornou um artigo comercial, o acesso a obra de arte se estendeu a uma parcela da população que antes era

excluída pela excelência de unicidade da arte. Muito embora um número restrito de pessoas veja pessoalmente uma obra de Van Gogh, por exemplo, um número muito grande de pessoas conhece o autor, um pouco de suas obras e talvez sobre o Expressionismo.

1.2 Cultura de massa

Como dito anteriormente, não é possível avaliar o cinema sem antes ter em mente um conceito de cultura de massa. Rabaça (2002) associa diretamente a cultura de massa à comunicação de massa. Essa é definida como produto de comunicação, forma de comunicação que tem como um público alvo um número grande de receptores que não tem como interagir com a fonte. Um grupo heterogêneo por esse processo para uma informação heterogênea e esse receptor supostamente é passivo e acrítico. Esse meio de comunicação é necessariamente mediado pela tecnologia e um número bem vasto de pessoas em diferentes localidades é exposto a esse mesmo conteúdo. Isso faz com que o conteúdo dessa informação tenha de ser inteligível a todo esse público. A informação se torna então superficial, desconsidera as características regionais culturais, abrange todas as classes sociais.

Morin (2000) afirma que a cultura de massa surge com a sociedade moderna, fruto dos meios técnicos burgueses. A sociedade sofreu uma transição para um mundo de consumo, um consumo proporcionado pelo desenvolvimento da tecnologia de produção. Uma lógica de produção que visa o consumo total. Desta forma, a produção é homogeneizada para ser recebida pelo maior número de pessoas. Individualizar, segmentar, significa perder público e ter um retorno menor. Isso afeta diretamente os meios de comunicação, a forma e a qualidade

da informação. Toda e qualquer informação deve agradar especialistas e leigos. É claro que isso não acontece, mas a produção é voltada para o maior público, no caso, para os leigos.

Morin (2000) mostra que, de modo geral, a cultura de massa transformou a forma de toda a cultura que se moldou em uma cultura de lazer, agradável e rentável. Uma forma compatível a uma sociedade de consumo. Se a cultura de massa é o produto, a indústria cultural, é o mecanismo, a fábrica produtora, engrenagem através da qual tudo funciona. A cultura é afetada por todas as transformações na sociedade e de produção. Ela se torna mercadoria assim como uma camiseta ou tênis de marca. O autor identifica como principais características da produção cultural da cultura de massa o surgimento do *happy end* e a simpatia. Em uma história, o protagonista ganha a simpatia do público, que sofre e vence com o personagem. E com uma grande frequência termina com um final feliz. Outra característica é a forma da mídia tratar os atores, principalmente, mas, em maior escala, toda e qualquer pessoa que possua uma vida pública, como políticos, atores e artistas em geral. São eles transformados em *olimpianos*², seres míticos e adorados. Há uma polarização de valores destacados em boa parte da produção cinematográfica e meios similares nos enredos das histórias. Em um lado está a sexualidade e no outro a agressividade, em formas e contextos pouco plausíveis, transformando a vida em algo excitante.

Sobre a comunicação como um todo, Morin (2000) afirma que esta se tornou universal, em sua forma de produção. As características da informação, da mídia em si, são a mesmas em todo o mundo ocidental. Isso faz com que ela possa ser compreendida em toda essa extensão, mas que também ignore inúmeras particularidades, sociais, culturais, políticas e econômica. Em cada local a cultura de massa substitui valores particulares por valores universais, facilmente identificados, não somente norte-americanos ou europeus, mas do

² Olimpiano, termo que origina de Olimpo, terra dos deuses gregos, no monte Olimpo. É uma metáfora para ilustrar a forma como a mídia carrega uma quantidade de valores agregados que transformam as pessoas de vida públicas em algo diferente das pessoas comuns. Possuidores de um status e valor inalcançáveis para a maioria das pessoas e admirada e reverenciada por muitos. Essa relação é de via dupla, construída pela indústria cultural e mantida pelos expectadores.

mundo industrializado. Isso destoa enormemente nos países de terceiro mundo onde a miséria coexiste com lojas de marcas e pessoas que passam fome assistem à produções nacionais ou importadas onde os envolvidos são membros de etnias diferentes e de classe social muito superior.

Ainda sobre a cultura de massa, Eugênio Bucci (2000) afirma que na sociedade capitalista, de economia de mercado, todas as formas de mídia, incluindo os órgãos de informação, como o jornalismo, e os de entretenimento, e até mesmo na ordem política, se fundem na lógica de funcionamento dessa sociedade. Todos esses se tornam empresas que necessitam de lucro. A publicidade faz parte vital da sua existência. Os meios competem entre si. Enquanto o entretenimento busca esse trabalho por excelência, o jornalismo se torna superficial e espetacular e a política se torna bela e retórica para assim poder competir pela atenção do público que, acostumado à forma fácil e agradável do entretenimento, se atrai por essa mesma forma. Isso pulveriza o conteúdo do jornalismo e da política.

Para Bucci (2000), o jornalismo cumpre seu papel esperado pelos expectadores na cobertura de filmes. Se não oferecerem o mínimo de informações, seu público migra para outro veículo de informação. Mas os jornais deveriam ser mais críticos. O caso do cinema é, porém, apenas um exemplo de toda uma lógica que funciona em toda produção em relação ao entretenimento e cultura. Os jornais se tornam parte do espetáculo com a divulgação, exclusividades e todo mecanismo para tornar seu trabalho mais atrativo ao público. Isso acarreta que a lógica e linguagem publicitária se expande para todos os meios de comunicação e de relações de natureza pública. Um público acostumado à linguagem publicitária na área do entretenimento e na do jornalismo é atingida por essa mesma lógica no meio político, por exemplo. O conteúdo dá lugar à imagem. O povo não vota em um partido ou em uma proposta, consome.

1.3 Arte

Por fim, devemos conhecer a idéia de arte, assim definindo se cinema é ou não é arte. Coli (1995) aponta as dificuldades de se definir o que é a arte. Ele apresenta uma característica irrefutável: “... arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo...” (COLI; 1995). Se é difícil definir arte, é possível ao menos encontrar obras que possuam essa característica.

Coli (1995) traça um panorama histórico que mostra que a arte é um fruto de seu tempo e cultura e deve ser analisada assim, mesmo que os significados originais de seus signos não tenham o mesmo valor para nós a arte é um conceito ocidental e moderno. Os povos antigos não classificavam uma estátua em bronze de Zeus, por exemplo, como arte, mas sim um exercício de fé e um objeto de adoração. Apropriamo-nos da cultura alheia, dessa forma, para classificá-la como arte. Como a obra sacra, antiga ou de tribos indígenas ou africanas, que possuíam um valor de adoração do qual não compartilhamos.

Coli (1995) lembra que durante toda a história moderna humana houve um alguém dedicado a definir o que é arte. Assim, sempre houve uma definição de arte. Mas essas definições mudam com o tempo e variam de avaliador para avaliador. Obras que num momento adquiriram um status de obra de arte valiosa, num segundo momento podem ter perdido essa condição, e então, num terceiro, readquirido sobre outros aspectos, ou mesmo ter sido esquecida.

Coli (1995) aponta que existem diversos teóricos trabalhando num conceito de arte, de forma acadêmica, mas se essa conceituação ainda não está pronta, as pessoas possuem ferramentas para poderem decidir o que é e o que não é arte. Primeiro, o espaço onde é encontrada a obra. Se estiver num museu, cinema tradicionalmente de cunho artístico ou galeria, provavelmente é arte; a crítica em vigência também é parâmetro, se há alguém

qualificado, historiador da arte, crítico, perito, indicando que é arte, é arte; se é tombado pelo patrimônio histórico, é arte, ou se foi idealizado por alguém reconhecido, como Oscar Niemayer.

Coli (1995) defende que o discurso crítico, isso é, o discurso que serve para avaliar deve ser crítico, embasado, por alguém com um conhecimento de técnica (mesmo que não a use), conhecimento histórico. Ele se difere do discurso não especializado, mas ao mesmo tempo não tem acesso à objetividade que tem um artesão sobre o seu trabalho, por exemplo. Seu discurso é então, abstrato, mas ainda sim, não leigo. Tem-se de construir uma linha de argumentação embasada.

De acordo com Coli (1995) uma importante tentativa de criação de conceitos sobre arte foi a definição dos estilos de arte. Essa estratégia visa categorizar e organizar através da observação histórica e de características em comum entre artistas e obras classificando em estilos. Essa estratégia é válida, útil, mas perigosa. Uma obra ou artista não se resume a uma definição. Muitas vezes essa estratégia pode empobrecer uma análise.

Atualizando e analisando esse discurso, Coli (1995) afirma que hoje uma lógica mercadológica do nosso sistema social capitalista se apropria de certa forma da produção criativa. Mas essa apropriação não desvirtua a produção artística, mesmo que possa (e geralmente o faça) interferir no processo. Mas essa intervenção também serve para poder realizar o patrocínio dos artistas e de suas criações e assim, também, a perpetuar a produção. Hoje e no passado as obras possuem uma importância econômica e social. O patrocínio dela por um mecenas do século XV ou a aquisição dela hoje, assim como sua apreciação, demandam poder aquisitivo e separam certa camada definida erudita de um segundo grupo, inculto. O que pressupõe um status. É um mecanismo perverso, é verdade, de uma sociedade de classes, mas é um aspecto importantíssimo a ser levado em conta. Enfim, a arte é um fruto da cultura. Embora não seja um objeto de primeira necessidade, ela é uma consequência da

vida humana. Ela, em parte, usa do racional e em parte, do emocional e abstrato. E seu conceito sofre mutações e evolui com o tempo. Não sendo possível criar um conceito definitivo, é possível observar as características sobre a arte citadas e provavelmente outras tantas no futuro, e nos basearmos nelas para podermos fazer qualquer julgamento.

Benjamim (2000) caracteriza que a obra de arte surgida antes da modernidade se compõe obra de arte por vários requisitos. Um deles é a sua unicidade. Ela é única. Outra característica é que ela é de caráter reflexivo, as pessoas a apreciam intimamente. Em sua maioria, as formas de arte foram instituídas em tempos anteriores ao nosso, em uma época na qual ela era de natureza religiosa e com o tempo foi sendo caracterizada como obra de arte. Essas características, entre outras, dão à obra de arte uma aura especial.

O panorama histórico é importante no método de definição da arte de Benjamim (2000). Durante a história, sempre houve reprodução das obras de arte por diversos motivos, mas as técnicas de reprodução em massa são recentes. Mais precisamente, técnicas como xilogravura, litografia, a imprensa, foram processos criativos que possibilitavam a reprodução, a imprensa em maior escala. Essas técnicas não só modificaram a percepção das pessoas em larga escala, pois podem ser reproduzidas indefinidamente ou exibidas para um sem número de pessoas, como também modificaram a forma de sentir e pensar, pois reproduziam algo novo. As novas formas de arte que surgiram dessa nova técnica foram a fotografia e o cinema. Essas novas técnicas surgiram do desenvolvimento da tecnologia e não guardam em seu cerne o quê original de sagrado das artes antes fundadas. Nem possuem a natureza única, pois foram criadas com a função de serem reproduzidas. Essas técnicas foram desenvolvidas a partir da visão do capitalismo, foram criadas para serem, antes de tudo, produtos comercializáveis.

Benjamim (2000) observa que sendo essas técnicas criadas em massa para fazerem parte do cotidiano das pessoas, para serem comuns, então, se essas técnicas são comuns, são

assimiladas no cotidiano, isso se opõe ao caráter reflexivo do conceito de arte que temos. Esses novos produtos são condicionados à nossa existência com naturalidade ao ponto que a forma de reprodutibilidade é, em si, considerada uma arte. Elas abalaram a percepção das pessoas sobre o conceito de arte.

O cinema e a fotografia, que surgiram com essas novas técnicas, através não de uma proposta artística, mas científica, carregam então em si várias características destoantes da caracterização da arte tradicional. Para Benjamin (2000) eles não são únicos, mas sim, inúmeros. A exibição não é limitada pelo espaço, mas sim, quase infinita. Ela não porta em si o caráter contemplativo, mas sim é tratada como produto vendável, entretenimento ou mesmo acessório. Não tem origem mitológica nem formação secular como obra de arte, mas vêm da técnica e não possui nenhuma proposta artística original, mas sim, uma proposta científica de registro. O público não está em contato direto com a obra, mas sim está em contato com um instrumento mediador, pois não é a história do filme que o público vivencia, ou a paisagem real que uma fotografia oferece, mas sim a imagem das coisas retratadas e filmadas.

As características citadas que o cinema e a fotografia não possuem são responsáveis por dar *aura*³ para as obras de arte tradicionais, caracteriza Benjamin (2000). Sendo então que o cinema e a fotografia (e conseqüentemente os produtos criados a partir do refinamento dessas técnicas) não possuem essa *aura*, elas são formas de arte? Benjamin (2002) afirma que sim. A imagem mediada de uma obra certamente não é a obra em si, mas sim uma imagem dela. Como uma foto ou folder com uma Gioconda é apenas uma retratação dessa obra e não ela própria, não tem sua *aura*.

Cada forma de arte surgiu em seu tempo como uma vanguarda à frente da compreensão ou assimilação da maioria dos seus contemporâneos e só com o tempo elas foram assimiladas e tratadas como arte. Esse surgimento e evolução sempre estiveram

³ O conceito de *aura*, trabalhado por Benjamin, afirma que as obras de arte, por suas características (unicidade, ser contemplativa, exibição limitada, limitação temporal, etc.) possuem uma *aura*.

intrinsecamente relacionados à evolução das técnicas. O cinema e fotografia estão relacionados à evolução da técnica na mesma proporção. As novas técnicas abandonam muito dos princípios e características das formas de arte tradicionais, não por vontade, mas por natureza de sua origem. Elas são frutos, reflexos do homem dos novos tempos. A nova arte não exclui ou rivaliza com as artes anteriores que continuam a existir. E nem possui a aura que elas possuem. Mas são sim veículos do processo artístico, pois podem carregar uma bagagem simbólica, estética e cultural não inferior às outras artes. E a relação espectador – obra de arte se dá na mesma proporção do interesse individual sobre a obra que antes se dá a das antigas artes.

CAPÍTULO 2 – CINEMA

2.1 História do cinema

Para compreender melhor o cinema deve-se ter uma noção da história dele, de seu surgimento, propósitos iniciais, desenvolvimentos técnicos e interação com a sociedade. Bernadet (2000) apresenta uma contextualização social, política e econômica e não só dos Estados Unidos, de várias outras nações também. O cinema não é apenas o que vemos sentados na sala de exibição, ele é todo o processo de criação, montagem, produção, exibição e enfim, tudo o que rodeia e faz parte do cinema.

A primeira apresentação pública do cinema foi em 1895, produzido e exibido por Lumière. Para ele, o cinema era uma ferramenta da ciência, uma forma de captar e registrar a realidade e não uma forma de arte ou entretenimento. Mesmo que tenha surgido com esse propósito, pouco tempo se passou até que o cinema se tornasse uma atração.

Mas o que é um filme? Uma apresentação da realidade? Uma mera ilusão? Para Bernadet (2000) não é a realidade, pois, por mais que se deseje captar a realidade como ela é, o processo de filmagem passa por edição e seleção, o que já desfaz a realidade. O que acontece é a ilusão da realidade, que é cimentada por um pacto silencioso entre o filme e o público, que, mesmo sabendo que tudo o que se passa é uma construção, se faz crente de que é real. Desde os filmes mudos e em preto-e-branco até os do nosso tempo.

De acordo com Bernadet (2000), o cinema foi uma criação da classe burguesa que, como no passado muitas outras classes e posições sociais afirmaram um ofício ou arte propriamente sua. O cinema é uma construção da burguesia com suas próprias ideologias e características. Claro que não é um processo consciente de dominação ou divulgação de

valores, mas apenas o natural ato de criação de sua imagem e semelhança. A técnica é uma característica da burguesia, por ela desenvolvida da maneira mais próxima da qual conhecemos hoje. É baseado na técnica que o cinema surge e se fixa, a partir da maior característica da técnica industrial: sua reprodutibilidade. Diferentemente das artes antes desenvolvidas, essas eram únicas, seja uma apresentação de teatro, dança, música, entre outros. Mas o cinema poderia ser reproduzido igualmente e comercializado.

Ao surgir, o cinema era destinado ao uso científico. Não era uma arte em si. Ao se desenvolver como arte, ele não simplesmente foi feito como o conhecemos. Ele não tinha uma linguagem própria. Esta se desenvolveu paralelamente ao desenvolvimento da técnica. No início os filmes eram curtos e tinham a intenção de registro, documentário. Aquele que captaria as imagens fixava a câmera, em um ponto e registrava lugares e eventos importantes, como cenas de uma cidade, ou de um casamento, como o exemplo dado por Bernadet (2000), *A Coroação do Czar Nicolau II*.

Bernadet (2000) conclui que a construção da linguagem cinematográfica deve muito, realmente, aos cineastas norte-americanos. O cinema tomou a função popular de contar histórias que no século anterior era dos folhetins, e a partir daí, fundamentou sua linguagem. Ele poderia ter adquirido outras formas, como científica, mas a principal e mais forte vertente foi a ficcional.

A linguagem cinematográfica se transformou com o desenvolvimento das formas de se estruturar as gravações, editar e as formas de contar histórias. No início, a forma mais simples era a de uma seqüência firme e fixa, com uma visão sempre igual, pois a câmera ainda não era bastante explorada. Com o tempo começou-se a editar as imagens em várias formas diferentes, a câmera passou a ser usada para variadas formas de gravação com a exploração de diversos planos. E diversas formas de narrar uma história foram sendo criadas, como o uso de

*flash-backs*⁴, apresentação de pontos de vistas diferentes da mesma cena, apresentação de pensamentos, entre inúmeros outros. Então foi surgindo uma forma própria ao cinema. Ele é rápido, com músicas envolventes, sons claros dando aspectos realistas confirmando as imagens. O processo de produção é todo fragmentado e realizado por entidades diferentes que funcionam como funcionários de uma firma. Toda a montagem é feita para ser transparente, de forma que não a percebemos e assim a tratamos como real.

Morin (2000) afirma que a linguagem cinematográfica aproxima, no ideário das pessoas, o mundo da ficção do mundo real. Tamanha é a semelhança entre mundo real e fictício, entre valores das histórias narradas e da sociedade, dos personagens do filme com as pessoas do cotidiano e noticiários, ao ponto de o mundo fictício proporcionar emoções e necessidades que passam para a vida real. Necessidades e emoções que em parte o filme supre e em parte ele exige do mundo real em inspiração.

Uma listagem realizada por Bernadet (2000) aponta alguns dos que estudaram outras linguagens e formas de se fazer cinema: os soviéticos, principalmente nos anos 20, se dedicaram a aperfeiçoar o processo de montagem também, mas com uma diferença: valorizando a montagem e não tentando fazê-la oculta e transparente. Pelo contrário, eles percebiam a montagem como a construção de algo similar, mas ainda sim ilusório. Como Ensestein fez a fabulosa cena do *Encouraçado Potemkim* quando as sombras dos soldados se posicionam e metralham a população trabalhadora em frente ao Palácio. Houve sim também uma produção voltada exclusivamente para o documentário. Um grande defensor dessa produção na União Soviética foi Dziga Vertov.

Outra forma de fazer cinema, o Expressionismo, vigorou na Alemanha dos anos 20 e 30. Era um cinema intimamente envolvido com as outras artes da época e o sentimento de uma época difícil, afligido por guerra e suas conseqüências. No Expressionismo histórias

⁴ Recurso de narrativa através do qual a história narrada volta no tempo e mostra eventos passador que podem estar ali para justificar o presente ou simplesmente para ilustrar os acontecimentos e atitudes realizadas pelos personagens.

eram contadas, mas pouco tinham a ver com a realidade, mas sim com o sentimento do autor dos filmes. Os cenários eram retorcidos ou deformados, os espelhos podiam não refletir a imagem daquele que se postava na sua frente, as sombras não seguiam os corpos das pessoas. Um grande exemplo desse cinema é o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Murnau. Essa vertente influenciou o cinema americano quando muitos de seus cineastas foram para os EUA. Influenciando alguns filmes e até mesmo, tendo suas influências integrando o surgimento de um novo estilo: o filme *noir*. O surrealismo que também cria uma realidade inexistente. Ele expressa o interior do artista através de cenas fantásticas, como uma mão em uma caixinha, uma vaca num quarto e com um piano puxando dois padres. A *avant-garde* francesa trabalhou as formas de enquadramento, de montagem, de ritmos entre outros, não para contar uma estória, mas sim para expressar sentimentos.

Bernadet (2000) ressalva que, mesmo sendo uma arte, o cinema é ainda uma mercadoria. Foi desenvolvida para o funcionamento de sua produção a divisão do trabalho, onde várias partes diferentes tratavam de partes diferentes do filme. Um escritor, um diretor, um fotógrafo, etc. Antigamente a mesma empresa que produzia também exibia o filme. Logo surgiu uma lei que impedia de que a mesma empresa tivesse o domínio de todas as etapas, assim distribuindo melhor as possibilidades para o mercado. A interferência que o aspecto de mercadoria imprime contra a produção é grande. Geralmente se faz aquilo que já fez sucesso. Novos personagens e situações para as mesmas histórias. Obrigações quanto à seleção de elenco, dentre outros. Da mesma forma que toda a produção midiaticizada, lembra Morin (2000), cinema, rádio, TV, jornais, impressos e internet. Todos estão sob a mesma lógica de produção e universalização para o consumo, assim como uma loja de roupa de marca ou um fast-food com filiais em cada cidade, em cada Estado e mesmo em cada país do mundo ocidental.

2.2 Cinema alternativo

Antes de começar deve ficar bem claro que a idéia de alternativo aqui expressada não é alternativo em relação à indústria cultural. A indústria cultural e a cultura de massa estão aqui relacionadas para mostrar o processo histórico, ideológico e técnico através do qual há a padronização da produção cinematográfica, em vários níveis e aspectos diferentes. O alternativo desse trabalho é sim um segmento da cultura de massa, um produto da indústria cultural. É alternativo, primeiramente, em relação à padronização observada da exibição em uma localização específica, região metropolitana de Belo Horizonte, e na difusão através da mídia, que valoriza a cultura de uma origem específica em detrimento de outras e a forma com a qual ela é trabalhada. E é alternativo em segundo lugar como uma forma de classificação, de oferecer uma forma observada em função de uma carência de referências teóricas sobre esse assunto.

O cinema, como já visto, é um meio em constante relação com a indústria cultural e a cultura de massa. Boa parte do que é o cinema é definido por relação desses dois conceitos em sua produção, exibição e relação com o seu expectador. Por isso é importante apontar essas relações para que seja possível definir um padrão e uma exceção à regra, o que será alternativo.

Durante a sua história e a sua evolução, o cinema adotou dentre diversas formas e fórmulas possíveis, um padrão, liderado pela indústria cinematográfica norte-americana (BERNADET, 2000). Esse padrão, que abrange a forma de criar, produzir, de narrar, enfim os aspectos que são abordados no fazer cinema, afirma Bernadet (2000), está associado à integração entre produção artística e capitalismo, que transformou o cinema em um produto industrializado como qualquer outro, fruto de um processo fragmentado de produção baseando-se no lucro.

Julia Falivene Alves (1988) trabalha o conceito de invasão cultural que tem pertinência aqui por mostrar e exemplificar muito bem o padrão cultural que expande dos Estados Unidos para o Brasil. A autora afirma que muitas gerações já nascem incluídas num mundo repleto de influências culturais exteriores e por isso, muitas vezes, estão inconscientes delas. Mas basta uma observação mais apurada sobre o mundo ao redor para percebermos o quanto a cultura estrangeira está presente em nossa vida. Nas marcas de roupas, nos produtos que consumimos, na alimentação, na língua que falamos e nos filmes em cartaz.

Em documentário, Michael Moore (2002) faz um panorama político e histórico da influência dos EUA sobre a América Latina e Oriente Médio no século XX. A intervenção direta, principalmente em assuntos militares, mas também em aspectos que transformam toda a realidade social foi constante. Apoios diretos a ditaduras e golpes militares, enquanto por outro lado ofereciam empréstimos milionários para esses mesmos governos. Tudo isso, é claro, sob sanções diversas, de natureza política, econômica e social.

Alves (1988) aponta não só um padrão de histórias de boa parte da produção norte-americana, como também a produção brasileira adota aspectos dessa produção estrangeira. Fazem parte desse padrão recursos como o *happy end*, a temática, o ritmo veloz, os valores apresentados, enfim, Alves (1988) defende que o filme é em toda sua extensão permeado por essas influências.

Entrando neste dilema entre arte e indústria, é necessário considerar o trabalho *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIM, 2000). O ensaísta analisa e classifica o surgimento do cinema, e da fotografia, como uma nova forma de arte, baseada nas técnicas modernas de reprodução desenvolvidas com a ascensão da burguesia e representante de sua ideologia, de maneira intrínseca, não necessariamente, consciente. Essa nova arte é fruto de uma forma de produção que se diferencia da concepção clássica de arte, na qual a

obra de arte é única, e desenvolve o conceito de uma nova forma de arte, não aurática, mas arte, dotada de características próprias.

Desde então, essas novas artes se desenvolveram em conjunto com os costumes e mentalidade de sua época, tanto a influenciando quanto sendo por ela definida. Essa relação, de acordo com Coelho (1998), se deu através de uma relação simbiótica, de forma que as mídias derivadas dessa nova arte, moldada pelo sistema liberal, industrial, moldaram a percepção das pessoas, acostumando-as a uma mídia de conteúdo superficial e alienante. Da mesma forma, essa nova mídia corresponde às necessidades da sociedade em si, fazendo com que a construção da mídia e da sociedade se dê uma pela outra, não podendo se localizar ou definir, qual influencia mais a outra, a mídia ou a sociedade. Inegavelmente, as duas estão intimamente ligadas e agem uma em relação a outra, ora em menor, ora em maior escala.

Como já dito, alternativo é um conceito amplo demais para caber nesse trabalho. Será então estabelecido um conceito restrito que, embora não se proponha ser definitivo ou universal, se propõe a ser completo e consistente o suficiente para o desenvolvimento desse trabalho.

Bernadet (1980) descreve uma breve história do cinema. Mostra a forma que ele adquiriu no decorrer do tempo, características próprias em relação à indústria cultural e assim formou um padrão, liderado pela indústria cinematográfica norte-americana. Ainda de acordo com o autor, essa forma de cinema, assim como a forma que a mídia adquiriu, em concordância com Coelho (1998), é superficial, alienante, indicial⁵ e em íntima relação com a reificação humana, imposta pelo mundo de economia de mercado e liberal.

Podemos observar algumas características e destacá-las para diferenciar o alternativo.

Foi dito que é em geral os filmes são:

⁵ Em relação à semiótica que classifica os signos entre simbólicos, icônicos e indiciais. Sendo que a mídia, ao invés de fazer uso de todas essas formas de signos, faz um uso exacerbado do indicial e nubla os demais, de forma que a linguagem em si da mídia é superficial, fragmentada e não contribui para a formação das pessoas, mas sim para a sua alienação.

a) De acordo com Benjamim *in* Lima (2000), a arte se torna, assim como o conteúdo da mídia, **superficial**, sem profundidade, sem contextualização e sem teor crítico;

b) Segundo Bernadet (2000), a produção cinematográfica se expandiu e potencializou de acordo com o padrão norte-americano de produção. Esses filmes são **baseados numa lógica de produção mercadológica**⁶;

c) Bernadet (2000) mostra que a padronização cinematográfica adota uma **linguagem simples**⁷, quase única, para uma compreensão mais fácil e padronização da recepção. É mais fácil agradar um público quando se sabe o que esse público espera;

d) Benjamim *in* Lima (2000) aponta que faz parte da narrativa cinematográfica padrão norte-americana um **ritmo específico rápido**, sempre utilizado, que impede uma reflexão sobre os elementos do filme;

e) Morin (2000) aponta a **falta de conteúdo crítico**⁸ que a cultura de massa causa em suas produções, informativas ou de entretenimento. Essa característica afeta igualmente o cinema, exemplificado comumente em filmes de guerra que exalta o poderio e valor norte-americano, por exemplo, em tempos de guerra e que contradiz os valores morais de paz globalização e direitos humanos;

f) Alves (1988) constata a **divulgação de uma mesma cultura e de um grupo de valores** (ocidental/norte-americana) como que perfeitos, únicos, e que geralmente critica e agride culturas e valores diferentes sem algum respeito;

Desta forma é possível apontar alguns aspectos do cinema alternativo em contrapartida aos padronizados, enumerados anteriormente que não serão necessariamente encontrados numa mesma produção:

⁶ Essa lógica de produção mercadológica divide a produção sempre da mesma forma, impondo certas expectativas de retorno comercial, impondo certos padrões de ideologias utilizáveis e até mesmo impondo a participação de atores específicos ou de renome para uma maior vendagem.

⁷ Essa linguagem simples se referem a utilização dos mesmos recursos narrativos, aos quais o público está habituado, e que ele facilmente compreenderá.

⁸ Outro exemplo de falta de conteúdo crítico é a utilização clichê de vilões de ascendência soviética, retratando a ex URSS e de vilões de origem árabe no atual contexto histórico e que cria um estereotipo e falso conceito sobre essas nacionalidades em função da posição política dos EUA.

a) Uma preocupação específica com aspectos estéticos do filme, como traços expressionistas⁹, do exemplo, no cenário ou a construção singular preta e branca ornamentada com aspectos coloridos de *Sin City* (2005) de *Frank Miller*¹⁰;

b) a apresentação de uma cultura alheia que não possui um espaço na mídia, sem ser definida pela visão estrangeira¹¹;

c) um roteiro que serve de crítica ou discussão de temas pouco valorizados pela mídia¹², seja um tabu social, ou algo simplesmente não abordado, como o existencialismo¹³;

d) pode ser uma questão de construção da história que, fugindo da construção tradicional imposta pelo padrão, condena o filme a um entendimento e exibição limitados, como em *Amnésia*¹⁴;

e) um ritmo diferente também pode ser uma caracterização crucial, pois pode condená-lo a uma não aceitação, sendo ele lento demais, ou mesmo, rápido (embora o primeiro seja mais comum);

f) uma valorização temática cultural nacional que não seja a comumente utilizada, que acaba por definir uma cultura padrão para todo o território, ignorando as características e diferenças regionais e sociais. Como as utilizadas para a produção de novelas e programas que são pasteurizadas para ter compreensão de toda a população;

⁹ O expressionismo alemão foi um movimento artístico cuja temática, herança do período pós primeira guerra, carregada de aspectos sombrios, se propunha a refletir a psique do artista e como ele percebe o mundo e não a ser um retrato. Assim, como no filme “Nosferatu” (1922) de F.W. Murnau, os cenários eram distorcidos, as sombras não acompanhavam os movimentos de seus donos entre outros.

¹⁰ Autor norte-americano (1957 -) de Graphic Novels e histórias em quadrinhos. Dentre elas Sin City, 300 de Esparta (recentemente adaptado e sucesso de bilheteria) e Cavaleiro das Trevas. Foi também roteirista de Robocop 2 e 3.

¹¹ Assim o filme alternativo que aqui pode ser um curta israelita, em Israel pode ser um brasileiro, depende da localização. Ou mesmo uma produção não documentário que trate de histórias com aspectos regionalistas ao invés de uma produção de possível recepção em todo território nacional.

¹² Como em *7 minutos* (2003) que não é propriamente um filme, mas a gravação de uma peça de teatro onde o tema principal é uma crítica à própria forma da mídia.

¹³ Em *Huckabees – a Vida é uma Comédia* (2004), o enredo trata da crise de existencialismo das personagens, de um bombeiro, de um bem sucedido empresário, de sua esposa e de um poeta de rua.

¹⁴ O filme *Amnésia* (1999) é todo editado para que a narrativa seja construída de trás para frente no tempo, pontuado com alguns *flashbacks* então na linha temporal normal.

g) quantidade de espaços destinados ao filme também é importante. Tendo em vista que a padronização de exibição na maioria dos espaços aponta para aqueles filmes que não são alternativos, mas sim, padrão.

Essas são as características que servirão de parâmetro neste trabalho. É importante observar que, embora os itens citados possam parecer abranger ou classificar um sem número de produções, a linha de divisa é muito menos consistente do que parece. Muitas vezes os filmes que dizemos serem de natureza mais entretenimento e menos arte se apropriam de técnicas (narrativas, visuais ou quaisquer outras) utilizadas comumente pelos filmes ditos alternativos. Exemplo disso é o já citado filme *A Vila*, que utiliza uma temática fotográfica¹⁵ similar aos filmes, geralmente orientais, como os de Kurosawa, ou *Três Estações* (1999) de Tony Bui¹⁶ e de *Dolls*, (2002) de Takeshi Kitano¹⁷.

Outra questão é relativa ao roteiro. Geralmente os filmes alternativos abordam temas poucos discutidos na mídia, tabus, ou então enfoques não comuns. Exemplo é *Edukators* (2004) de Hans Weingartnes¹⁸, que faz uma análise da situação política e econômica da Alemanha e dos movimentos de oposição. Mas em *V de Vingança* (2005), de Alan Moore¹⁹ e James Macteuigi²⁰, temas delicados para o momento são abordados, como os atentados terroristas, principalmente em Londres, onde se desenvolve a trama, e não é possível assistir o filme sem se pensar no governo Bush, além de ser fácil de perceber a referência não tímida a

¹⁵ Alguns dos filmes do diretor Kurosawa, assim como o filme “Três Estações” de Tony Bui possuem uma construção estética elaborada e valorizada dando valor primário aos cenários, sendo esses então personagens da história tanto quanto os atores.

¹⁶ Diretor vietnamita naturalizado americano. Em “Três Estações” há uma preocupação específica com a harmonia visual de passagens dramáticas, românticas ou tristes.

¹⁷ Diretor japonês, autor de “Dolls”, “Zatoichi” (2003), “Consumido pelo ódio” (2004), entre outros.

¹⁸ Diretor alemão diretor também de “Antes do Amanhecer” (1995).

¹⁹ Alan Moore (1953 -) autor britânico de diversas *Graphic Novels* como *V de Vingança*, *Hellblazer* (que deu origem a *Constantine*) e *Watchman* é também colunista.

²⁰ Diretor de *V de Vingança* (2005), *Matrix* (2003), *Star Wars* (2005) entre outros.

1984²¹ (WELLS, 1948). Ainda sim, é uma mega-produção exibida em todos os cinemas diferentemente de *Edukators*.

Um filme alternativo, então, não será assim considerado por ter uma das características citadas, mas sim por possuir certo conjunto delas. Infelizmente uma característica de grande peso a se considerar é o espaço destinado a tais produções na mídia e nas salas de exibição. Infelizmente porque nesse ponto a análise se distancia do conteúdo do filme, mas faz parte fundamental da análise, o espaço destinado.

Ainda outra consideração a se levantar: esse não é um julgamento de valor, mas sim uma tentativa de se classificar um segmento forte de cinema. Forte não pela sua produção ou influência, muito antes e infelizmente, por sua exclusão em relação aos demais filmes. E não serão considerados aqui os filmes documentários, pois esses possuem sua própria segmentação, importância e espaço, não se comparando nem competindo aos filmes aqui tratados.

Não serão considerados aqui também os curta-metragem, pois esses, embora não com pouca frequência, possuam algumas das características citadas, derivam de uma lógica diferenciada de produção e comércio, assim se diferem e distanciam dos alvos da comparação e análise desse trabalho.

²¹ Livro de Orson Wells que trata de uma Europa dominada por um regime fascista, extremista, baseado no medo, desconfiança, desprazer e alienação. Uma sociedade vigiada e condicionada que tem como deus vigilante e punidor o Grande Irmão, ou *Big Brother* que participa da sua vida social, psicológica e pessoal. Embora seja vulgar essa redução, ela serve ao propósito de explicar a referência.

CAPITULO 3 - CINEMA ALTERNATIVO EM BELO HORIZONTE

3.1 Metodologia de Pesquisa

Baseado na definição de pesquisa qualitativa de Chizzotti (1995) através da técnica por análise de conteúdo será realizado uma análise por categorização. A classificação de quais cinemas em Belo Horizonte são ou não são alternativos será baseada na análise da programação e dos filmes exibidos nessas salas em um mesmo período de tempo. Influenciará também na classificação a quantidade de filmes em relação à quantidade de salas. Será levado em conta, mesmo que não determinadamente, o espaço físico das salas de exibição e sua localização. O tempo da programação a ser analisado em primeira instância serão os primeiros 15 dias do mês de maio do ano de 2007. Belo Horizonte possui 19 espaços destinados ao cinema, com várias salas cada um. Todos os espaços destinados ao cinema serão avaliados.

3.2 Espaços de Cinema em Belo Horizonte

a) Art Minas:

Localizado na Av. Cristiano Machado, 4000, espaço do Minas Shopping. Possui duas salas de exibição. No período de tempo dos primeiros 15 dias do mês de maio de 2007 as duas salas exibiam o filme *Homem-Aranha 3*.

b) BH Shopping

Localizado na Rodovia BR 356, nº. 3049, no bairro Belvedere, BH Shopping tem sete salas de exibição. Nestas salas estiveram em exibição no período de tempo especificado os filmes: *Homem-Aranha 3* (ocupando três salas); *Minha mãe quer que eu case*; *O amor pode dar certo*; *Um crime de mestre*; *As férias de Mr. Bean*; *Tartarugas ninjas – O retorno*.

c) Big Shopping

Localizado na Avenida João César de Oliveira, 1275, no bairro Eldorado, em um Shopping. Tem quatro salas de exibição que exibiam os filmes: *Homem-Aranha 3*, (em três salas); e *Número 23*.

d) Cine Humberto Mauro

Localizado na Avenida Afonso Pena, 1537, Centro, dentro do edifício do Palácio das Artes. Possui uma sala de exibição. No tempo selecionado não exibia nenhum filme. Geralmente exhibe curtas-metragens e documentários.

e) Cineclube Unibanco Savassi

Localizado na Rua Levindo Lopes, 358, bairro Funcionários (Savassi), possui uma sala de exibição. No tempo selecionado para a pesquisa não exibia nenhum filme.

f) Cinemark

Localizado na Av. do Contorno, 6061, bairro Funcionários, no Pátio Savassi. Possui oito salas de exibição. No tempo estimado para a pesquisa suas oito salas exibiam os filmes: *Minha mãe quer que eu case*; *Hannibal – A origem do mal*; *A estranha perfeita*; *Homem-Aranha 3* (em três salas); *Um crime de mestre*; *A família do futuro*; *O amor pode dar certo*.

g) Del Rey

Localizado na Avenida Carlos Luz, 3.001, bairro Caiçara. No Shopping Del Rey. Possui sete salas de exibição que no recorte de tempo da pesquisa exibiam os filmes: *Homem-*

Aranha 3 (em três salas); *Minha mãe quer que eu case*; *O amor pode dar certo*; *Um crime de mestre*; *As férias de Mr. Bean*; *As tartarugas ninjas - O retorno*.

h) Diamond Mall

Localizado na Av. Olegário Maciel, 1.600, bairro Lourdes. Shopping Diamond Mall. Possui seis salas de exibição. As salas exibiam os filmes: *Homem-Aranha 3* (em três salas); *Um Crime de mestre*; *Minha mãe quer que eu case*; *A estranha perfeita*; *O amor pode dar certo*.

i) Espaço Pitágoras

Localizado no Shopping Jardim Fashion Mall, Rua Iraí, 235, Cidade Jardim. Possui duas salas de exibição e exibiam os filmes: *Ventos da Liberdade*; *Hollywoodland - Bastidores da fama*.

j) Espaço Unibanco Ponteio

Localizado na BR-040, 2.500, no bairro São Bento. Possui duas salas de exibição que exibiam os filmes: *Batismo de Sangue*; *O mundo em duas voltas*; *Proibido proibir*.

k) Itaú Power Shopping

Localizado na Av. General David Sarnoff, 5.160, bairro Cidade Industrial. Itaú Power Shopping. Possui seis salas de exibição que exibiam os filmes: *Homem-Aranha 3* (quatro salas); *Hannibal – A origem do mal*; *Tartarugas ninjas – O retorno*; *As férias de Mr. Bean*.

l) Pampulha Mall

Localizado na Avenida Antônio Carlos, 8.100, bairro Pampulha. Em um Shopping. Possui seis salas de exibição. As salas exibiam os filmes: *Homem-Aranha 3* (quatro salas); *300*; *A família do futuro*; *A colheita do mal*; *A estranha perfeita*; *A família do futuro*.

m) Shopping Betim

Localizado na Avenida Edméia Matos Lazzarotti, 1655, bairro Angola, em Betim. Em um Shopping. Possui três salas de exibição que exibiam: *A estranha perfeita*; *Motoqueiros selvagens*; *Hannibal – A origem do mal*; *Homem-Aranha 3*.

n) Shopping Cidade

Localizado na Rua Tupis, 337, Centro. Dentro do Shopping Cidade. Possui sete salas de exibição. Exibia os filmes: *Homem-Aranha 3* (três salas); *300*; *Tartarugas ninjas – O retorno*; *Colheita do mal*; *Batismo de sangue*; *Hannibal – A origem do mal*; *Um crime de mestre*.

o) Shopping Norte

Localizado em um Shopping na Avenida Vilarinho, 1300, Parque São Pedro em Venda Nova. Possui quatro salas de exibição e exibiam os filmes: *Homem-Aranha 3* (três salas); *Hannibal – A origem do mal*; *Motoqueiros selvagens*; *Tartarugas ninjas – O retorno*.

p) Usiminas Belas Artes Cinema

Localizado na Rua Gonçalves Dias, 1.581, bairro Lourdes. Possui três salas de exibição que exibiam os filmes: *Batismo de sangue*; *Cartola*; *O segredo*; *O cheiro do ralo*; *Oscar Niemeyer – A vida é um sopro*; *Sambando nas brasas, moro?*

q) Usiminas Paragem Cinema

Localizado na Avenida Mário Werneck, 1.360, bairro Buritis, possui cinco salas de exibição. Que exibiam os filmes: *Homem-Aranha 3*; *Batismo de Sangue*; *300*; *A estranha perfeita*; *A família do futuro*.

r) Usina Unibanco de Cinema

Localizado na Rua Aimorés, 2.424, bairro Santo Agostinho. Possui quatro salas de exibição. Exibia os filmes: *Maria Antonieta*; *O cheiro do ralo*; *Elsa e Fred – Um amor de paixão*; *Ventos da liberdade*; *Proibido proibir*.

s) Via Shopping

Localizado no Via Shopping na Avenida Afonso Vaz de Melo, 640, Barreiro. Possui cinco salas de exibição que exibiam os filmes: *A colheita do mal*; *As férias de Mr. Bean*; *Homem-Aranha 3* (duas salas); *Hannibal – A origem do mal*; *Tartarugas ninjas – O retorno*; *Batismo de sangue*.

3.3 Análise de conteúdo

As sinopses dos filmes aqui listados são derivados do site <http://cinema.uai.com.br>. Nesse site são listados os filmes em exibição com sua sinopse oficial, em alguns casos, acrescentando, as vezes não. Aqui serão analisados e julgados como alternativos ou não os filmes. Trabalho que dará mais tarde base ao julgamento dos espaços da região metropolitana de Belo Horizonte.

a) 300 de Esparta

Relato sangrento da batalha de Termópilas, na qual o rei Leônidas de Esparta lidera seu exército de 300 homens, contra o avanço do numeroso exército dos persas, comandados por Xerxes. Enfrentando dificuldades insuperáveis, o sacrifício desses homens levou toda a Grécia a se unir contra os inimigos Persas, traçando um marco no caminho para a democracia. Adaptação dos quadrinhos criados por Frank Miller.

Análise: Esse filme é uma adaptação de quadrinhos da linha adulta. Com um tema épico que é baseado na *A História*, de Heródoto. Com linguagem rápida, um romance enxertado (que não veio do quadrinho) e uma grande batalha sanguinolenta sendo o centro da história. Têm-se freqüente uso de *slowtimes*²² para detalhar melhor as batalhas e os ferimentos e mortes dela.

Percebe-se claramente, intenção do filme ou do quadrinho, uma diferença bem clara entre as figuras vilãs e heróicas, seja psicologicamente, moralmente ou fisicamente. A forma de tratar o tema, sanguinolentamente; o ritmo, rápido; o romance (tipicamente americano), enxertado e típico; a preocupação específica com a beleza da imagem, os *slowtimes* para as batalhas e seus detalhes; a superficialidade com que se trata o contexto histórico, herdado do quadrinho; esse filme se caracteriza, através da associação com as características listadas no capítulo anterior, como um filme **não alternativo**.

b) Colheita do Mal

E ex-missionária Katherine Winter perdeu a fé após ver sua família ser brutalmente assassinada. Assim, passou a se dedicar a desmascarar supostos fenômenos paranormais, tarefa que lhe trouxe fama. Katherine é chamada para investigar estranhos acontecimentos numa pequena cidade em Louisiana, que, aparentemente, está sofrendo das pragas bíblicas.

²² Recurso de alteração da velocidade da cena, para retardá-la com a função de dar atenção e detalhe para os detalhes da cena.

Ao investigar o caso, ela passa a acreditar que a ciência não pode explicar o que está ocorrendo ali e que, para ajudar os moradores locais, ela precisa recuperar sua própria fé.

Análise: Esse filme trabalha a jornada pessoal de uma pessoa que, como personagem principal, detêm a salvação em suas escolhas. Como em antigos filmes westerns em que um *cowboy* solitário era a peça mais importante de todo um contexto, como *Rambo* e como muitos outros. O herói americano bem comum. Outro aspecto importante é a moral da história que permeia as decisões e escolhas da personagem, onde a fé supera a ciência, supera o ceticismo e toda e qualquer interpretação, como em muitos outros filmes. Essa é uma observação particularmente interessante, a título de curiosidade, observado a política educacional empregada nos EUA, onde o governo Bush instaurou o ensino da teoria criacionista em detrimento da evolucionista no seu Estado de origem, o Texas.

Repleto de efeitos especiais, toda e qualquer dúvida em relação à fé se esvai e é em função disso que a salvação é condicionada. Como dito, é o herói que deve guiar e salvar as pessoas que, dessa forma, estão totalmente a mercê desse herói e na lógica moral, são apenas cordeiros a serem pastoreados.

Em função dessas observações, de tema, de abordagem, de valorização excessiva de um personagem herói, da moral e de contextualização, em associação e comparação com as características listadas no capítulo anterior, classifica-se esse filme como **não alternativo**.

c) **Batismo de Sangue**

A história se passa em São Paulo, fim dos anos 60. O convento dos frades dominicanos torna-se uma trincheira de resistência à ditadura militar que governa o Brasil. Movidos por ideais cristãos, os freis, Tito, Betto, Oswaldo, Fernando e Ivo passam a apoiar o

grupo guerrilheiro Ação Libertadora Nacional, comandado por Carlos Marighella. Eles logo passam a ser vigiados pela polícia e posteriormente são presos, passando por terríveis torturas.

Análise: No cinema brasileiro a ditadura militar é um tema de tradição. Não foram poucos os filmes e seriados abordando o tema. Esse filme, a adaptação do livro escrito por Frei Betto narrando o drama de um grupo incomum de guerrilheiros que lutam contra a ditadura. A dor é como que um personagem diferenciado, pois se torna tema central da história acompanhada da superação. Esse filme mostra também o papel da Igreja na sociedade daquela época e como ela influenciou na época e na política.

Esse filme trás, em meio de uma grande produção nacional de filmes com temas de comédias românticas com um misto de linguagem cinematográfica norte-americana e de herança pornô-chanchada uma temática diferenciada. Aborda outros pontos de vistas em função a ditadura. A posição da Igreja durante a ditadura foi pouco abordada em outros filmes. Por outro lado a narrativa e linguagem da história é totalmente comum de inúmeros filmes, tanto nacionais como estrangeiros, principalmente norte-americanos. O ritmo do filme não se diferencia da maioria dos outros, dinâmico em sua condução da história.

Em função da observação dos temas em outros filmes trabalhados e exibidos nas outras salas de cinema, esse filme se caracteriza como um filme **não alternativo**.

d) Elsa e Fred - Um amor de paixão

Elsa tem 82 anos e, nos últimos 60, tem sonhado com o momento da cena do filme *La Dolce Vita* de Fellini, na Fontana di Trevi. A mesma cena, só que em vez de Anita Ekberg, seria Elsa, ao invés de Marcello Mastroiani, seria um amor que demorou muito para chegar. Alfredo sempre fez tudo que deveria ser feito, mas após perder sua mulher, ficou perdido e

confuso. Elsa entra em sua vida como um furacão, disposta a ensiná-lo que o tempo que resta da vida, seja muito ou pouco, é precioso e deve ser aproveitado ao máximo, com os prazeres da vida.

Análise: *Elsa e Fred* possui um tema nada incomum, mas uma construção inusitada. A terceira idade como centro de uma narrativa é, embora nada original (e não se trata de originalidade aqui), pouco utilizado. O comum ideário em função da juventude é trocado pela valorização da experiência.

A direta referência a *La Dolce Vita*, de Fellini, não só é o foco do romance, da busca pelo que não foi alcançado na juventude, como também é um símbolo da idéia de romantismo em si.

A nacionalidade do filme pesa também no julgamento. O espaço na obra que apresenta a cultura local apresenta uma realidade, mesmo que não incompreensível, é bastante própria. O espaço de exibição destinado a ele em Belo Horizonte é restrito. Baseado nessas observações o filme é classificado como **alternativo**.

e) A Estranha Perfeita

A repórter investigativa Rowena Price tem uma amiga assassinada e descobre que este fato pode estar relacionado a Harrison Hill, um poderoso executivo do ramo da publicidade. Com a ajuda de Miles Haley, Rowena decide se infiltrar disfarçada na agência de Hill, passando-se por Katherine, uma funcionária temporária. Ela também incorpora Veronica, uma garota com quem Hill flerta pela internet. Rowena passa a cercá-lo por todos os lados possíveis. Porém, ela logo descobre que não é a única que está trocando de identidade.

Análise: Aqui neste filme uma personagem toma as rédeas da situação. O indivíduo é o centro das atenções e que as pessoas ao redor sofram por isso. Elas também são diminuídas pela existência do protagonista. E do antagonista que também dispõe a sorte dos personagens secundários, se preciso. É uma lógica de história comum no cinema norte-americano. Descendente dos faroestes e de modo geral, regra.

O enredo, um suspense de gato e rato, meio policial, também é lugar comum e se torna previsível em função disso. Os personagens são *posers*, por assim dizer. Isso quer dizer, eles se diferenciam claramente da maioria das pessoas que os cercam por sua aparência. A história é permeada por preceitos morais, de certo e errado, que julgam os personagens. Preceitos já conhecidos e difundidos. Outro aspecto a se observar é a forma que é tratada a profissão do jornalista: Interessante, investigativo, poderoso. Uma forma tradicional do cinema de abordar o jornalismo, ignorando quase que sempre os demais aspectos, menos interessantes, da profissão.

Em função dessas observações, do enredo comum, das abordagens e personagens tradicionais, esse filme é classificado como **não alternativo**.

f) As férias de Mr. Bean

Numa tarde chuvosa na Inglaterra, Mr. Bean (Rowan Atkinson) ganha o 1º prêmio em uma rifa local: uma filmadora nova e uma semana de férias no sul da França. O período de sua viagem coincide com a realização do Festival de Cannes, um dos mais famosos festivais de cinema do mundo. Mr. Bean já está com a filmadora em punho quando embarca rumo a Paris, sendo que, ao chegar a Gare de Lyons, pede a um passageiro para filmá-lo embarcando no trem. Este passageiro é o diretor russo Emil Duchesvsky (Karel Roden), que participará do júri do festival. Emil perde o trem, que parte com seu filho Stepan (Max Baldry), de apenas

10 anos. O garoto fica com Bean, que decide descer com ele na estação seguinte para esperar por Emil. Porém o diretor decide pegar um trem expresso para Cannes, onde denuncia Bean à polícia

Análise: Mr. Bean é um personagem conhecido de comédia. Ele é uma caricatura do homem britânico, desagradável, atrapalhado, inconveniente, avarento, um pouco picareta e estúpido. Seus seriados e filmes são marcados de exageros sobre a vida cotidiana, muitas situações engraçadas e simples.

Trata-se de uma sucessão de cenas engraçadas sem nenhuma profundidade, apenas o que acontece é importante. Não há valorização do cenário, da sociedade ou da psicologia dos personagens. Tudo gira diretamente ao redor deles e sua importância termina aí. Baseado nessas características esse filme é classificado como **não alternativo**.

g) Hannibal – A origem do mal

Leste da Europa, pouco após o fim da 2ª Guerra Mundial. Hannibal Lecter (Gaspard Ulliel) assiste de perto a morte violenta de seus pais. Sem apoio, ele é obrigado a morar em um orfanato soviético, onde sua família morava anteriormente. Logo Lecter parte para Paris na tentativa de encontrar seu tio, mas é recebido pela sra. Murasaki Shikibu (Gong Li), uma viúva bela e misteriosa que lhe dá carinho e amor. Na cidade Lecter decide estudar Medicina, como forma de aumentar suas habilidades para poder fazer justiça contra os criminosos de guerra que o perseguem.

Análise: Esse filme é uma continuação de uma série. O aproveitamento de um personagem que fez sucesso, em *O Silêncio dos Inocentes*. Não é a primeira vez que se conta

a origem de um personagem de sucesso, nem será a última. Nesse filme tenta se justificar o porquê O personagem Hannibal Lecter se tornou um assassino frio e calculista. Isso é, humaniza-o. Um psicopata inteligente e de uma personalidade atraente com um passado traumático que molda sua personalidade e seu futuro.

A narrativa do filme é padrão de todo suspense e drama de sucesso. Envolvente, dramático, com sustos bem localizados e um personagem forte que é o centro da trama. Inicialmente recebendo a influência do meio e em seguida se tornando onipotente, um herói as avessas que se redime pelo passado. Se redime não judicialmente, mas emocionalmente, ganhando uma perspectiva mais humana para os espectadores.

Em função de um tema, de uma abordagem e de uma visão do personagem tão comuns e de uma narrativa fórmula de sucesso, esse filme se classifica como **não alternativo**.

h) Ventos da Liberdade

Irlanda, 1920. Os trabalhadores do interior do país se organizam para enfrentar os esquadrões britânicos que chegam para sufocar o movimento pela independência. Cansado de testemunhar tanta brutalidade, Damien, um jovem estudante de medicina, abandona tudo para juntar-se ao irmão Teddy, que já aderiu à luta armada. Quando as táticas não-convencionais dos irlandeses começam a abalar a supremacia dos soldados britânicos, o governo é forçado a negociar e os dois lados discutem um acordo de paz. Mas, na Irlanda, aqueles que estavam unidos pela independência se dividem entre os que são a favor e os que são contra o acordo, o que deixa os irmãos em lados opostos de uma nova guerra, agora interna.

Análise: Retratações de conflitos, guerras e guerrilhas são sempre comuns quando se tratam dos Estados Unidos. Guerra do Vietnã, Guerras Mundiais e tantas outras cujos filmes

têm como função mostrar o heroísmo e valores americanos. Esse porém trata de um conflito interno da história da Inglaterra e Irlanda. Não trata de heroísmo em si, mas de história e de pontos de vistas diferentes que entram em conflitos. Sem certo ou errado ou valores maiores.

O filme trabalha uma cultura alheia e de pouca visibilidade na mídia. E trabalha de forma pouco utilizada. Não sempre, mas, geralmente, esse tipo de tema é trabalhado de forma a apresentar um segmento de valores a serem representados como corretos e melhores e aqueles que lutam por eles, são representados como heróis. Nesse filme a abordagem é mais complexa e até mesmo, mais instrutiva. Desta forma esse filme é classificado como **alternativo**.

i) Hollywoodland - Bastidores da fama

O filme acompanha a história de um detetive particular que investiga a misteriosa morte do ator George Reeves, famoso por interpretar o personagem Super-Homem no seriado da TV. A polícia entendeu que se tratava de suicídio e encerrou o caso. Mas quando o detetive começa a investigar a vida de Reeves, ele descobre que o ator teve um tórrido romance com a mulher de um poderoso executivo de Hollywood, o que pode ser a chave para a descoberta da verdade.

Análise: Esse filme é detetivesco com alguns aspectos *noir*. Trabalha um assassinato em *Hollywood*, investigações, mistério, sensualidade. Uma receita bastante utilizada. A narrativa é simples e comum, com sustos e mistérios bem pontuados, assim como suas revelações. A presença feminina, poderosa e misteriosa, aproxima um pouco do *noir*, mas não muito.

Os personagens são trabalhados de forma trabalhada na medida do necessário e superficialmente na maior parte do tempo. Quando se investiga a morte, a personalidade da vítima se torna mais profundamente analisada, mas acaba por aí. Observando essas características o filme se classifica como **não alternativo**.

j) Homem-Aranha 3

Peter Parker (Tobey Maguire) conseguiu encontrar um meio-termo entre os deveres como Homem-Aranha e seu relacionamento com Mary Jane (Kirsten Dunst). Porém, sucesso e bajulação dos fãs, entre eles Gwen Stacy (Bryce Dallas Howard), o tornam auto-confiante a ponto de negligenciar pessoas que se importam com ele. A situação muda quando ele precisa enfrentar Flint Marko (Thomas Haden Church), o Homem-Areia, que possui ligações com a morte do tio Ben. Tendo que lidar com o dilema da vingança, Peter passa a usar um estranho uniforme negro.

Análise: Uma adaptação de quadrinhos de um personagem famoso e consagrado. Um super-herói, com poderes, valores morais, uniforme colorido e muitos efeitos especiais. A narrativa segue o estilo iniciado pelo primeiro filme, com uma narração do ponto de vista do herói, em primeira pessoa, que se oculta a maior parte do tempo, mas inicia e finaliza o filme.

O filme não trabalha nada de diferenciado. A linguagem é a mesma da dos outros filmes. A história é semelhante, o bem contra o mal, interna e externamente. Os efeitos especiais fazem das batalhas bastante complexas e bem feitas, que é praticamente o maior atrativo do filme. A história é bem superficial, repleta de falhas e desleixos e o foco da atenção são os efeitos especiais. Baseado nessas observações esse filme é classificado como **não alternativo**.

k) Maria Antonieta

A princesa austríaca Maria Antonieta (Kirsten Dunst) é enviada ainda adolescente à França para se casar com o príncipe Luis XVI (Jason Schwartzman), como parte de um acordo entre os países. Na corte de Versalles ela é envolvida em rígidas regras de etiqueta, ferrenhas disputas familiares e fofocas insuportáveis, mundo em que nunca se sentiu confortável. Praticamente exilada, decide criar um universo à parte dentro daquela corte, no qual pode se divertir e aproveitar sua juventude. Só que, fora das paredes do palácio, a revolução não pode mais esperar para explodir.

Análise: O filme traz uma personagem histórica de importância. Trabalha-a de uma forma diferenciada, não como heroína, mas como mulher. A contextualização histórica e social dá profundidade para a história, que se diferencia por não girar ao redor da personagem, mas sim, ter importância sobre ela e contracenar como um personagem.

O tema é de um tipo pouco utilizado e exibido, a história e cultura da Europa. A abordagem, porém é comum, parte-se do indivíduo para o contexto maior. A personagem protagonista guia o espectador para a história. Observado essas características o filme é classificado como **alternativo**.

l) Minha mãe quer que eu case

Daphne (Diane Keaton) é uma mãe solteira que criou suas três filhas com sucesso. Temendo que a caçula, Milly (Mandy Moore), faça uma escolha equivocada, Daphne decide escolher o futuro marido dela. Para tanto coloca um anúncio em um site de relacionamentos,

sem contar para Milly, e começa a selecionar os pretendentes. Esta situação cria um verdadeiro cabo de guerra entre as duas.

Análise: O filme traz uma receita já bastante utilizada e de sucesso. Uma bela jovem, pretendentes, conflitos entre mãe e filha, com lágrimas e final feliz. O tema é simples e a abordagem dos personagens superficiais com lágrimas e risos programados e bem distribuídos. A linguagem é comum, os personagens são comuns, sem muita profundidade. Isto é, bem similares a muitos outros personagens de outras comédias românticas. A partir dessas observações o filme se caracteriza como **não alternativo**.

m) Motoqueiros Selvagens

Doug Madsen (Tim Allen) é um dentista com complexo de inferioridade tão grande que sempre se apresenta como médico. Woody Stevens (John Travolta) é um executivo rico e carismático que parece ser um grande vencedor, mas sofre com seus problemas pessoais. Bobby Davis (Martin Lawrence) é um encanador desempregado dominado pela mulher, que decidiu ficar sem trabalhar por um ano para tentar, sem sucesso, tornar-se um escritor. Dudley Frank (William H. Macy) é um solteirão que é também um gênio da informática, tendo o incrível dom de se meter em situações constrangedoras. Cada um leva sua vida durante a semana, mas nos fins de semana eles se reúnem para andar de moto. O grupo decide agitar suas vidas monótonas com a realização de uma viagem de moto, sem destino definido.

Análise: Esse filme reúne um grupo de personagens que são estereótipos de cidadãos americanos com seus problemas pessoais típicos do século XX. O personagem trapalhão têm suas trapalhadas calculadas e previsíveis. O personagem com complexo de inferioridade tem

sua esperada mudança na moral. O executivo poderoso tem suas fraquezas reveladas, como que dizendo “dinheiro não é tudo”. Todos reunidos em uma viagem com seus momentos felizes e de atritos previsíveis. O tema, as histórias de pessoas comuns girando em torno de uma moral maior descoberta a cada quilômetro percorrido na viagem e sua legitimação no final, é bem comum. O termo, selvagem, está ali na forma de ironia, para assinalar a natureza urbana e domesticada dos personagens, ligados eternamente a valores morais que os guiam na história do início ao fim. Observado essas características esse filme é classificado como **não alternativo**.

n) Número 23

Ao longo da história, o número 23 mostrou ter um profundo significado. O ser humano recebe 23 cromossomos de cada pai. A geometria é baseada em 23 leis naturais. Mas muitos acreditam que o número carrega também uma faceta sombria e malévola. É o caso, por exemplo, de Walter Sparrow (Jim Carrey). Simplório pai de família, ele ganha um livro de presente de sua esposa (Virginia Madsen) e que promete mudar a sua vida para sempre.

Análise: Nesse filme o personagem é confrontado por seu lado sombrio que é despertado por um objeto de poder, no caso o número 23. Ele vive no limiar entre a sanidade e a loucura sem saber se o que acontece consigo é real ou imaginário. A loucura é um tema com frequência utilizado em filmes suspense e terror. Desde *O Iluminado* a *Um dia de Fúria*. A loucura toma forma quando outros personagens legitimam a existência do poder do número 23 e o personagem tem de lutar contra aquilo a que está predestinado, em função do número. Toda história gira ao redor do personagem, os cenários e as contextualizações tem papéis secundários e não são definidores. O filme tem seus sustos programados. O roteiro é mal

estruturado e forçado para que faça sentido, utilizando de todos os recursos possíveis para tornar-lo plausível: Teoria de conspiração, loucura e esoterismo. Esse filme se caracteriza como **não alternativo**.

o) O amor pode dar certo

Quando Henry Griffin (Dermot Mulroney) descobre que está com câncer terminal, decide viver sua vida ao máximo. Ao assistir uma aula de psicologia na Universidade de Nova York, ele conhece Sarah Phoenix (Amanda Peet), com quem logo se envolve. Porém, Phoenix também está morrendo, o que faz com que ambos percebam que o relacionamento que possuem é a última chance que têm para descobrir o amor.

Análise: Um caso de romance como redenção. Personagens estereotipados e frequentemente utilizados que tem uma vida pacata e sem muitas emoções até que algo os faz viver um grande amor. Com um número cuidadoso de empecilhos, momentos românticos e lágrimas. Toda a história e os personagens são receitas utilizadas várias vezes em filmes diferentes onde a moral de tudo se resume ao amor. As lágrimas são previsíveis assim com os são as cenas que lhes dão origem. Observado que todo o filme não tem nada de próprio, nem de novo, desde os personagens à história, esse filme é caracterizado como **não alternativo**.

p) O Cheiro do Ralo

Lourenço é um comerciante que compra objetos usados. Aos poucos ele desenvolve um jogo com seus clientes, trocando a frieza pelo prazer que sente ao explorá-los, já que sempre estão em sérias dificuldades financeiras. Assim, Lourenço passa a ver as pessoas

como se estivessem à venda, identificando-as através de uma característica ou um objeto que lhe é oferecido. Incomodado com o permanente e fedorento cheiro do ralo que existe em sua loja, ele vê seu mundo ruir quando é obrigado a se relacionar com uma das pessoas que julgava controlar.

Análise: Tema comum, importado de filmes norte-americanos, a história é baseada no relacionamento de pessoas que descobrem o valor uma das outras assim como redescobre seus sentimentos. Em relação à quantidade de filmes nacionais lançados, a comédia e a comédia romântica são maioria. O personagem principal se vê isolado das pessoas até que tem que se relacionar com outras, uma em especial, e surge um belo e previsível sentimento, rodeado de um pouco de raiva, de carinho e de necessidade. Um tipo de personagem bastante utilizado em um tipo de história bastante explorada. Isso faz com que o filme seja caracterizado como **não alternativo**.

q) Proibido Proibir

Paulo e Leon são jovens universitários brasileiros e dividem um apartamento próximo à escola onde estudam, na Zona Norte do Rio. Paulo cursa medicina e, para suportar o baque diário, se entope de estimulantes. Leon, mais certinho, vem de uma família negra e humilde de Brasília. Leon faz sociologia e namora a estudante de arquitetura Letícia, que no entanto se apaixona por Paulo. Mais do que retratar um triângulo amoroso, o filme coloca na berlinda o futuro da juventude brasileira.

Análise: O filme trabalha a sensualidade, uma ferramenta muito utilizada pelo cinema brasileiro de diversas épocas diferentes. Mas também trabalha a cultura brasileira de forma regional e segmentada. Trabalha um cenário urbano atual, com seus problemas e

características atuais. O filme tem situações freqüentemente abordadas e o fio condutor da história é o triângulo amoroso. Os personagens são politizados e tem opiniões fortes, mesmo que talvez, tratadas com ingenuidade de um filme de curta duração. O cenário se impõe, o Rio de Janeiro está vivo ali. Periferias e alta sociedade. Essas observações caracterizam o filme como **alternativo**.

r) **Sambando nas brasas, moro?**

Pedro é um músico que sonha entrar no mercado musical no início dos anos 50. Com a ajuda de seu irmão, um cinegrafista da Agência Nacional, ele deixa Belo Horizonte para dividir o mesmo teto com uma família numerosa, num distante subúrbio da agitada capital federal: o Rio de Janeiro. Numa de suas apresentações, Pedro conhece Arlete, que integra um conjunto vocal. Logo eles se apaixonam. Nesta mesma época, o atentado a Carlos Lacerda tumultua o ambiente político do país, fazendo com que as Forças Armadas queiram a renúncia do presidente Getúlio Vargas.

Análise: O cinema político brasileiro que trata de datas e acontecimentos de um passado político conturbado está neste filme. O romance, fio condutor da maioria dos filmes nacionais, está presente, mas não se impõe contra o contexto social e político. Nem se impõe contra as transformações do cenário nem contra a história, como muitas vezes acontece nos filmes. O tema é pouco utilizado, comparando-se à quantidade da produção nacional. O filme se caracteriza assim como **alternativo**.

s) Um crime de mestre

Willy Beachum (Ryan Gosling) é um jovem e ambicioso promotor público que nunca perdeu um caso e está prestes a assumir um cargo em uma famosa agência. Porém, antes de deixar o posto de promotor, ele tem um último desafio pela frente: Ted Crawford (Anthony Hopkins). Após descobrir que sua esposa o estava traindo, Ted a matou com um tiro na cabeça. Parecia um caso simples, mas Ted cria um labirinto tão complexo que consegue sua absolvição. Desejando ver Ted preso, Willy passa a persegui-lo, colocando em risco sua própria carreira.

Análise: Esse filme se trata de genialidades. Homens geniais se enfrentando intelectualmente em um júri. O júri não é um lugar novo no cinema e nele a genialidade embora não seja comum, está longe de ser raro. Geralmente é uma mente, não muito brilhante, mas protagonista, enfrentando um desafio não muito grande e vencendo. Tendo em vista filmes como *As duas faces de um crime*, *O advogado do diabo* e tem-se já um histórico de tema e abordagem do mesmo estilo. A partir dessas observações esse filme é classificado como **não alternativo**.

t) Desenhos

Aqui estão os desenhos *Tartarugas ninjas – O retorno* e *A família do futuro*. Um é uma aventura de personagens consagrados dos quadrinhos, séries e cinema. Uma aventura comum, com lutas, personagens fortes e relacionamentos. O outro, uma aventura de tecnologia científica e humanidade, um personagem infantil e heróico. Em ambos os casos

não interessa a esse trabalho a análise de desenhos a não ser, na medida em que a exibição desses desenhos apenas apontam os lugares de exibição como **não alternativos**.

u) Documentários

A análise de documentários não é importante para esse trabalho, tendo em vista que a forma de produção, divulgação, comercialização e exibição são diferentes dos de filmes. Aqui então estão englobados os documentários *Cartola*, *O mundo em duas voltas*, *O segredo* e *Oscar Niemeyer – A vida é um sopro*. Mas a exibição de documentários em certos espaços de exibição serve para assinalar espaços alternativos na medida que dividem o espaço com filmes.

3.4 Espaços alternativos

A partir das análises dos filmes serão aqui classificados os espaços que são alternativos. Vale ressaltar que alguns espaços de exibição não tiveram atividade nesse período de tempo, caso do Cine Humberto Mauro e do Cineclube Unibanco Savassi, mas a metodologia utilizada para avaliar os demais espaços pode ser posteriormente utilizada para avaliá-los.

Outra importante observação a ser feita é que essa classificação é uma classificação específica em função do conceito nesse trabalho desenvolvido e não se habilita a avaliar a qualidade dos filmes, mas sim, apontar quais são os filmes e salas de exibição alternativa.

É importante reafirmar que o alternativo desse trabalho é em função da padronização de exibição nos diversos espaços de exibição em Belo Horizonte, e não em função da indústria cultural.

Um aspecto importante a se considerar nessa avaliação é o espaço destinado a cada filme nos cinemas. Alguns filmes foram exibidos em quatro a cada cinco espaços de exibição e outros em um a cada esse mesmo cinco ou menos.

Outro ponto de valor é a localização desses espaços. A maioria dos espaços é localizada dentro de Shoppings, onde os critérios de exibição acabam sendo normatizados, tanto por necessidade do Shopping, tanto por concorrência com os outros Shoppings e tanto por exigência do público freguês do Shopping.

a) Espaço 1 – Espaço Usina Unibanco de Cinema

São vários os motivos que fazem desse espaço alternativo. Primeiramente a seleção de filmes exibidos nesse espaço, em sua maioria classificado como alternativo. São os filmes: *Maria Antonieta*, *O cheiro do ralo*; *Elsa e Fred – Um amor de paixão*; *Ventos da liberdade*; *Proibido proibir*, dentro dos quais foram classificados como alternativos *Elsa e Fred*, *Ventos da Liberdade*, *Maria Antonieta* e *Proibido proibir*.

Em seguida pesa o fato de ser um cinema que não está incorporado a um Shopping, tendo assim, outro público e critérios em sua escolha de exibição. Outro ponto a considerar é a quantidade de salas no total de salas da região metropolitana que exibem esses mesmos filmes. *Maria Antonieta* e *Elsa e Fred* estão em exibição apenas nesse espaço. *O cheiro do ralo* compartilha espaço com diversos cinemas de Belo Horizonte. O filme *Proibido Proibir* está em exibição também no Espaço Unibanco Ponteio. E o filme *Ventos da Liberdade* está em exibição no Espaço Pitágoras. Ambos últimos considerados alternativos.

b) Espaço 2 – Usiminas Belas Artes Cinema

Como já determinado, a análise primeira é pelo conteúdo. Os filmes nesse espaço em exibição são *Batismo de sangue*; *Cartola*, *O Segredo*; *O cheiro do ralo*; *Oscar Niemeyer – A vida é um sopro*; *Sambando nas brasas, moro?*. Dentre os quais os documentários não são analisados, mas apontam um espaço alternativo de exibição. O filme *Batismo de sangue* e o filme *O cheiro do ralo* não são considerados alternativos enquanto o filme *Sambando nas brasas, moro?* é considerado alternativo.

Os documentários estão em exibição apenas nesse espaço. *O cheiro do ralo* esteve em exibição em vários cinemas, assim como *Batismo de sangue* e *Sambando nas brasas, moro?* esteve em exibição unicamente nesse espaço. Esse é outro cinema que não está vinculado a um Shopping, tendo um público diferenciado. Por essas observações esse é um espaço de exibição do cinema alternativo.

c) Espaço 3 – Espaço Pitágoras

Esse espaço exibia os filmes *Ventos da Liberdade* e *Hollywoodland*. O filme *Ventos da Liberdade* considerado alternativo, em exibição também no Espaço Usina Unibanco de Cinema e o filme *Hollywoodland* não considerado alternativo, estava em exibição somente nesse espaço.

Aqui não tem maioria, são dois filmes. Pesa então sua afiliação com a instituição Pitágoras. Pesa a exibição de um filme que esteve em exibição somente lá e outro que é considerado alternativo, enquanto poderia estar exibindo um filme de grande bilheteria, encontrado em todos outros cinemas. Dessa forma esse espaço é considerado alternativo.

d) Espaço 4 – Espaço Unibanco Ponteio

Nesse espaço exibiam-se os filmes *Batismo de Sangue*; *O mundo em duas voltas*; *Proibido proibir*. O filme *Proibido Proibir*, considerado alternativo, exibido também no Espaço Usina Unibanco de Cinema, um espaço alternativo. O filme *Batismo de Sangue* não é considerado alternativo e teve exibição em vários cinemas e o documentário, que como já especificado, aponta para o alternativo

O espaço físico, embora seja em um Shopping, se diferencia por ser um Shopping de público segmentado. É um espaço específico que não recebe o grande público como os outros Shoppings, nem em número, nem em variedade. Isso afeta o cinema, que sem o apelo de um Shopping que recebe todos os tipos de pessoas, não concorre com os outros cinemas. Além de ser vinculado também ao Unibanco.

CONCLUSÃO

Baseando-se em teóricos foi nesse trabalho mostrado o surgimento da indústria cultural, suas causas e conseqüências. Foi mostrado que a indústria cultural gera uma massificação das informações e da cultura. A cultura, as informações se tornam inteligíveis para qualquer pessoa, de qualquer nível social ou localidade de moradia. Torna-a superficial e padronizada em contrapartida das diferenças sociais e regionais.

Foi mostrado que da mesma forma que qualquer produto cultural, o cinema também se padroniza na sua forma e exibição. A cada ano filmes e mais filmes saem no cinema a maioria deles se parecem tantos outros já anteriormente produzidos, assim como seus personagens. Poucos são os que fogem dessa padronização. E pequeno é o espaço de exibição destinado às produções que se diferenciam do padrão em vigência. É uma observação, não um julgamento moral, não se trata de dizer aqui se é bom ou ruim.

Constatou-se que o padrão de exibição nos cinemas da grande Belo Horizonte são em boa parte, de filmes americanos. Que a cultura brasileira no cinema nacional é a mesma cultura massificada das novelas que apresentam a realidade de forma arbitrária desconsiderando as diferenças regionais ou sociais. Do cinema brasileiro geralmente se trata de romances ou comédias românticas com muita sensualidade e pouca variação em temas. Que os filmes americanos giram em maior parte ao redor de seus heróis e de seus valores morais americanos. E giram ao redor de seus pontuados efeitos, explosões, ação e beijos. Com cada acontecimento cronometrado e medido, como em uma receita de bolo.

Foi concluído um número de características que assinalariam filmes alternativos: Uma preocupação específica com aspectos estéticos do filme; a apresentação de uma cultura alheia que não possui um espaço na mídia, sem ser definida pela visão estrangeira; um roteiro que serve de crítica ou discussão de temas pouco valorizados pela mídia; pode ser uma questão de

construção da história que, fugindo da construção tradicional imposta pelo padrão; possuir de um ritmo diferente também pode ser uma caracterização crucial; uma valorização temática cultural nacional que não seja a comumente utilizada, que acaba por definir uma cultura padrão para todo o território, ignorando as características e diferenças regionais e sociais; a quantidade de espaços destinados ao filme também é importante. Tendo em vista que a padronização de exibição na maioria dos espaços aponta para aqueles filmes que não são alternativos, mas sim, padrão.

Baseado então em aspectos listados de quais são as características dos filmes alternativos foram então definidos quais eram os filmes alternativos então em cartaz. Os filmes considerados alternativos formam *Elsa e Fred*, *Ventos da liberdade*, *Maria Antonieta*, *Proibido proibir*, *Sambando nas brasas*, *moro?* Foram desconsiderados desenhos e documentários. Sendo que os desenhos não indicam nada de específico em relação a qualquer uma das classificações (alternativo ou padrão) e que os documentários indicam um local de exibição alternativo de cinema.

Baseando-se nos critérios propostos foram considerados alternativos os espaços de exibição: Espaço Usina Unibanco de Cinema, Usiminas Belas Artes Cinema, Espaço Pitágoras e Espaço Unibanco Ponteio. Houveram espaços que no período analisado não estiveram em funcionamento, são eles o Cine Humberto Mauro e do Cineclube Unibanco Savassi, que podem perfeitamente serem analisados posteriormente através de trabalho similar fazendo uso da mesma metodologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural, o iluminismo como mistificação das massas. In LIMA, Luis Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ALVES, Julia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In LIMA, Luis Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BERNADET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1995.
- MOORE, Michael.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX volume 1: Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia**. Metrópolis: Vozes, 1998.
- TIROS em Columbine. Direção: Michael Moore. Produção: Alliance Atlantis Communications, Dog Eat Dog Films, Iconolatry Productions Inc., Salter Street Films

International, TiMe Film- und TV-Produktions GmbH, United Broadcasting Inc., Vif
Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite. Roteiro: Michael Moore. EUA. 2002.

DVD (123 min).

<http://www.cinema.uai.com.br/>

ANEXO:

Esse anexo consiste na apresentação de algumas críticas sobre os filmes. Os críticos são figuras que trabalham com análise e críticas de cinema principalmente na internet. Eles são críticos dos sites www.cinemaemcena.com.br e www.omelete.com.br.

300

Érico Borgo

Zack Snyder não tem medo dos *nerds*. Egresso do mercado publicitário e dos videoclipes, o cineasta logo de cara encarou as feras e refilmou um clássico do terror, *O despertar dos mortos* (*Dawn of the Dead*, 1978), e agradou crítica e público com o resultado. Agora repete a dose, adaptando outra obra cultuadíssima, *300 de Esparta*, *graphic novel* de Frank Miller e dos melhores e mais elaborados trabalhos do autor.

A exemplo de *Sin City - Cidade do Pecado* - também uma adaptação da obra de Miller -, cada *frame* de *300* é arrancado das páginas dos quadrinhos e convertido em imagem em movimento. Traços e cores aquareladas fiel e lindamente emulados.

Fãs do quadrinista não poderiam ficar mais satisfeitos - a transformação nas mãos do empolgado Snyder é praticamente literal, algo que só é possível porque Miller, que escreveu e ilustrou a obra original, pensa os quadrinhos muito diferente de outros profissionais da área. Enquanto um mestre como Will Eisner dava aos seus painéis uma perspectiva quase teatral, Miller tornou-se famoso por encarar o trabalho como se fosse um imenso *storyboard* de longa-metragem. Fica mais fácil então para um sujeito talentoso como Snyder - que domina

recursos de estilo e tem extremo bom-gosto para saber quando empregá-los - carregar esse material base e torná-lo vivo nas telonas.

O resultado é um alucinante balé de violência estilizada, atitude e design. Cada frase cuspidada no cinema - muitas delas transcritas direto da obra do historiador grego Heródoto - estremece o cinema com uma macheza que não se via há décadas na tela grande. Aliás, o efeito de *300* no público só pode ser comparado ao que deve ter sido o dos grandes épicos do passado. Não há um filme recente do gênero comparável a este. *Gladiator*, talvez o que mais se aproxime, recuperou o gosto do público pelas sandálias e espadas, mas é *300* o filme que insere definitivamente o épico na era do iPod, Wireless e Plasma.

E a revolução prometida por este "neo-épico" não pára por aí. Empregando com inteligência todo o potencial da computação gráfica, aliada a uma história poderosa - uma das mais célebres batalhas de todos os tempos -, cineasta e produtores conseguiram uma grandiosidade visual e narrativa inquietante. Tudo ali é pensado para provocar uma resposta emocional quase primitiva no público - dos corpos nus (a cena de sexo entre Leônidas e Gorgo é verossímil e sensual como poucas!) ao excelente "heavy metal medieval" de Tyler Bates (*Seres rastejantes*) na trilha sonora, passando por um enérgico banquete visual completo com câmeras lentas, aceleradas, pausas dramáticas, edição frenética...

"Linguagem de videoclipe", reclamarão erroneamente os mais ranhetas e puristas. Mas há uma diferença crucial aqui, em *300* e na arte de Snyder. Enquanto esses recursos costumam ser empregados para esconder falhas, facilitar coreografias, abreviar movimentos, forçar um estilo onde muitas vezes não existe, nesta obra eles são usados para evidenciar a virtuosidade do diretor. Snyder, por exemplo, não explora apenas o primeiro plano - ele tem uma profundidade de campo notável. Não há figurantes em ação, apenas dublês e atores treinados,

cada qual com sua relevância, sua própria coreografia, que inclui séries de movimentos sem cortes. É o corpo do balé citado acima rodeando a primeira-bailarina.

E o que dizer da história? Difícil acreditar que Hollywood levou 40 anos para recontá-la nas telonas, desde *Os 300 de Esparta* (de Rudolph Maté, 1962). A resistência do rei espartano Leônidas (Gerard Butler, monstruoso no papel que deve colocá-lo na lista "A" dos astros), sua guarda de elite e uns poucos gregos livres nas Termópilas contra centenas de milhares de conquistadores persas do Imperador-Deus Xerxes (um imponente Rodrigo Santoro, com voz e estatura alteradas digitalmente), é inspiradora. Se o cinemão vive de histórias de sacrifício, honra e coragem, onde é que os 300 de Esparta estiveram enfiados? Talvez faltasse o romance, onipresente na Meca do Cinema do ocidente, mas isso Snyder e o co-roteirista Kurt Johnstad resolveram facilmente. Escolheram uns poucos quadros da HQ em que a bela e forte Rainha Gorgo (Lena Headey, lindíssima) aparece e seguiram a partir daí, criando uma história própria de sacrifício, honra e coragem para a regente, paralela à resistência de seu marido na Grécia Central. Em *300* cabe a ela convencer os velhotes e engessados políticos espartanos da necessidade de romper com a tradição (na época festiva-religiosa da Carnéia não se guerreava) e permitir que o exército ajude Leônidas em sua defesa do país.

Mais ou menos o que Zack Snyder está fazendo com seu filme - arrebatando paradigmas. Reconheçamos, portanto, um revolucionário clássico na ocasião de seu lançamento.

b) 30 de Março de 2007 www.cinemaemcena.com.br

É impossível olhar para um dos quadros finais de *300*, que enfoca o exército do Rei Leônidas em um belo plano *plongé*, sem que a iconografia clássica relativa a São Sebastião,

preso a um poste e com flechas fincadas no corpo, nos venha à mente – e, de certa maneira, esta referência óbvia não deixa de ser ironicamente apropriada, considerando-se o status homoerótico que a imagem semi-nua e torturada do santo (considerado pela comunidade gay como seu patrono) atingiu ao longo dos últimos séculos. E “homoerótico” é um adjetivo inevitável ao analisar *300*, com seu exército de homens de torsos nus e depilados, sungas de couro e capas vermelhas esvoaçantes – um visual que, imagino, logo começará a ser explorado por dançarinos “exóticos” (troque o “x” pelo “r”) e por *sexshops* em todo o mundo. Aliás, se o Village People ainda existisse, sou capaz de apostar que o policial, o operário, o índio e o marinheiro logo ganhariam um companheiro espartano (que poderia sinalizar a letra “A” do “Y.M.C.A.”).

Adaptação da *graphic novel* de Frank Miller, o filme reconta de maneira fantasiosa a célebre Batalha das Termópilas, durante a qual um pequeno exército grego (com cerca de 7 mil homens) enfrentou um inimigo numericamente muito superior (as estimativas variam entre 250 mil e alguns milhões de soldados persas comandados pelo Rei Xerxes). Liderados pelo Rei Leônidas de Esparta (e os 300 integrantes de sua guarda pessoal), os gregos conseguiram provocar milhares de baixas no inimigo, atrasando sua invasão em alguns dias e desmoralizando-o por sua dificuldade em derrotar um grupo tão reduzido de combatentes – uma história que deu origem à fraca produção *Os 300 de Esparta*, dirigida por Rudolph Maté e protagonizada por Richard Egan em 1962 (e que inspirou Miller a escrever sua *graphic novel*).

Porém, enquanto o filme de Maté buscava narrar a batalha de maneira mais realista e fiel aos fatos, esta nova produção tem, como interesse principal, funcionar como uma verdadeira ode à virilidade: para *300*, ser “homem” significa exercer a força bruta, ter sede de sangue, rir das adversidade, estabelecer laços de companheirismo com outros machos, meter

com força e em várias posições (transformando as mulheres em eternas aliadas através do seu talento na cama) e, finalmente, exibir um lado sensível com relação à família (esposa e filhos). E se a virilidade é o tema da produção, seu refrão é a violência, que é filmada pelo diretor Zack Snyder (do ótimo *Madrugada dos Mortos*) e pelo fotógrafo Larry Fong com uma beleza moralmente reprovável, mas ainda assim inegavelmente contagiante: cada esguicho de sangue vermelho-escuro é realçado pela freqüente câmera lenta e todas as amputações e decapitações ganham destaque pela insistência do diretor em praticamente congelar a tela para que possamos apreciar a força dos golpes (algo sempre embalado pela ótima trilha *metal* de Tyler Bates).

A beleza dos quadros criados por Snyder (claramente inspirado nas imagens concebidas por Frank Miller) é tamanha que vários deles poderiam perfeitamente ser impressos e pendurados na parede – e, além do plano *plongé* citado no início deste texto, confesso ter ficado encantado com a majestosa (e bizarra) “árvore de cadáveres”; com a belíssima Oráculo em uma sensual dança flutuante; com a imagem das dezenas de persas caindo em um despenhadeiro depois de empurrados pelos bravos espartanos; e, finalmente, com o simbolismo elegante do plano em que o jovem Leônidas estende sua lança em direção a um lobo cuja sombra pode ser vista ao fundo, cobrindo-o e indicando a ferocidade de seu mundo interior.

Dito isso, não há absolutamente nada de revolucionário na realização de *300*, ao contrário do que vários imbecis andam propagando por aí depois de comprarem esta tese dos publicitários da Warner. Infelizmente, nos dias de hoje, quando qualquer um pode se apresentar como “crítico de cinema” e publicar seus textos em sites voltados para a “cultura pop” (eufemismo para “qualquer coisa que possa nos render dinheiro”), os estúdios têm conseguido cada vez mais transformar estes espaços em verdadeiras extensões de seus

departamentos de marketing – e já se foi o tempo em que podíamos acreditar na célebre frase de Pauline Kael: “Nas Artes, a única fonte confiável de informações é o Crítico. O resto é publicidade”. Pois o fato é que, do ponto de vista técnico, *300* usa basicamente a mesma tecnologia já utilizada em obras como *Casshern*, *Immortel (ad vitam)*, *Capitão Sky e o Mundo de Amanhã* e, é claro, *Sin City* (também de Frank Miller). A diferença é que, enquanto estes dois últimos empregavam os cenários digitais como homenagem às cinesséries do passado e ao *noir*, respectivamente, este *300* investe em uma estilização de videoclipe (o que não é necessariamente ruim), mergulhando seu universo em tons dessaturados que oscilam entre o cinza e o sépia. Fora isso, no entanto, Zack Snyder não consegue alcançar a fluidez visual dos filmes anteriores, já que, provavelmente inibido pelo *bluescreen*, praticamente se limita a manter sua câmera na altura dos olhos e quase sempre diretamente perpendicular à ação, o que o obriga a criar inúmeros planos nos quais vemos os personagens em contraluz – o que, apesar de belo, eventualmente pode se tornar monótono.

Já do ponto de vista histórico, não é surpresa alguma que *300* tome tantas liberdades, praticamente ignorando a presença dos exércitos enviados por outras cidades gregas e, principalmente, os vários navios de guerra atenienses (sempre com o objetivo de transformar seus 300 personagens-título em heróis solitários). Além disso, para suavizar a imagem dos espartanos, retratando-os como “defensores da liberdade”, o filme convenientemente deixa de citar o imenso número de escravos mantidos em Esparta (o que se torna mais irônico quando constatamos que Leônidas critica a escravidão persa) e transforma o rito de passagem do jovem rei em uma inofensiva missão para caçar um lobo, quando, na realidade, Leônidas provou seu “amadurecimento” ao matar um escravo. Feitas estas ressalvas (que sempre faço questão de incluir, como já devem saber), o fato é que as alterações introduzidas pelos roteiristas funcionam justamente ao simplificarem a H(h)istória, já que *300* pretende ser um

filme de ação, não um épico fiel aos fatos – e a complexidade da política grega naquele período apenas enfraqueceria o projeto (vide *Os 300 de Esparta*).

Por outro lado, a subtrama envolvendo a rainha Gorgo é fraca e dispensável, consumindo muito tempo e interrompendo a narrativa sempre que toma conta do filme. Além disso, o roteiro falha ao não conseguir levar o espectador a se importar com quem quer que seja: acompanhamos a luta dos espartanos, mas não lamentamos sua sorte, o que cria um vazio emocional que não consegue ser compensado pela enxurrada de testosterona promovida por Snyder. Aliás, a “macheza” exagerada de Leônidas o transforma em uma figura pouco razoável e comandada por seu orgulho (em certo momento, ele lamenta ter tão “poucos” soldados para sacrificar), o que leva o espectador a concluir que grande parte de seus problemas deve-se à sua própria estupidez – e, em determinado instante, ao ouvir uma oferta feita pelo vilão vivido por Rodrigo Santoro (intenso em seus exageros divertidos), admito que pensei: “Até que esse Xerxes é um camarada razoável”.

Lançado em meio a uma intensa discussão sobre suas conotações políticas (George Bush seria Xerxes ou Leônidas?), *300* tem uma narrativa rasa demais para justificar tamanha polêmica – e duvido que esta questão tenha sequer cruzado a mente dos realizadores. Infinitamente mais preocupante – e pouco discutido – é o preconceito claro com que o filme retrata as minorias: todos os seus “heróis” são homens jovens e brancos; enquanto isso, negros, pardos, asiáticos, deficientes físicos, mulheres, idosos e homossexuais são vistos como criaturas traiçoeiras, covardes, cruéis ou fracas (Gorgo, que quase foge à regra, acaba se entregando ao feio Theron – ah, sim: por que os “feios” também são desprezíveis). E nem preciso dizer que, no caso dos homossexuais, a ironia torna-se gigantesca quando levamos em consideração a natureza homerótica de todo o filme.

Longe de ser uma obra perfeita, *300* é moralmente repreensível e narrativamente frágil. Ainda assim, é um filme contagiante cuja beleza plástica chega quase a compensar por todos os seus demais problemas. E quem dera se todas as produções problemáticas de Hollywood pudessem ser tão bonitas.

A Colheita do Mal

Érico Borgo

Não há talento que salve um roteiro ruim. Hilary Swank, duas vezes vencedora do Oscar (por *Meninos não choram* e *Menina de Ouro* - leia entrevista com ela aqui) é a mais recente prova disso. Talentosíssima, caiu na lábia de Joel Silver, o controverso superprodutor de *Matrix*, *V de Vingança* e clássicos oitentistas como *Duro de Matar* e *Máquina Mortífera*, que tem feito verdadeiro desserviço ao gênero do terror e suspense com sua produtora Dark Castle Entertainment, casa de desgraças como *Na Companhia do Medo*, *13 Fantasmas* e *A Casa da Colina*.

Ao encontrar-se com Silver, Swank aceitou realizar seu primeiro filme notoriamente comercial pós-sucesso na Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, *Colheita do Mal* (*The Reaping*). Fã de suspenses sobrenaturais, ela acreditou que o roteiro de Chad Hayes (*Casa de Cera*) resultaria num filme decente ao encantar-se com as reviravoltas. Mas eis outro problema sério do gênero: reviravoltas bacanas (e meio chupadas de outros filmes) também não salvam roteiros ruins. Não basta uma idéia boa e outros 90 minutos de clichê e explicações desconexas, pouco convincentes...

A trama coloca Swank no papel de Katherine, uma professora da Louisiana State University e ex-pastora especializada em desmentir milagres mundialmente (ela faz isso por uma tragédia pessoal, mas não fica claro para quem trabalha). Ela tem 100% de sucesso nessas missões até que é chamada à pequena cidade de Haven, na Louisiana (o filme foi gravado antes e depois da passagem do Katrina por lá), que está enfrentando a primeira das 10 clássicas pragas bíblicas do Egito: o rio virou sangue. O que parecia mais um caso fácil começa a se complicar conforme as demais pragas do Testamento seguem na seqüência. Os

locais acreditam que tudo isso seja obra de uma menininha de 12 anos (a arrepiante AnnaSophia Robb, de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*), supostamente uma cria do capeta, e cabe a Katherine impedir uma tragédia e desvendar o mistério antes que o pior aconteça - seja isso a morte de uma inocente ou o fim dos tempos.

Apesar do roteiro falho, há pontos positivos no filme. Stephen Hopkins, diretor que andava desaparecido das telonas (seu filme mais lembrado é *Predador 2*), não aposta nos sustos fáceis (mas também não é de ferro e deixa lá um ou dois deles) tão superutilizados hoje em dia. Além disso, repete aqui o bom trabalho de atores que apresentou no telefilme *A vida e a morte de Peter Sellers* e parece à vontade com os efeitos especiais, que em determinado momentos tomam conta da história com explosões e correria, algo que ele deve ter aprendido na passagem pela telessérie *24 horas*.

Um cineasta menos versátil, portanto, poderia ter significado um lançamento de *Colheita do Mal* direto em DVD pela fragilidade do texto. Mas ele também tem enorme sucesso ao filmar a figura de Swank como nunca foi registrada antes. A atriz aparece aqui como uma verdadeira diva hollywoodiana: roupas simples e esvoaçantes, decotes generosos, jeans apertado, cabelo sedoso... Hopkins a toma como objeto de fetiche e não tenta disfarçar isso. A cena da faca no passador da calça escancara esse prazer quando, depois de Katherine guardar a arma junto ao traseiro, ela sobe uma escada e a câmera a acompanha, glúteos feito engrenagens, subindo e descendo, degrau a degrau. Lindo.

O difícil é voltar ao clima de suspense depois de uma cena dessas.

Batismo de Sangue

Marcelo Forlani

Dizem que brasileiro não tem memória. Geralmente, a frase é colocada em um contexto que quer demonstrar que nós não respeitamos a nossa história, não lembramos dos nossos heróis. Dentro do cinema nacional, porém, a sentença pode assumir uma conotação um pouco diferente. Sentados na sala escura, parece mesmo que o brasileiro não tem memória. Só assim para entender por que tantos filmes nacionais falam do mesmo assunto. Se não é o Nordeste, são as favelas ou então os anos de chumbo da Ditadura Militar.

É respeitando este trinômio que vem ao público *Batismo de Sangue* (2006), longa-metragem dirigido e produzido pelo Helvécio Ratton (*Menino Maluquinho*). Até faz sentido o cineasta mineiro investir no tema, afinal ele participou da luta armada contra a ditadura e teve que se refugiar no Chile durante a década de 1970. Mas depois de ver tão recentemente 1972, O ano em que meus pais saíram de férias e Zuzu Angel fica a pergunta: não está na hora de dar um tempo?

A história começa em São Paulo, no fim da década de 1960. O seu diferencial é que os protagonistas são um grupo de frades dominicanos que resolve ajudar na luta clandestina contra a ditadura militar que caçava e calava insatisfeitos por meio de emprisonamentos, torturas e até morte. Impulsionados pelos ideais cristãos que defendem uma igualdade entre as pessoas, eles acabaram apoiando o grupo guerrilheiro Aliança Libertadora Nacional, do líder Carlos Marighella.

Um a um eles vão sendo presos e levados para salas onde sofrem os mais diversos tipos de tortura por parte dos agentes do DOPS, comandado pelo delegado Sérgio Paranhos

Fleury, o Papa. Os momentos que passam por ali marcam muito mais do que o corpo daqueles que sofreram com o abuso da força. Frei Tito, mesmo depois de ser libertado (na troca pelo embaixador da Suíça) e enviado para o exílio na França, não consegue se esconder das suas memórias. A única saída que acha é o suicídio, que abre e encerra o filme.

Toda a ambientação de figurino, cenário e locações está excelente, ótimo trabalho de pesquisa e produção. Difícil falar mal também da fotografia de Lauro Scorel, que consegue pintar os quadros com as aquarelas que melhor exprimem cada momento da história. Mas quando o assunto é o elenco fica defender Ratton. Principalmente em relação à escolha de Cássio Gabus Mendes, que tem a ingrata missão de reviver Fleury, uma das figuras mais odiosas daqueles anos. O ator, mais conhecido pelos seus papéis cômicos, até tenta criar o sujeito filho da puta, mas não consegue ir além da caricatura. E o mesmo vale para todos os seus subordinados... Um pecado perto das atuações contidas de Caio Blat e Daniel de Oliveira, respectivamente como Frei Tito e Frei Betto.

Como fruto dos anos 70, frustrado por ter no currículo apenas os poucos dias dos "caras-pintadas" como movimento "revolucionário" mais marcante, espero apenas que daqui a algum tempo não seja obrigado a ficar assistindo a inúmeros filmes sobre adolescentes bradando pelo *impeachment* de Fernando Collor de Mello. Reconheço a importância daqueles dias na história do país, e até por isso não quero que a próxima geração se intoxique com o tema, banalizando-o.

A estranha perfeita

Marcelo Hessel

Dentro do gênero do suspense policial existe um ramo muito particular que costuma ser chamado de thriller sensual. Dele fazem parte *Instinto Selvagem*, *Assédio Sexual*, *Desejos* e correlatos. Não é sempre que acontece, mas de modo geral esses filmes se preocupam mais em descobrir maneiras de expor a atriz principal aos olhos dos personagens e dos espectadores do que no desenvolvimento da história. Com *A Estranha Perfeita* (*Perfect Stranger*) é assim.

Halle Berry (*Mulher-Gato*) vive Rowena, uma jornalista revoltada por ter seu furo de notícia boicotado dentro do próprio jornal. Após de uma nova polêmica, ela descobre que uma amiga morreu depois de manter um caso com um poderoso publicitário, Harrison Hill (Bruce Willis). Ajudada por um amigo expert em informática, Miles (Giovanni Ribisi), ela se aproxima de Harrison para provar que ele não é apenas suspeito como de fato cometeu o crime. Claro, Rowena se envolve com o cara além da conta.

A câmera do diretor James Foley (*Confidence - O golpe perfeito*) não perde tempo. Gruda na volúpia de Halle Berry desde o primeiro momento - o raio-x da entrada do Congresso é como uma metáfora do que virá, uma exposição constante do corpo e dos jeitos da atriz. Em *A Estranha Perfeita* ela não fica nua como em *A Senha* ou *A Última Ceia*, mas a galeria de vestidos que enverga no filme força o público a despi-la com os olhos.

O subgênero é muito bem resolvido com essas regras de sedução. Astros e estrelas existem para serem devassados. Halle Berry bebe uma Heineken em trajes íntimos, Bruce Willis joga charme para cima da modelo da Victoria's Secret e luta para roubar a conta da

Reebok da agência rival... É o jogo do troca-troca em sua plenitude: a produção faz de conta que os seus patrocinadores estão inseridos no filme por acaso (estúdios não arcam com possíveis fracassos; projetos só são realizados se alguém de fora pagar a fatura) e nós fingimos que acreditamos. Fingimos porque faz parte - estamos ali só por causa da Halle Berry.

O problema é que sempre tem alguém querendo inserir uma pseudoarte no meio. No caso de *A Estranha Perfeita*, a partir do roteiro escrito a seis mãos por John Bokenkamp, Frank Rinzulli e Todd Komarnicki, o diretor Foley soterra o espectador com um discurso excessivo sobre privacidade, identidade e outras complexidades. Incapaz de traduzir esses temas em imagens, o que daria aos personagens alguma profundidade, Foley roda em falso. Tenta suprir carências narrativas com a reviravolta de sempre, mas mesmo o *plot twist* ele só consegue resolver com um personagem detalhando o que aconteceu. Aliás, se Giovanni Ribisi está ali mesmo só para intermediar as explicações para o espectador, que ficasse como narrador em off e nos poupasse dos seus tiques.

A Estranha Perfeita seria ótimo se fosse um filme mudo. Uma estranha gostosa e muda.

Ventos da Liberdade

Mário "Fanaticc" Abbade

Ventos da liberdade (*The wind that shakes the Barley*, 2006) foi o grande vencedor do Festival de Cannes de 2006. Já estava na hora do veterano e talentoso cineasta Ken Loach ser premiado. Ele já tinha participado sete vezes da corrida à Palma de Ouro e embora este não seja o seu melhor filme, é uma inspiração para novos cineastas.

Na Irlanda, em 1920, trabalhadores do interior do país se organizam para enfrentar os esquadrões britânicos que chegam para sufocar o movimento pela independência. Cansado de testemunhar tanta brutalidade, Damien, um jovem estudante de medicina, abandona tudo para juntar-se ao irmão Teddy, que há tempos já aderiu à luta armada. Quando as táticas não-convencionais dos irlandeses começam a abalar a supremacia dos soldados britânicos, o governo se vê forçado a negociar e os dois lados discutem um acordo de paz. Nesse momento, na Irlanda, aqueles que estavam unidos pela independência se dividem entre os que são a favor e os que são contra o acordo, deixando os irmãos em lados opostos de uma nova guerra, agora interna.

Ken Loach é um cineasta socialista e suas produções são carregadas de mensagens políticas. Quem conhece seu trabalho sabe que seus filmes sempre envolvem situações do estilo Davi contra Goliás, isto é, entre o comum e o poderoso. Mais preocupado com a composição poética do que com o formato, sua narrativa é predominante convencional. Mas engana-se quem acha que isso seja um demérito. Pelo contrário. Seus filmes costumam acertar no coração do público. Seu tema preferido é apresentar as relações humanas em meio a um forte cenário político.

Ultimamente, Loach parecia estar mais preocupado com os relacionamentos do que com a política. *Apenas um beijo* (2004) e *Tickets* (2005), seus dois últimos longas-metragens, foram produções irregulares que apostaram nessa premissa. *The wind that shakes the Barley* é um retorno ao seu melhor cinema. Mesmo estando um degrau abaixo dos ótimos *Agenda Secreta* (1990) e *Terra e liberdade* (1995), o filme é um tributo à diversidade da discussão política, não só entre a Inglaterra e a Irlanda, mas também entre os próprios irlandeses. E o debate acaba sendo convertido em um melodrama, em que dois irmãos acabam ficando de lados opostos. Também é uma oportunidade para o público entender com o IRA foi concebido.

Loach consegue aproveitar bem a odisséia política dos irmãos durante o conflito entre ingleses e irlandeses. Damien vai perdendo seu pragmatismo e vai se tornando cada vez mais idealista. Por sua vez, Teddy começa a duvidar de suas convicções iniciais. Tentando ser justo com os dois lados da balança, Loach apresenta argumentos e contra-argumentos, mas gradualmente o drama vai se perdendo dentro de um amplo labirinto de forças políticas.

O lado humanitário está sempre em evidência, mas Loach só consegue mostrar simpatia pelos pobres irlandeses e ao mesmo tempo pintar os ingleses como brutos desalmados. Esse pequeno equívoco vem do roteiro de Paul Laverty, um usual colaborador, e da direção apaixonada de Loach. Percebe-se também que a história começa a ter problemas quando a trégua entre as duas nações é assinada. A partir daí, Loach se concentra em discursos e debates políticos que perdem um pouco a sua força para um público que não seja inglês ou irlandês.

Encabeçando o elenco temos Cillian Murphy (*Batman Begins*, *O Extermínio*), que está soberbo no papel de Damien. Não é de hoje que suas interpretações vêm sendo pontuadas com talento e raça. Outros destaques são Padraic Delaney no papel de Teddy e Liam

Cunningham como Dan, um maquinista que se torna revolucionário. O resto dos atores cumpre bem a proposta, deixando como único ponto negativo a personagem chamada Sinead, interpretada por Orla Fitzgerald. Não por culpa dela. Sua atuação é boa, mas a personagem foi criada para ser um simples interesse romântico para Damien. Talvez tenha sido a maneira encontrada por Loach para tentar disfarçar uma predominância de personagens masculinos na trama.

O filme impressiona também por seu apuro técnico. Méritos para o diretor de fotografia Barry Ackroyd, o cinegrafista Fergus Clegg e o compositor George Fenton. Mas o destaque fica mesmo para Ken Loach, que junta tudo isso e presenteia o público com cenas impressionantes. E mesmo que você não simpatize com os republicanos irlandeses, não tem como não se encantar com a sensibilidade com que ele retrata o assunto. Loach ainda aproveita para construir um paralelo com a situação atual política no Iraque. Fica a triste mensagem de que ainda não aprendemos a lição.

Hollywoodland

08/03/2007Mário "Fanaticc" Abbade

No dia 16 de junho de 1959 o Super-Homem morreu. Vítima da kryptonita? Não, de algo bem pior: os poderosos e obscuros dogmas que regem Hollywood. Claro que não estamos falando do filho mais nobre de Krypton. O assunto aqui é o ator George Reeves, que protagonizou o super-herói na TV norte-americana durante a década de 50. *Hollywoodland* (2006) é uma reunião de várias peças desse intrincado quebra-cabeças que foi a morte de Reeves. A que vai completar o mosaico cabe ao espectador decifrar, ou melhor, escolher. O título original do filme é uma referência às famosas letras brancas fincadas no Monte Lee, em 1923, na cidade de Los Angeles. Em 1949 a expressão foi abreviada porque a placa precisava de reparos, mas o seu significado ganhou ainda muito mais força com o passar dos anos.

Na trama, acompanhamos o detetive particular Louis Simo (Adrien Brody) tentando desvendar a misteriosa morte de George Reeves (Ben Affleck). Simo foi contratado por Helen Bessolo (Lois Smith), pois ela não acreditava que seu filho seria capaz de se matar. Durante as investigações, o detetive descobre uma série de pormenores que indicam que a versão oficial tinha vários furos. Na cena do crime, o cartucho da bala foi encontrado debaixo do corpo de Reeves, que estava deitado nu em sua cama. A arma estava caída no chão entre seus pés e não tinha impressões digitais. O ferimento na cabeça do ator e suas mãos não tinham vestígios de pólvora. Da forma que a bala entrou em sua cabeça, não poderia ter se alojado no teto. Havia outras marcas de bala no chão do quarto, que a noiva de Reeves, Lenore Lemmon (Robin Tunney), disse que foram feitas dias antes, acidentalmente. E Lenore, que estava na casa acompanhada por 3 amigos, demorou 45 minutos para chamar a polícia após o tiro fatal.

O roteiro escrito por Paul Bernbaum utiliza uma narrativa multidimensional. Simo representa o tempo real da trama, enquanto cenas protagonizadas por Reeves remontam o passado em *flashbacks*. Com esse recurso, muitas das lacunas são preenchidas, e ficamos sabendo também as verdadeiras motivações dos personagens. É justamente nas seqüências com Reeves que vamos descobrindo particularidades de sua vida que ajudarão na elaboração das possíveis teorias sobre a sua morte.

Durante a sua trajetória, Reeves conhece Toni (Diane Lane), uma mulher oito anos mais velha que ele, e esposa de Eddie Mannix (Bob Hoskins), um dos executivos da Fox. Reeves acreditava que ela poderia abrir as portas para ele. Ao mesmo tempo, Toni via em Reeves uma maneira de sentir-se jovem e amada. Ela comprou para ele uma casa e financiava sua vida. Vale dizer que Eddie e Toni tinham um acordo matrimonial. Contanto que ela estivesse feliz, Eddie não se importava com seus casos extraconjugais. Mas o que parecia um ótimo negócio, acabou se mostrando um estorvo para o ator. Temendo ser abandonada, Toni nunca o ajudou em sua carreira.

Após o cancelamento da série do Super-Homem, Reeves resolveu ir a Nova York com a esperança de fazer sua carreira tomar outro rumo e, quem sabe, se tornar um diretor. Lá ele conheceu Lenore e se apaixonou. Ao retornar a Los Angeles, acabou o caso com Toni. Isso a deixou devastada, o que conseqüentemente não deixou Eddie nem um pouco feliz. Nesta época, Reeves se apoiava cada vez mais no álcool. Aos 45 anos, já sem o mesmo visual de galã, foi convidado para participar de programas de luta livre. Dias depois foi encontrado morto em seu quarto.

Ao mesmo tempo em que isso é mostrado na tela, acompanhamos a vida de Simo. Percebemos na narrativa paralelos de sua historia pessoal com a de Reeves. O detetive está

separado de sua esposa, sem emprego fixo e seu relacionamento com seu filho não é dos melhores. A investigação é a única coisa que o motiva a seguir em frente.

O grande destaque da produção é o seu elenco. Todos defendem com dignidade seus personagens, mas vale destacar os trabalhos de Diane Lane e Ben Affleck. Diane está ótima no papel de Toni Mannix. Todas as camadas da personalidade de seu personagem são desenvolvidas com extremo talento. E Ben Affleck finalmente se despe de sua aura de galã e se entrega de corpo e alma a um papel. Com certeza é a melhor interpretação de sua vida até o momento, o que lhe valeu o prêmio de melhor ator no Festival de Veneza deste ano. Mas apesar do ótimo trabalho, a premiação foi exagerada, já que Adrien Brody é o verdadeiro protagonista do filme.

O diretor de fotografia Jonathan Freeman acrescenta um visual granuloso típico da estética dos filmes *noir*. O público se sente transportado para uma Los Angeles dos anos 50, os últimos momentos do *star system*. Um tempo em que funcionários como Eddie Mannix eram pagos para esconder os segredos mais íntimos das estrelas. Depois disso, os estúdios não conseguiram mais esconder as verdadeiras personalidades de seus empregados e atores.

O longa-metragem marca a estréia de Allen Coulter como diretor. Antes, ele só tinha dirigido para a TV. Sua maneira de contar a história prende o espectador, que fica curioso em desvendar o caso. Três possibilidades são apresentadas como causadoras da morte de Reeves: teria sido morto acidentalmente por Lenore durante uma briga; Eddie Mannix teria mandado matá-lo; ou teria mesmo cometido suicídio pela falta de perspectivas e depressão, como consta no laudo oficial. E todas as três teses são fundamentadas.

Mas vale dizer que o filme abusa das licenças poéticas. Para citar algumas, o investigador não se chamava Louis Simo, mas sim Milo Sperilgio e Reeves só abandonou

Toni porque ela se recusou a se divorciar de Eddie. E mais, Reeves nunca queimou a roupa do Super-Homem quando soube que o programa de TV foi cancelado. Na verdade, ele estava completamente deprimido devido à sua longa insatisfação com o personagem. Bebia muito e tomava muitos remédios para dor. Isso o deixava em um estado lastimável. Na noite em que morreu, ele e Lenore foram vistos bêbados e discutindo em um restaurante. Muitos acreditam que ela possa tê-lo matado, mesmo que acidentalmente. Não ajuda em nada o fato da arma ter sido encontrada lambuzada com óleo, o que escondeu as impressões digitais. Outra teoria defende que foi o próprio Reeves que a disparou a arma sem querer, enquanto a limpava.

A única pista concreta foi um pequeno filme que Reeves fez treinando para participar de um programa de luta livre, dias antes de sua morte. As imagens mostram um homem praticando com bastante vontade, mas visivelmente cansado e acabado. Refletindo sobre esse momento de profunda melancolia, constatamos que quem puxou o gatilho é o que menos importa. Suas forças estavam no fim. Hollywood tinha sido a sua verdadeira kryptonita.

Homem-Aranha 3

Érico Borgo

No primeiro filme ele ganhou seus poderes e aprendeu que deveria usá-los com responsabilidade social. No segundo, quase sucumbiu ao estresse dessa filantropia superpoderosa. No terceiro, desfruta de uma recém-adquirida celebridade - e paga o preço do sucesso e do distanciamento.

De certa forma, Sam Raimi, o criador independente de obras cultuadas como a trilogia *Uma noite alucinante*, também sofreu do "Mal de Parker". No terceiro filme da série que adapta as aventuras dos quadrinhos do maior herói da Marvel Comics, o cineasta - hoje também uma celebridade - teve um dos orçamentos mais gordos já vistos no cinema: insanos 258 milhões de dólares. Com isso, empolgou-se com efeitos e possibilidades técnicas e desconectou-se do que fez os dois primeiros longas tão excepcionais, o roteiro.

O maior erro de *Homem-Aranha 3* é primário e encontrado em grande parte dos filmes de Hollywood: a necessidade de amarrar obsessivamente todos os personagens e obrigatoriamente inseri-los dentro do arco narrativo. Mania de curso de roteiro do tipo "receita de bolo" (quem já leu qualquer coisa do Syd Field sabe do que estou falando), em que todos os personagens precisam partir de um ponto e chegar noutra, aprender alguma coisa, crescer. Diabos, por que eles não podem passar o filme inteiro sem aprender coisa alguma? Por que todos os antagonistas têm que dividir núcleos dramáticos?

Nos excelentes *Homem-Aranha* e *Homem-Aranha 2* algumas dessas idéias já apareciam, mas como o grupo era menor, ficava mais fácil explicá-las e justificá-las. Já o excesso de "gente" no terceiro filme exige um grau da chamada "suspensão de descrença" que

desafia as leis da lógica - até mesmo as de um filme em que o protagonista foi mordido por uma aranha geneticamente alterada! Um exemplo simples pra ilustrar isso: Gwen Stacy (Bryce Dallas Howard) é colega de sala de Peter Parker (Tobey Maguire). Ao salvar um prédio em perigo na Ilha de Manhattan (1,5 milhão de habitantes), o Homem-Aranha depara-se justamente com... Gwen Stacy. Ao marcar um jantar romântico com Mary Jane (Kirsten Dunst) em um dos milhares de restaurantes da cidade, Parker encontra-se com... Gwen Stacy. Eddie Brock (Topher Grace), que mais tarde irá transformar-se no vilão vingativo Venom, antes de conhecer Parker estava saindo com... Gwen Stacy. Enfim, é mais fácil ser mordido por um queijo cottage radioativo que reunir tantas coincidências convenientes ao texto - e aqui só menciono uma de uma dezena. Há algumas muito piores, mas não quero estragar surpresas (desagradáveis). Onde está o acaso genuíno?

Nesse ponto o filme é tão falho que chega a fazer "*retcon*" na história da série. A palavra, pra quem não faz parte do nosso restrito mundinho nerd, diz respeito às "correções de continuidade" quando a origem ou o passado de um personagem não se adequam a uma necessidade narrativa contemporânea e roteiristas dão um "jeitinho", geralmente safado, de alterá-la. Sam Raimi, seu irmão Ted e Alvin Sargent fazem exatamente isso em *Homem-Aranha 3*, mexendo lá atrás, na morte do Tio Ben, que estava tão bem resolvida no primeiro filme. E o público ficou estúpido repentinamente?

Rumores dizem que as filmagens começaram sem um roteiro concluído. Ao término de *Homem-Aranha 3* fica a sensação de que isso realmente aconteceu tamanha a quantidade de absurdos.

Isso não significa, porém, que *Homem-Aranha 3* não agrade por diversos outros aspectos - estéticos principalmente. A dinheirama sobra na telona, com efeitos especiais de cair o queixo nos nada menos que três novos vilões. O Homem-Areia (Thomas Haden

Church), apesar de psicologicamente não chegar aos pés do saudoso Doutor Octopus (Alfred Molina, no segundo filme), dá um show de estilo. Sua transformação é sensacional, bem como seus agigantados arroubos de fúria granulada. Venom, o aguardadíssimo "Aranha do mal", está igualmente perfeito, idêntico aos quadrinhos. Menos interessante é o Novo Duende (James Franco), mas a cena de pancadaria aérea entre ele e o Amigão da Vizinhança é das melhores do filme - talvez da própria trilogia.

Sensacional também é a seqüência em que Parker, dominado pelo simbiote alienígena que praticamente caiu do espaço nele (olha a coincidência absurda aí de novo... com uma área de 85 km² só em Manhattan, o bicho vai cair logo no pé do Aranha?) sai pela cidade totalmente alterado, seguro de si e totalmente sexy. É engraçadíssima e, mesmo sem efeitos e cascatas de dinheiro, faz valer o ingresso, juntamente com outras maravilhosas cenas cômicas (J.J. Jameson, a participação de Bruce Campbell...) que resgatam um pouco de dignidade ao texto.

Maria Antonieta

Marcelo Hessel

Deu dó de Sofia Coppola, com seu jeito de menina desajeitada que acabou de inaugurar o vestido do baile de formatura, sendo alvejada pelos críticos no último Festival de Cannes. Três anos depois de só ouvir elogios por seu segundo filme, *Encontros e Desencontros*, talvez ela esperasse uma semelhante recepção ao seu novo trabalho, *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006), livre biografia da rainha da França. Não foi bem assim.

Mas não se engane: Sofia é segura do que realiza atrás das câmeras e fez de *Marie Antoinette* uma ambiciosa provocação. Se colheu tempestade, não foi por ter plantado flores.

Antes de mais nada, dar uma visão americana de ícones da francofilia - inclusive com permissão para filmar dentro do Palácio de Versalhes - já é um convite à controvérsia. E, em si, o próprio filme se estrutura sobre elementos conflitantes. O retrato de época vem acompanhado de trilha sonora roqueira contemporânea com Strokes, Siouxsie, Gang of Four. Os cerimoniosos personagens da história francesa são interpretados ou por jovens estadunidenses (Kirsten Dunst como Maria Antonieta, Jason Schwartzman como Luis XVI) ou por comediantes e atores de segunda linha (Steve Coogan, Molly Shannon, Rip Torn como Luis XV). E a maior fonte de conflito: o estilo limpo de Sofia versus o rebuscamento do tema.

Busque na memória algum filme de época britânico... violinos, guias, grandes travellings, planos elaboradíssimos, não é? Pois Sofia Coppola trabalha do lado oposto, cultivado desde a sua estréia, *As Virgens Suicidas* (1999): planos curtos (os cortes não são videoclípticos, mas ocorrem de forma sucinta), enquadramentos que evitam close-ups (dramatizações) desnecessários, utilização ostensiva de elipses temporais. Se fosse possível

resumir o cinema da diretora em uma palavra, seria franco. E nada está mais longe das solenidades da realeza.

O filme começa muito bem trabalhando em cima desses antagonismos. Aos 14 anos, a arquiduquesa austríaca Maria Antonia é enviada a Paris para se casar com o príncipe Luis XVI - forma de seguir uma linhagem de nobres e manter a boa relação entre as duas nações. Não é fácil, porém, a adaptação da adolescente aos modos franceses. Descendente de romanos, de gestos afetuosos, ela estranha a frieza da rotina de Versalhes. Tudo se complica quando demora em gerar um herdeiro ao trono. A languidez de Luis XVI não ajuda.

Sofia Coppola consegue armar muito bem o cenário e a atmosfera, dando toques de autorialidade à biografia da rainha. Que graça tem contar uma história conhecida por todos, afinal, se não for para inserir particularidades? Aos poucos, a personagem se torna alter-ego da cineasta: oprimida num ambiente que lhe demanda sucessos, gentilezas, presa num mundo que quer enquadrá-la, enfim. Maria Antonia, agora conhecida como Rainha Maria Antonieta por seus súditos, precisa aprender rápido a satisfazê-los. E é assim que Sofia Coppola deve se sentir diante das expectativas da crítica. Se a personagem se rebela (e o filme se ocupa a maior parte do tempo em mostrar essa inconformação), do seu lado a cineasta também insiste em preservar sua liberdade.

Marie Antoinette não é um filme irretocável. Sofia, ironicamente, acaba refém de sua ferramenta mais preciosa: as elipses, esse recurso que produz saltos narrativos para suprimir passagens que então ficam implícitas. No começo do filme as elipses caem bem, já que reproduzem a rotina óbvia do palácio durante a adolescência da rainha. A partir da metade, porém, quando a trama passa a incluir duas décadas de acontecimentos esparsos (mortes, nascimentos, adultérios, reformas), as elipses perdem ligação. Saltando de momento em momento, o filme termina sem unidade.

Concisão era uma qualidade de *As Virgens Suicidas* e *Encontros e Desencontros*, mas há que se considerar que eram histórias curtas, quase como contos. (Imagine *Marie Antoinette* encerrando-se após o primeiro parto do filme, e a comparação fica mais nítida.) Isso pode representar um problema para Sofia Coppola daqui em diante. Quando se arriscou numa biografia horizontal (que engloba a vida inteira do biografado) e precisou fugir da sua fórmula padrão, a narrativa vertical (um único momento que define toda a vida de um personagem), ela patinou.

Saiu-se com um filme imperfeito, sim, mas não um filme descartável, como fizeram crer os críticos de Cannes. Sofia ainda merece (muito) crédito, pelo simples fato de tentar.

Motoqueiros selvagens

Marcelo Hessel

Como paródia da rebeldia em duas rodas, *Motoqueiros Selvagens* (*Wild Hogs*) não começa mal. São quatro os *easy riders* da vez: Martin Lawrence (*Vovó...Zona*), John Travolta (*Be cool*), William H. Macy (*Fargo, Magnólia*) e Tim Allen (*Um natal muito, muito louco*). Eles fazem o estilo gangue de bar - tomam suas cervejas, desfilam suas Harleys, com jaqueta de couro e tudo, mas no dia-a-dia são apenas quatro sujeitos na crise de meia-idade com famílias disfuncionais e empregos insatisfatórios.

A piada com a rebeldia: na hora em que decidem largar tudo e pegar a estrada, a primeira coisa que os quatro fazem é jogar fora o celular.

Desde os primeiros minutos em que acompanhamos os Wild Hogs, nome da "gangue" de Travolta, fica evidente que o inconformismo estilo Dennis Hopper não tem mais vez. A comédia dirigida por Walt Becker segue a linha atual: pode até defender a liberdade, contanto que não magoe o gosto de nenhum espectador. Fazer o jogo do público - oferecer-lhe uma comédia com cara de inconformista mas espírito conservador - é o grande negócio. Não se espante se, a certa altura, depois de cruzarem com uma gangue de verdade (liderada por Ray Liotta), os Hogs perceberem que os valores da família são mais importantes que a lei da estrada.

Não chega a ser um filme de tiozinhos feito para tiozinhos - *Motoqueiros Selvagens* foi feito para não discriminar espectador algum. Fórmula-família bem-sucedida, claro: o filme foi tão bem nos Estados Unidos que já vai ganhar continuação. Para tirar como base, saber se o seu gosto bate com o sugerido no filme, responda rápido: escutar "Wanted Dead or Alive",

do Bon Jovi, no momento teoricamente de maior rebeldia do personagem de Travolta, quando ele corta o combustível das motos da gangue rival, te faz sentir: a) empolgado; b) enjoado; c) indiferente?

Há uma quarta resposta possível: marginalizado. Porque, como diz o lema bonjoviano ("*trezentos quinzilhões de fãs não podem estar errados*"), pode calhar de você cair na sala em que todo mundo adora, gargalha e se empolga com *Motoqueiros Selvagens*, inclusive aquele cara, um dos trezentos quinzilhões de fãs de Bon Jovi, que canta a música junto com o filme. É a pior posição possível, a de marginalizado. Ficar indiferente diante de um filme é uma coisa. Não achar graça onde todo mundo se esborracha de rir já é quase uma tragédia existencial.

Curiosamente, para esse tipo de espectador exigente e solitário, há uma contrapartida dentro da tela: William H. Macy. Não é o ator que se vê normalmente em comédias-família, muito pelo contrário. Ele é o cara que dividiria com você a vergonha de estar ali, naquele momento. Macy é famoso por seus papéis em dramas independentes - invariavelmente, o papel de *loser*. A única trip libertadora de verdade em *Motoqueiros Selvagens* é acompanhar um ator sério como ele se despir da preocupação com o apuro estético. Macy, que só interpreta os fracassados, mergulhou no pastelão para viver um heroísmo de brincadeira.

No caso, despe-se e mergulha, literalmente. A cena da lagoa em que Macy dá uma "baleia branca" é tocante.

Número 23

Pablo Villaza (pablo@cinemaemcena.com.br)

Dirigido por Joel Schumacher. Com: Jim Carrey, Virginia Madsen, Logan Lerman, Danny Huston, Lynn Collins, Rhona Mitra, Mark Pellegrino, Bob Zmuda.

Criar um clima conspiratório eficiente a partir de um número ou de uma seqüência de números é algo perfeitamente possível para uma obra de ficção – e para constatar isso, basta verificar o belo trabalho feito na série de tevê *Lost*, que conseguiu intrigar milhões de fãs com sua estranha seqüência numérica (na qual, aliás, se encontra o “23”). Infelizmente, se este novo trabalho do diretor Joel Schumacher apresentava possibilidades promissoras em seu conceito, o resultado final beira a comédia involuntária, chegando a apelar para mais uma destas “reviravoltas” que se tornaram totalmente previsíveis na última década, mas que, aqui, surge como apenas mais uma idiotice entre tantas cometidas pelo péssimo roteiro de Fernley Phillips.

Quando o filme tem início, somos apresentados ao apanhador de animais Walter Sparrow (Carrey), que é casado com uma bela confeitadeira, Agatha (Madsen), e tem um filho adolescente que parece ser um garoto ajuizado, Robin (Lerman). Certa noite, sua esposa o presenteia com um livro de capa vermelha intitulado “Número 23” e que parece ser a única cópia de uma trama escrita por um certo Topsy Kretts (pffff!), que incluiu até mesmo notas redigidas à mão em sua obra. Narrando a história do detetive Fingerling (Carrey) e de sua amante Fabrizia (Madsen), o livro traz estranhas referências à vida do próprio Walter, incluindo a presença constante do número 23 nos mais diversos aspectos de seu cotidiano – desde seu nome até as datas mais importantes de seu passado. Cada vez mais perturbado pelas

coincidências, Walter se convence de que o “23” representa uma maldição que eventualmente o levará a matar a esposa – o que o leva a tentar descobrir a identidade do autor do livro com a ajuda de sua absurdamente compreensiva família.

Ocupando boa parte do filme, que se encarrega de recriar para o espectador as passagens mais importantes de sua trama, o tal livro mais parece um exemplar dispensável de ficção barata cuja capa sem inspiração (isso para não mencionar o ridículo nome do autor) faz jus ao seu conteúdo. Não é à toa que aquela parece ser a única cópia da obra: com passagens como “A cegonha me deixou nesta cidade” e “Ela tinha um rosto feito para sorrir”, o livro é tolo como o nome de seu personagem principal, o detetive Fingerling – e ter que acompanhar as encenações daquela besteira é algo que ajuda a tornar o longa quase insuportável. Infelizmente, as seqüências ambientadas na “vida real” não se revelam muito melhores: as tais “coincidências” identificadas por Walter beiram o risível (“meu vizinho de infância também tinha um cachorro!”), assim como suas motivações presentes e passadas (o fato do tal cãozinho viver fugindo inspirou Walter a se tornar apanhador de animais, acreditem ou não). Para piorar, a paranóia do protagonista em relação ao número 23 surge de maneira súbita, sem um desenvolvimento narrativo que a torne plausível: em um instante, ele está lendo o livro com certo interesse; em outro, já é um maluco que transforma tudo ao seu redor em números e que acredita estar prestes a se tornar um assassino.

Enquanto isso, as seqüências que ilustram o conteúdo do livro jamais conseguem evocar o clima de tensão e sensualidade pretendido, surgindo como um embaraçoso pastiche de filme *noir* que, apesar de compreender (mesmo que superficialmente) o conceito de *femme fatale*, parece se confundir quanto a todo o resto. Aliás, na dúvida, o roteiro recorre desesperadamente aos clichês, mesmo que estes enfraqueçam ainda mais a já capenga narrativa: para constatar isso, basta observar a cena em que a esposa de Walter (uma

confeiteira, pelo amor de Deus!) decide investigar sozinha um hospício abandonado em busca de mais pistas. Chega a ser um milagre que Virginia Madsen consiga dizer suas falas sem desmaiar de vergonha.

Já Jim Carrey, coitado, não tem a mesma sorte. Depois de oferecer performances dramáticas brilhantes em *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* e *O Mundo de Andy*, ele se perde completamente em *Número 23*, não conseguindo parecer à vontade nem mesmo em planos nos quais seu personagem simplesmente lê o livro: percebam, por exemplo, como ele faz freqüentes pausas “pensativas” durante a leitura, desviando os olhos das páginas, numa equivocada convenção de interpretação que se torna ainda mais ridícula em função da péssima montagem, que inclui estas pausas em momentos totalmente inapropriados (aliás, é igualmente ridículo vê-lo caminhar enquanto lê com profunda concentração; outro clichê cinematográfico para tentar imprimir ritmo a uma cena na qual nada parece estar acontecendo). E já que estou discutindo a leitura do personagem, é impossível deixar de comentar sua lentidão para terminar o livro; embora perceba que sua própria vida está em jogo, ele leva *dias* para ler uma centena de páginas que poderiam ser concluídas em - no máximo! - três ou quatro horas. Como se não bastasse, Carrey ainda procura fazer gracinhas que servem apenas para tornar Walter menos crível do ponto de vista dramático, já que nos fazem lembrar do lado comediante de seu intérprete. Finalmente, a cena protagonizada por Carrey e Madsen num quarto de hotel, já no terceiro ato da projeção, traz o primeiro em um festival de exageros que suplanta até mesmo sua performance caricatural na série *Ace Ventura*.

Tornando-se cada vez mais um sinônimo de “lixo”, o cineasta Joel Schumacher falha grotescamente ao não conseguir criar o clima conspiratório tão importante para a narrativa. Em vez disso, cria enquadramentos e movimentos de câmera constrangedoramente ruins – e

devo destacar o *contra-zoom* no *close* de um cachorro que, confesso, me levou às risadas (se Hitchcock soubesse que o efeito ótico que criou foi utilizado desta maneira, certamente se reviraria no túmulo). Por outro lado, a fotografia concebida por Matthew Libatique surge como único ponto interessante da produção: embora o visual estilizado da infância de Fingerling peque por tentar evocar um conto de fadas, a contraposição entre a dessaturação, a granulação e a superexposição pontual empregadas na história do detetive e o aspecto realista das seqüências protagonizadas por Walter é algo digno de nota – especialmente quando os dois universos começam a se aproximar esteticamente um do outro, à medida que Walter mergulha cada vez mais em sua paranóia. Pena que esta lógica visual inteligente seja empregada em uma história tão imbecil.

Sem conseguir convencer o espectador do básico (a onipresença do número 23), o roteiro chega a apelar para absurdos para tentar provar sua lógica tortuosa – e o cúmulo do ridículo é alcançado quando o filme cita o número do uniforme de Al Capone na prisão. Desta maneira, o longa falha não apenas como exemplar do gênero *suspense*, mas até mesmo como mera curiosidade para os numerologistas. E não creio que seria necessário muito esforço para despertar o interesse daqueles que já acreditam que os homens são influenciados por dígitos, não é mesmo?

Observação: O porteiro grisalho (e com uma mancha no rosto) do hotel no qual o personagem de Jim Carrey se hospeda é interpretado por Bob Zmuda, antigo parceiro de Andy Kaufman e que, em O Mundo de Andy, foi vivido por Paul Giamatti.

O Cheiro do ralo

Érico Borgo

A parceria entre o consagrado quadrinhista brasileiro Lourenço Mutarelli e o publicitário e cineasta Heitor Dhalia começou com o elogiado *Nina*. No filme de 2004, o escritor e desenhista cuidou das viscerais passagens animadas. Agora, no longa *O cheiro do ralo* (2006), atinge maior expressão, já que adapta para as telonas o primeiro romance de Mutarelli, que - veja só! - aproveita para debutar também como ator.

O roteiro adaptado é do próprio Dhalia e Marçal Aquino (*Crime delicado*, *O invasor*), sujeito que dispensa apresentações. A dupla já trabalhou junta em *Nina* e retoma aqui a ótima colaboração, ao transportar a obra sem perder um grama sequer de sua deliciosa ironia.

Na trama, Lourenço (Selton Mello), um comprador de objetos usados, vive enfurnado em um galpão, protegido dos fracassados do mundo por uma secretária (Martha Meola) e um segurança (o próprio Mutarelli, divertidíssimo e envelopado em um estiloso terno vinho). Os dois cuidam de filtrar os desesperados que podem entrar na sala do chefe e oferecer seus tesouros e tralhas a ele.

Lourenço começa o filme quase normal. É noivo, come estrogonofe com batatinha ao lado da futura esposa, dirige uma Veraneio e leva a vida de forma comum. Porém, conforme sobe o cheiro desagradável que vem do ralo do banheiro de seu caótico escritório, cresce também a sensação de poder dele, de domínio sobre aqueles desgraçados que ele "coisifica", catalogando-os em função de seus objetos. Começam também as obsessões... um olho de vidro, uma bunda continental... na mente de Lourenço, tudo está conectado.

Dhalia leva com competência a obra marginal de Mutarelli às telas, enriquecendo a narrativa com pequenas pistas visuais sobre a questionável personalidade do personagem. Direção de arte, fotografia, figurino, tudo espelha o universo do comprador de velharias, que dá vida ao ambiente disparando engraçadíssimas frases de efeito com a mesma facilidade que respira e se afunda no ar fedido do banheiro.

Mas nem todo o talento cinematográfico do planeta teria êxito em levar à tela essa história, que depende quase que exclusivamente do personagem principal, se não houvesse um protagonista perfeito liderando o elenco. Selton Mello abraça a cria de Mutarelli e a arranca das páginas do livro com cínica perfeição.

A voz rouca do ator e sua atitude *blasé* dão ao anti-herói *trash* sua carne e osso, mas é a genial desconfiança de *Mutarelli* sobre a sociedade a responsável pela sua alma deliciosamente perturbada.