



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO - PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGEL

TERESA CRISTINA DE OLIVEIRA PORTO

MECANISMOS DE ESPACIALIDADE NA NARRATIVA FÍLMICA **DOIS CÓRREGOS**
– VERDADES SUBMERSAS NO TEMPO, DE CARLOS REICHENBACH

TERESINA – PI
2019

TERESA CRISTINA DE OLIVEIRA PORTO

MECANISMOS DE ESPACIALIDADE NA NARRATIVA FÍLMICA **DOIS CÓRREGOS**
– VERDADES SUBMERSAS NO TEMPO, DE CARLOS REICHENBACH

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/ UFPI).

Área de Concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processos Técnicos

P853m Porto, Teresa Cristina de Oliveira.
Mecanismos de espacialidade na narrativa fílmica Dois Córregos : verdades submersas no tempo, de Carlos Reichenbach / Teresa Cristina de Oliveira Porto. -- 2019.
149 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Teresina, 2019.

“Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.”

1. Linguagem cinematográfica. 2. Narrativa cinematográfica - Espaço. 3. *Dois Córregos* I. Pinheiro, Carlos André. II. Título.

CDD 801.95

Elaborado por Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB-3/1282

TERESA CRISTINA DE OLIVEIRA PORTO

MECANISMOS DE ESPACIALIDADE NA NARRATIVA FÍLMICA **DOIS CÓRREGOS**
– VERDADES SUBMERSAS NO TEMPO, DE CARLOS REICHENBACH

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI).

Área de Concentração: Literatura.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos André Pinheiro
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Presidente

Prof. Dr. Luizir de Oliveira
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Membro Interno

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa
Universidade de Brasília – UnB
Membro Externo

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires
Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Suplente

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus pelo dom da vida e por me permitir cumprir mais essa etapa em minha vida.

À minha família, meus pais, Dinalva Porto e Rodoval Porto, que são meu porto seguro e a minha base de sustentação e inspiração.

Ao meu companheiro, incentivador e parceiro nessa jornada, Wanderson Lima, também por todo o apoio e fundamental paciência durante o processo.

Aos meus colegas de curso, pelo apoio, amizade e companheirismo nessa busca constante pelo conhecimento.

Ao meu orientador, professor Dr. André Pinheiro, pela confiança e incentivo depositados no trabalho e pela amizade construída durante este período.

Aos professores que participaram da Qualificação com contribuições pertinentes para o desenvolvimento da pesquisa.

À banca de Defesa pela atenção dispensada ao trabalho, bem como com as orientações e sugestões, a fim de aprimorar essa dissertação.

À coordenação da Pós-Graduação, pela assistência e incentivos a nós mestrandos.

À CAPES, pela bolsa concedida, fundamental para o custeio e dedicação a esta pesquisa.

A todos os professores do curso, que acreditaram no nosso potencial, aos muitos incentivos e às disponibilidades em nos atender sempre que foram solicitados.

Aos meus amigos, parentes, compadres, afilhados, sobrinhos, irmãos e cunhados, que sempre acreditaram e me apoiaram, e que estão sempre vibrando e torcendo por mim.

“A ciência tem a obrigação de aperfeiçoar o mundo. A arte tem a obrigação de aperfeiçoar você”.

Júlio Bressane

RESUMO

Nas últimas décadas, tornou-se notória a crescente nos estudos, no âmbito literário e cinematográfico, sobre a análise do espaço nas narrativas, assim como a legitimidade da linguagem cinematográfica enquanto narrativa de representação. Nessa vertente, este trabalho objetiva analisar como a constituição do espaço é relevante para a produção de sentido de uma obra. A análise será feita pelo viés da *mise en scène*, termo que se refere àquilo que é levado para a cena. Sendo o filme **Dois córregos** (1999) o objeto de estudo para esta pesquisa, o conceito de espaço aqui será apreciado considerando o cenário, como também o espaço físico e simbólico que permeiam a obra de Carlos Reichenbach. O intuito é de evidenciar o processo de constituição da *mise en scène* e da espacialidade no cinema como elemento responsável pela funcionalidade de uma obra. Para isso, este trabalho se fundamentará em teóricos relacionados à linguagem cinematográfica, como Martin (2005); aos estudos sobre a *mise en scène*, como Bordwell (2008) e Oliveira Jr (2013), além de teorias sobre o espaço literário, a exemplo de Borges Filho (2016).

Palavras-chave: Espaço. *Mise en scène*. Dois córregos.

ABSTRACT

In the last few decades, the emphasis on studies of the literary and cinematographic field has increased significantly, both in the analysis of the space into the narratives, and in the legitimacy of the cinematographic language as narrative of representation. In this aspect this research aims to analyse how the constitution of space is important for the production of meaning of a work. The study will be done through the *mise en scène*, expression which refers to what is brought to the scene. Since the film **Dois Corregos** (1999) is the object of study of this research, the concept of space here will be investigated taking into account the scenario, as well as the physical and symbolic space that permeates Carlos Reichenbach's work. The purpose of this study is to emphasize the process of creation of the *mise en scène* and the spatiality in the cinema as the element responsible for the functionality of a work. To do so, this research will be based on studies of theorists related to the cinematographic language, such as Martin (2005) – on *mise en scène* - Borrwell (2008) and Oliveira Jr (2013), in addition to theories on literary space – Borges Filho (2016).

Keywords: Space. *Mise en scène*. Dois córregos.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Capa do DVD do filme	21
Imagem 02 – filme O filho eterno, 2016 (cena das dores de parto da mãe)	29
Imagem 03 – filme O filho eterno, 2016 (chegada dos pais ao hospital)	29
Imagem 04 – filme O filho eterno, 2016 (enquadramento dividindo dois espaços)	29
Imagem 05 – filme O filho eterno, 2016 (cena que os pais recebem a notícia que o filho é portador de Down)	30
Imagem 06 – filme O filho eterno, 2016 (<i>close up</i> no rosto do bebê)	30
Imagem 07 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 2 sobre linguagem cinematográfica - imagem do Hermes pensando nos filhos)	40
Imagem 08 – filme Dois córregos, 1999 (imagem dos filhos de Hermes)	40
Imagem 09 – filme Falsa loura, 2008 (imagem de fusão de planos)	41
Imagem 10 – filme Falsa loura, 2008 (imagem onírica – sonho da personagem com o mar)	41
Imagem 11 – filme Falsa loura, 2008 (imagem do mar)	42
Imagem 12 – filme Dois córregos, 1999 (imagem de fusão de planos – cena do beijo de Tereza e Hermes)	42
Imagem 13 – filme Garotas do ABC, 2004 (plano de apresentação do espaço).....	46
Imagem 14 – filme Garotas do ABC, 2004 (enquadramento na mesa do refeitório).....	46
Imagem 15 – filme Garotas do ABC, 2004 (plano fechado na líder das operárias).....	47
Imagem 16 – filme Garotas do ABC, 2004 (movimento da câmera de mão)	48
Imagem 17 – filme Garotas do ABC, 2004 (câmera em movimento na cena de dança).....	48
Imagem 18 – filme Dois córregos, 1999 (câmera de acompanhamento das personagens)	49

Imagem 19 – filme Dois córregos, 1999 (câmera de acompanhamento pela cidade).....	49
Imagem 20 – filme Dois córregos, 1999 (<i>travellings</i> aéreos sobre o rio)	61
Imagem 21 – filme Dois córregos, 1999 (<i>close up</i> no rosto de Ana Paula no interior do carro).....	63
Imagem 22 – filme Dois córregos, 1999 (foco na imagem do barco à beira do rio)	64
Imagem 23 – filme Dois córregos, 1999 (<i>close</i> em Ana Paula olhando para o barco).....	64
Imagem 24 – filme Dois córregos, 1999 (imagem de Ana Paula no barco à deriva).....	65
Imagem 25 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 3 sobre cenário – imagem do rio, espaço natural)	68
Imagem 26 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 3 – imagem da estrada)	69
Imagem 27 – filme Dois córregos, 1999 (imagem aérea da estrada)	69
Imagem 28 – filme Dois córregos, 1999 (imagem do espaço urbano – destaque para a igreja)	69
Imagem 29 – filme Dois córregos, 1999 (chegada de Ana Paula e Lydia na propriedade – destaque para o piano no centro da sala)	72
Imagem 30 – filme Dois córregos, 1999 (plano fechado nas mãos de Lydia tocando o piano)	72
Imagem 31 – filme Dois córregos, 1999 (imagem do Hermes próximo ao piano).....	72
Imagem 32 – filme Dois córregos, 1999 (apresentação de Ana Paula e Hermes).....	73
Imagem 33 – filme Dois córregos, 1999 (estação de trem)	74
Imagem 34 – filme Dois córregos, 1999 (descida das jovens na estação)	74
Imagem 35 – filme Dois córregos, 1999 (presença dos militares nas ruas e na estação).....	74
Imagem 36 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 3 sobre iluminação – imagem da luz sobre o mar).....	75

Imagem 37 – filme Dois córregos, 1999 (Ana, Hermes e uma criança próximos ao rio).....	76
Imagem 38 – filme Dois córregos, 1999 (Ana Paula e Hermes no barco)	76
Imagem 39 – filme Dois córregos, 1999 (imagem das jovens guiando uma carroça).....	77
Imagem 40 – filme Dois córregos, 1999 (Ana Paula no interior do carro – indo embora da cidade)	78
Imagem 41 – filme Dois córregos, 1999 (cena final – imagem do encontro de Ana Paula jovem e adulta)	78
Imagem 42 – filme Dois córregos, 1999 (foco da iluminação na poltrona disposta na varanda)	80
Imagem 43 – filme Dois córregos, 1999 (iluminação do fim da tarde)	82
Imagem 44 – filme Dois córregos, 1999 (iluminação do início da noite – luz difusa)	83
Imagem 45 – filme Dois córregos, 1999 (encontro matinal dos amantes Tereza e Persival).....	83
Imagem 46 – filme Dois córregos, 1999 (a claridade intensificando a cena de ação).....	84
Imagem 47 – filme Dois córregos, 1999 (pouca iluminação na cena de Hermes e Lydia na sala)	85
Imagem 48 – filme Dois córregos, 1999 (contraluz na figura de Hermes)	85
Imagem 49 – filme Dois córregos, 1999 (luz tênue do abajur revelando a sensualidade de Tereza).....	86
Imagem 50 – filme Dois córregos, 1999 (iluminação do lustre sobre a mesa de jantar).....	86
Imagem 51 – filme Dois córregos, 1999 (Ana Paula e Lydia dançando)	88
Imagem 52 – filme Dois córregos, 1999 (destaque para a distância corporal das personagens – proxêmica)	88
Imagem 53 – filme Dois córregos, 1999 (cenas noturnas de Hermes e Tereza)	89
Imagem 54 – filme Dois córregos, 1999 (pouca luz no quarto das jovens).....	90
Imagem 55 – filme Dois córregos, 1999 (um plano destacando a escuridão).....	90

Imagem 56 – filme Dois córregos, 1999 (o tom azulado na iluminação).....	91
Imagem 57 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 3 sobre figurino – Hermes vestido de treno na praia).....	93
Imagem 58 – filme Dois córregos, 1999 (figurino de Ana Paula adulta)	93
Imagem 59 – filme Dois córregos, 1999 (destaque para a cor das roupas usadas pelas jovens)	93
Imagem 60 – filme Dois córregos, 1999 (reflexo das personagens de Tereza e Ana Paula no espelho).....	94
Imagem 61 – filme Dois córregos, 1999 (o tom azul e cinza nas roupas de Hermes).....	94
Imagem 62 – filme Dois córregos, 1999 (traje militar)	95
Imagem 63 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 3 sobre atuação – <i>close</i> no rosto de Hermes)	99
Imagem 64 – filme Dois córregos, 1999 (Tereza conduzindo a carroça – enquadramento destacando o cavalo)	100
Imagem 65 – filme Dois córregos, 1999 (<i>close</i> na expressão facial de Tereza)	101
Imagem 66 – filme Dois córregos, 1999 (ângulo plongée em Ana Paula)	101
Imagem 67 – filme Dois córregos, 1999 (ângulo contra-plongée em Tereza).....	102
Imagem 68 – filme Dois córregos, 1999 (quadro exemplificando a espacialidade dos elementos da <i>mise en scène</i>)	103
Imagem 69 – filme Dois córregos, 1999 (capítulo 4 sobre a análise do espaço na obra – <i>close</i> de Ana Paula jovem)	115
Imagem 70 – filme Dois córregos, 1999 (<i>close</i> de Ana Paula adulta).....	115
Imagem 71 – filme Dois córregos, 1999 (o espaço urbano da cidade de Dois Córregos).....	116
Imagem 72 – filme Dois córregos, 1999 (imagens de pichação referentes ao AI-5).....	117
Imagem 73 – filme Dois córregos, 1999 (<i>close</i> Ana Paula – referência as lembranças).....	120
Imagem 74 – filme Dois córregos, 1999 (leitura simbólica da estrada).....	125

Imagem 75 – filme Dois córregos, 1999 (leitura simbólica da casa – entrada nos anos 60)	126
Imagem 76 – filme Dois córregos, 1999 (leitura simbólica da casa – entrada nos anos 90)	126
Imagem 77 – filme Dois córregos, 1999 (<i>close</i> de Ana Paula – discussão sobre a trilha sonora)	129
Imagem 78 – filme Dois córregos, 1999 (imagem do piano).....	131
Imagem 79 – filme Dois córregos, 1999 (leitura simbólica do rio)	131
Imagem 80 – filme Dois córregos, 1999 (o rio como espaço de fuga)	132
Imagem 81 – filme Dois córregos, 1999 (cena do momento que Ana Paula chega para tomar posse da propriedade).....	135
Imagem 82 – filme Dois córregos, 1999 (imagem dos moradores).....	135
Imagem 83 – filme Dois córregos, 1999 (discussão de Tereza e Percival).....	138
Imagem 84 – filme Dois córregos, 1999 (Hermes expulsa o sargento da propriedade).....	138
Imagem 85 – filme Dois córregos, 1999 (plano do banho de Tereza)	140

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	27
2.1 Linguagem e representação	27
2.2 Montagem e narrativa cinematográfica	37
2.3 Elementos cinematográficos	45
2.4 Roteiro cinematográfico	52
3 A MISE EN SCÈNE EM DOIS CÓRREGOS: UMA ANÁLISE DA ESPACIALIDADE NA ENCENAÇÃO DE CARLOS REICHENBACH	56
3.1 A constituição da <i>mise en scène</i> em Dois córregos	58
3.2 Elementos de composição da <i>mise en scène</i>	66
3.2.1 Cenário – a funcionalidade dos espaços na obra	66
3.2.2 Iluminação – a clareza difusa em Dois córregos	79
3.2.3 Figurino – a metáfora dos comportamentos sociais e psicológicos das personagens	91
3.2.4 Atuação – as nuances significativas nas interpretações dos atores	95
3.2.5 Sonografia – o protagonismo da trilha sonora no filme	103
4 O ESPAÇO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: REFLEXÃO SOBRE O ESPAÇO E A SOCIEDADE	107
4.1 Espaço e sociedade	107
4.2 A relação entre espaço e memória na construção da narrativa	118
4.3 A representação do espaço simbólico em Dois córregos	122
4.4 A territorialidade em Dois córregos	134
4.5 O espaço de representação do corpo	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

À vista dos crescentes estudos acerca das mais diversas formas de expressão narrativa, a presente pesquisa traz como tema o cinema de Carlos Reichenbach (1945-2012), em especial seu filme **Dois córregos – verdades submersas no tempo** (1999). Foi um cineasta de relevante atuação na produção cinematográfica, sobretudo por abordar questões sobre os problemas crônicos da sociedade brasileira.

Além de diretor de cinema e de fotografia, foi professor e crítico; dirigiu quinze filmes de longa-metragem, dentre os quais obras premiadas no Brasil e no exterior, a exemplo de **Lília M: Relato confidencial** (1974), **Filme demência** (1985) e **Alma corsária** (1993). Transitou entre vários movimentos da cinematografia brasileira, desde a chanchada até o cinema moderno, indo da contracultura a obras de pretensões comerciais.

Carlos Reichenbach era um cineasta exigente com a qualidade de suas produções, mesmo quando não tinha recurso e, assim, assumia outras funções além de diretor. Primava sobremaneira pela estética do filme. Para ele, um bom filme precisava despertar as emoções e as sensações do público. Pensava e elaborava todos os recursos essenciais para a criação do filme indo da fotografia e da trilha sonora até o espaço para a ambientação de sua narrativa, pois afirmava que o cenário da encenação era o que determina o momento da filmagem. Logo, a disposição dos elementos em cena é demasiadamente explorada em suas obras, especialmente em **Dois córregos**, que apresenta as belezas bucólicas da cidade homônima.

À vista dos estudos sobre as teorias do espaço, esta pesquisa tem como objetivo analisar os mecanismos de espacialidade na estruturação da narrativa fílmica. Dessa forma, entende-se que o cinema de Reichenbach contribui sobretudo para essa apreciação. Visto que a análise aqui proposta se conduz pelo viés das estruturas espaciais produzidas no filme, faz-se necessário uma abordagem sobre o espaço por entender sua abrangência em diversas áreas do conhecimento. Sendo assim, será analisado o modo como o espaço assume um papel estruturante na narrativa fílmica, de maneira a permitir que outros elementos nele se apoiem e se desenvolvam, no que tange à constituição do espaço cênico no cinema.

Nessa perspectiva, a espacialidade do filme é constituída a partir de um espaço real minguante, nos espaços criados para reproduzir uma sequência nos elementos que compõem a cena (fotografia, paisagens, trilha sonora etc.) e as próprias ações das personagens. Nesta pesquisa, o segmento estrutural do espaço será analisado a partir das premissas de teóricos como Henri Lefebvre (2008), para quem o espaço é produzido historicamente pelo homem, visto que se organiza política e economicamente em sociedade.

A escolha do cineasta se justifica também porque além de diretor e produtor, Reichenbach também era roteirista, escreveu grande parte de suas produções. A obra em análise tem roteiro original, que foi posteriormente publicado em livro. Assim como os elementos cinematográficos (tais como direção, trilha sonora, iluminação, atuação), o roteiro também é essencial para a execução de um filme, uma vez que é responsável pela conversão do texto escrito para o produto audiovisual. O roteiro é a técnica de elaboração e pré-visualização do filme, atuando como referência de todas as ações, organização da dramatização, indicação das expressões e compreensões dos aspectos psicológicos, elementos que são funcionais para a produção do filme (COSTA, 2003).

O cinema de Reichenbach é marcado pelas questões históricas de sua geração. Mesmo após a crise da indústria cinematográfica brasileira, nos anos 80, o cineasta se adequava às condições e propostas do mercado cinematográfico. Buscava atingir as mesmas perspectivas do cinema nacional durante a geração marginalista. No que concerne à produção cinematográfica, estava sempre em busca de sociedade e parcerias para manter uma continuidade em sua obra. Isso acarretou em produções de maior ou menor qualidade estética e divergências no que tange à recepção crítica. No entanto, é perceptível em sua obra, sobretudo em sua produção mais autoral, uma preocupação com a qualidade estética e no impacto que um filme pode incitar na sociedade.

Será objeto de análise não só o espaço íntimo, sendo este um elemento essencial na composição de uma narrativa, mas a categoria espacial em sua totalidade na obra fílmica. Nesse sentido, iremos analisar, além do espaço real e simbólico, a atuação das personagens enquanto elemento de espacialidade, assim como os demais ambientes presentes na obra. Nesse processo, cada objeto, espaço, personagem, sonografia, iluminação, efeito, enquadramento é minimamente

pensado para garantir ritmo e veracidade à narrativa. É o que Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), em **A mise en scène no cinema**, aborda sobre a encenação.

De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), as questões em torno da espacialidade cinematográfica são de suma importância para a criação de um filme. No cinema essa categoria se torna ainda mais necessária, uma vez que a base de produção do filme é o fotograma, isto é, cada tomada, a disposição das personagens e de outros elementos filmicos é realizada em um determinado espaço. Nesse sentido, Borges Filho (2014, p. 186) reforça que “o espaço pode ser diluído, fluido, evanescente, mas sempre estará presente” na obra.

Essa análise da categoria espacial na narrativa cinematográfica tem sua relevância na medida em que o cinema tem importante papel na formação crítica de uma sociedade. Jean-Claude Bernardet, em **Brasil em Tempo de Cinema** (1967), faz um estudo sobre a produção cinematográfica no país, ressaltando o comportamento da sociedade em cada época. Analisa as chanchadas da Atlântida; as indústrias cinematográficas (como a Vera Cruz); o neorealismo brasileiro, influenciado pelo movimento italiano, e os movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Nessa obra, o teórico aborda a trajetória do cinema desde o apogeu do Brasil pós-Segunda Guerra Mundial, passando pelo governo Vargas, os governos populistas até a censura enfrentada durante a ditadura civil militar, que iniciou nos anos 60, e a crise diante do avanço da televisão.

Estudos dessa natureza contribuem não apenas para o aperfeiçoamento da qualidade estética do cinema, como também são fundamentais para a formação crítica, política e cultural de uma sociedade. É sempre importante destacar que a linguagem cinematográfica também atua como forma de resistência às arbitrariedades de uma época, uma vez que propõe traduzir uma realidade social que está imersa em múltiplas diferenças.

No estudo de Bernardet (1967), o teórico analisa dezenas de filmes nacionais para observar o comportamento da sociedade brasileira, desnudando as questões política, social e cultural de cada período, além de enfatizar a importância do cinema na construção da identidade nacional.

Percebe-se, portanto, que o cinema vem alcançando um patamar de muita visibilidade no meio sociocultural. O cinema brasileiro, especificamente, tem alcançado destaque nos últimos anos, sendo incluído em importantes lista de

referências cinematográficas. E sua contribuição social não se restringe apenas às salas de cinemas, cineclubes e aos cinéfilos. Isto é, o cinema não é mais visto como uma arte da cultura de massa, um subproduto da literatura, adquiriu sua própria linguagem e autonomia enquanto arte. Assim como o cinema, outras artes, como é o caso da música, vêm ganhando status no meio cultural, social, acadêmico e científico. Por exemplo, em 2016, o cantor e compositor Bob Dylan ganhou o Nobel de Literatura, rompendo uma tradição de reconhecimento das obras literárias, e expandindo-as para as outras áreas. É o que vem também fazendo a Academia Brasileira de Letras ao reconhecer a relevância dessas artes, especificamente o cinema, para a construção da sociedade nacional, ao eleger dois cineastas para compor sua plêiade – Nelson Pereira dos Santos, em 2006, e, mais recentemente, Carlos Diegues (Cacá), em 2018.

É sob essa perspectiva do cinema como meio de reprodução de uma realidade social que este trabalho se propõe a analisar a filmografia de Carlos Reichenbach, artista cuja obra atua como agente político, como meio de resistência às adversidades sociais e econômicas, como veículo de denúncia das arbitrariedades políticas. Desde seus primeiros trabalhos, na pornochanchada, percebe-se uma ironia e um caráter denunciativo do contexto histórico ao qual está inserido. No entanto, para os críticos de cinema, o autor alcança sua excelência em filmes que integram os movimentos do Cinema Novo e Marginal. São obras de cunho mais político, resistindo ao maciço mercado cinematográfico que ganhava espaço no país, principalmente com a entrada do cinema hollywoodiano.

Ainda sobre a discussão da recepção crítica a respeito da filmografia de Reichenbach, podemos observar oscilações entre a aclamação e a repreensão. Nunca foi, portanto, uma unanimidade. As críticas dirigidas a ele podem ser resumidas em dois pontos: primeiro, como diretor de conhecidas pornochanchadas, foi criticado pelo uso apelativo do sexo, a sensualidade (eminentemente feminina) justificada apenas como chamariz do público; em segundo lugar, foi criticado por uma deliberada falta de refinamento, por recorrer a estruturas consagradas pela cultura massiva, como o melodrama televisivo e, até mesmo, ao pornô *soft*.

Todavia, a crítica em revistas especializadas de cinema e a crítica acadêmica, feita nas universidades, souberam reconhecer a força crítica e contestatória do cinema de Carlos Reichenbach e de sua obra **Dois córregos**. De uma forma geral,

não obstante as diferenças de abordagem, a crítica soube reconhecer no *modus operandi* do cineasta um diálogo com as estruturas narrativas de cunho massivo-popular, porém, um diálogo pautado na ironia, na sátira e na inversão paródica.

Uso e inversão dos clichês novelescos, estrutura narrativa bifurcada, carnavalização e reinvenção de estruturas míticas são algumas das marcas que a crítica percebeu em Reichenbach, demonstrando como o diretor rompe com o esperado e o consensual.

Hans Jauss (2014) defende que as obras literárias realmente inovadoras são aquelas que ajudam a expandir o horizonte de expectativas de uma determinada época. Inicialmente, tais obras podem causar desconforto e gerar avaliações negativas, devido seu caráter de ruptura com os valores estéticos, morais e políticos estabelecidos. Mas são justamente essas obras que arejam e dinamizam o sistema literário.

O teórico, em referência à “série histórica de leitores”, remete-nos à noção de “horizonte de expectativa” (JAUSS, 2014). Isto é, toda interpretação que fazemos é precedida de um conjunto de crenças, convicções e ideias assimiladas socialmente; no caso de interpretação de obras literárias, as precedentes influenciam diretamente no modo de ler as obras literárias – o mesmo pode se afirmar de uma história do cinema –, nisto reside o horizonte de expectativas; ele atua como memória literária das leituras ao longo do tempo em determinada obra literária.

O cinema de Reichenbach trouxe significativa contribuição para a história do cinema nacional, alargando nossos horizontes de expectativa, ao romper com padrões narrativos consagrados (**Lílian M, Filme Demência**) ou ressignificar gêneros e estruturas do cinema comercial (**Dois Córregos, Falsa Loura**), injetando ironia e crítica social.

Considerando o espaço como uma categoria experiencial e compreendendo a linguagem cinematográfica como uma narrativa que se caracteriza pela representação, esta pesquisa analisa o espaço fílmico de **Dois córregos** pelo viés da *mise en scène* (ato de levar alguma coisa para a cena, atribuindo-lhe sentido), articulando os mais variados elementos em cena e suas dinâmicas particulares de modo a produzir o objeto fílmico.

Para David Bordwell (2008), todos os elementos que compõem a cena têm intencionalidade realista, dado que produzem verossimilhança. Desse modo, a organização cuidadosa do espaço e do quadro visam ao ordenamento do real. A

mise en scène, portanto, constitui uma potencialidade estética que mobiliza o todo da construção fílmica: é uma forma de organizar e dispor o mundo para o espectador. Por ser uma análise sobre a constituição do espaço cênico, enfatizamos com Oliveira Jr (2003, p. 44) que “o cinema é uma arte do olhar, o espaço é seu elemento mais essencial”.

Reichenbach foi também um dos responsáveis pelo Cinema Marginal, movimento de uma proposta mais experimental, que, ao lado do Cinema Novo¹, atuava resistindo ao fechamento político do país e ao cinema tradicional de cunho industrial. Foi um dos principais fundadores do movimento Boca do Lixo, que surge com o fim da era do Cinema Novo. Esse movimento ficou marcado por ser uma produção de baixo custo e com objetivo de atrair a atenção dos espectadores e obter êxito de público. Para isso unia a comédia e o erotismo, gêneros de grande apelo popular.

Laurent Desbois (2016) afirma que esse movimento não tinha um caráter contestador em relação à ditadura civil militar, o regime governamental da época, mas foi uma alternativa que os produtores de cinema encontraram diante das restrições da liberdade artística promulgadas pelo AI-5. Funcionou também como uma forma de competir com o cinema estrangeiro que estava ganhando espaço no país, principalmente com filmes eróticos. O pesquisador ainda argumenta que esses filmes serviam à ditadura, uma vez que mostravam o quanto ela era liberal em não proibir esse gênero, o que era contraditório com o discurso moralista dos militares.

Os movimentos de cinema que ousaram trabalhar com poucos recursos financeiros, pouca estrutura e equipe limitada, destacaram-se por produzir obras mais experimentais, como cinema com uso da câmera na mão e a descontinuidade de planos sequência para retratar uma textura mais áspera, contrária à cinematografia industrial das grandes produtoras. Como se não bastassem os procedimentos de ordem técnica, a tematização dos filmes também foi modificada, sendo que uma mudança bem significativa foi reproduzir na tela a realidade de uma camada social diversa da que até então era, predominantemente, a da classe média.

Seguindo essa proposta mais experimentalista, Reichenbach passa a ganhar destaque por suas produções, classificadas como “cinema de autor”, ou seja, o cinema desse diretor passa a ser visto como uma instância de reflexão e crítica. Sua proposta cinematográfica quer incitar o espectador à reflexão em relação ao seu

¹ Sobre os movimentos do cinema novo e cinema marginal, conf. Desbois (2016).

lugar no mundo. A respeito dessa proposta, Ismail Xavier (2001), em sua análise sobre o cinema brasileiro moderno, observa que Glauber Rocha definia essa nova tendência como revolucionária.

Os cineastas que seguiam essas vertentes tinham como propósito afirmar o cinema nacional enquanto arte transformadora, apropriavam-se da linguagem cinematográfica como meio de combate político e social. No país, o mercado era dominado pelo exterior. Em protesto a essa situação, inicialmente fizeram produções de maior apelo ao público; é quando se firmam as chanchadas brasileiras, depois as pornochanchadas, nas quais Reichenbach começa a ganhar notoriedade.

Com o fim de algumas produtoras, autores nacionais ganham espaço e autonomia em suas produções, principalmente com movimentos pautados na denúncia política e social. Foi o caso de Glauber Rocha com a “estética da fome”, e anos depois o Cinema de Retomada² abordando o sertão nordestino. Seguindo essa visibilidade que o cinema nacional vinha ganhando, Reichenbach enveredou com variadas propostas desde o cinema de cunho mais apelativo até o cinema mais experimental, tendo sempre como objetivo fazer do cinema uma arte mais sofisticada.

O diretor defendia a ideia de que o cinema tinha que retratar ou buscar entender a mentalidade de uma época. Isso significava que o cinema, enquanto meio de divulgação, protesto ou denúncia social e político, tinha o dever de representar as questões inerentes à sociedade moderna. Para o autor, “todo filme deveria ser, espontaneamente, um espelho do seu tempo” (ALPENDRE, 2012. Online)³.

Seguindo essa postura crítica, em seu filme **Dois córregos**, o cineasta representa o momento de violência da Ditadura Civil Militar. É importante ressaltar, contudo, que nesse filme ele enveredou por um caminho pouco frequentado em obras que focam esse período da história brasileira, rememorando a antiga discussão da mentalidade do oprimido no Brasil. Essa obra foi lançada na era que ficou conhecida como Cinema de Retomada, pós-governo Collor, no qual houve drástica diminuição aos incentivos culturais e, em particular, ao cinema nacional.

Reichenbach ganhou visibilidade por dirigir e produzir filmes que abordam questões sociais e também por suas obras de cunho político, como os filmes que

² Ver Desbois (2016).

³ ALPENDRE, Sérgio. Homenagem a Reichenbach. In: *Revista Interlúdio*. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3678>>.

denunciavam a ditadura civil militar e as pornochanchadas, que continham alegorias referentes ao período vigente no país. Porém, suas últimas obras, a exemplo **Dois córregos**, apresentam um estilo mais clássico de cinema, equilibrando qualidade estética e apelo comercial.

Em **Alma corsária** e **Dois córregos**, o diretor trata da questão do militarismo, porém o último apresenta essa temática pela memória da protagonista. Com uma proposta mais intimista, **Dois córregos** faz uma abordagem memorialística, em que o cineasta explora muito a funcionalidade narrativa do espaço e as nuances psicológica das personagens. Nessa obra, Reichenbach não se propôs a realizar uma reconstituição histórica desse período, elaborando um painel amplo das disputas de poder e da violência que grassou naquela época. Pelo contrário, optou por um filme mais comedido, focado em poucos personagens, inseridos num espaço bucólico, e não numa cidade de grande porte, como Rio de Janeiro ou São Paulo.

Em 2015, **Dois córregos** (1999) entrou na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). A obra ainda recebeu prêmios em diversos festivais: Grande Prêmio Brasil, 1999 - Melhor Roteiro (Carlos Reichenbach); melhor atriz para Ingra Liberato, no Festival Luso Brasileiro Santa Maria da Feira; no Festival de Natal de 1999, foi eleito o melhor filme (Júri Oficial), melhor fotografia para Pedro Farkas, melhor trilha sonora para Ivan Lins e melhor atriz coadjuvante para Luciana Brasil; no VII Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá recebeu o título de melhor filme (Júri Popular), melhor diretor e melhor atriz para Ingra Liberato; no Prêmio SESC recebeu os prêmios de Melhor do Ano nas categorias de melhor filme (Júri Popular) e melhor diretor (Prêmio dos Críticos), bem como premiações em festivais internacionais: Locarno, Rotterdam, Chicago, Amiens, Hong-Kong, Londres etc (REICHENBACH, 2004, p. 205).

O crítico Louis Skorechi, ex-membro da *Cahiers du Cinéma*, publicou um artigo no jornal francês **Libération** em que caracterizou o cinema de Reichenbach como

Sarcástico, violento, colorido, *hard*, o cinema de Reichenbach parece com o Fassbinder experimental, numa versão trópico-vulgar. A isso se junta um gosto pela música brega e um modo irônico de sugerir confissões autobiográficas que faz lembrar o melhor de Luc Moullet (Louis Skorechi, *apud* PEREIRA, 2013, p. 112).

Já o crítico Bernardo Oliveira (1999) aproxima o cinema de Reichenbach à obra do espanhol Pedro Almodóvar. Na concepção de Oliveira, os dois diretores apresentam uma capacidade ímpar de reutilizarem os clichês, de se basearem em estruturas populares e batidas, mas darem a tais estruturas interesse e complexidade. Ou seja, eles parecem simples e até banais, mas sob esta capa se revelam grandes intérpretes de seu tempo e da condição humana. É o que se observa nessa avaliação:

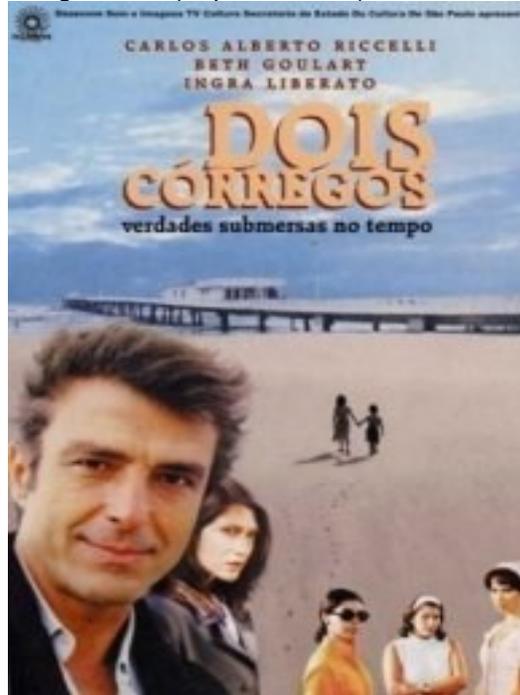
O problema é que CR [Carlos Reichenbach] leva para as telas toda uma tipologia estruturada. Por exemplo, há em *Dois Córregos* o comunista romântico e taciturno, que anda pela casa citando poetas franceses. Ou então, o advogado paulista, sumidade da escrotidão, vestido a caráter e proferindo barbaridades ao léu. A menina mimada e arrogante, filha de "coroné", que pensa que o mundo é sua banheira de saís. Através destes tipos bem conhecidos, estrutura-se uma teia de relações cujo fio condutor são as várias formas de se trabalhar estereótipos. A poética de CR sempre tange, de certo modo, a novela, mas nunca é a novela. Sempre tange o piegas e o banal, mas nunca é piegas e banal (OLIVEIRA, 1999).

O filme **Dois córregos** é ambientado nos anos 60 e 90, em uma pequena cidade do estado de São Paulo. A narrativa se desenvolve pela lembrança dos momentos vividos pela personagem central (tempo passado, anos 60), Ana Paula, que volta à cidade de Dois Córregos para tomar posse de uma propriedade herdada do pai (tempo presente, anos 90). Aos 17 anos, Ana Paula e sua amiga Lygia (filha de um general militar) foram passar um fim de semana na casa de veraneio da família de Ana Paula. O país estava sob o regime ditatorial (1964-1985) e Hermes, tio da jovem protagonista, era um militante que estava exilado na fazenda, na companhia de Tereza, afilhada da mãe de Ana Paula, e responsável pela estadia de todos. O enredo narra o drama das experiências pessoais dessas personagens, aborda as relações familiares e conjugais, a influência da Igreja e demais instituições no comportamento social dos indivíduos.

A trama se desenvolve a partir da relação de Hermes e as três jovens. Ele representa o caráter político na obra enquanto elas são metáforas da alienação (Ana Paula - jovem), empoderamento feminino (Ana Paula – adulta); transgressão (Lydia); renúncia e paixão (Tereza). Apesar de ser protagonizada por uma personagem feminina, Riccelli ganha grande destaque ao longo da narrativa, sobretudo pela função social contida no seu papel. Além das temáticas políticas e sociais, o filme

aborda questões de teor mais abstrato como as emoções e sensações vivenciadas pelas pessoas, e como essas são reproduzidas pelo viés da lembrança. Assim, entende-se que é uma obra que visa suscitar a memória coletiva de uma sociedade.

Imagem 01: (capa do filme)



Fonte: Dois córregos, 1999.

Isto posto, e pela relevância da sua proposta, essa obra fílmica já foi objeto de outras pesquisas, como dissertações de mestrado, tese de doutorado e artigos publicados em revistas acadêmicas. Celso Matos (2007) faz uma abordagem sobre a questão mítica no filme, apontando a estrutura de cruz quaternária na obra (*Pater – Diabolus – Filius – Spiritus*), com base na teoria de Massimo Canevaci.

Já Carlos Pereira (2013), em sua tese de doutorado, estuda a carnavalização e antropofagia no que considera o metacinema de Carlos Reichenbach. Ele destaca como o cineasta era tão envolvido com movimentos de ruptura das convenções, quanto com a produção de filmes considerados vulgares. Com base nas pesquisas de Mikhail Bakhtin, o pesquisador também aponta os recursos carnavalescos em **Dois córregos**, ao constatar o carnaval como um reflexo invertido da sociedade brasileira. Nesse contexto, ressalta que o cineasta utiliza sua obra como instrumento provocador de denúncia, como também há intencionalidade de ironizar, provocar a sociedade brasileira, sobremaneira seu caráter moralista. Segundo Pereira, Reichenbach faz uma analogia do contexto histórico do país no regime autoritário

com o grande evento cultural que é o carnaval - tema de muitos filmes da época das chanchadas brasileiras.

Rogério Araújo (2016), em sua análise, define Reichenbach como um pensador libertário e utópico. O autor defende que a digressão é o cerne do seu fazer cinematográfico. Situa o cineasta na geração que trocou a subversão pela transgressão com uma vertente ideológica mais anarquista. Observa o caráter autoral no cinema do cineasta, assim como enfatiza o emprego de uma linguagem cinematográfica como meio de pensar a realidade, a vida e o mundo.

Por sua vez, o presente trabalho se propõe a investigar os mecanismos de espacialidade no filme **Dois córregos**, com o intuito de evidenciar as estratégias empregadas pelo diretor e roteirista para a construção de sentido da narrativa fílmica. Além de entender o ineditismo dessa abordagem teórica nessa obra. Para tanto, esta pesquisa se fundamentará nos pilares: cenografia – *mise en scène*, espaço e sociedade, território e poder.

Por ser uma pesquisa de cunho filmográfico e bibliográfico, será feita uma apreciação sobre o conceito de *mise en scène*, termo de origem francesa que significa a disposição de cenários no palco. Foi utilizado inicialmente no teatro, e migrou para a constituição da narrativa cinematográfica. Esse conceito começa a se evidenciar quando os diretores e cineastas passaram a observar o espaço, relacionar os objetos e personagens que compõem a cenografia.

A cenografia, por sua vez permite ao espectador uma melhor compreensão do enredo, conhecer as personagens, identificar sua posição social, interesses, além de situar a obra no espaço e tempo. O cenário revela muitos aspectos da obra. Ele tanto pode antecipar como omitir informações sobre a narrativa. A construção do cenário e das personagens deve ser bem estruturada para dar veracidade e ritmo à cena, além de levar o espectador a uma imersão na história. Nessa perspectiva, o enquadramento, o gesto, a entonação da voz, a luz e o movimento no espaço são elementos que proporcionam a sensação de verossimilhança à obra.

A disposição adequada de todos esses elementos é essencial para a construção de sentido da cena, pois situa o espectador no tempo e espaço em que tudo acontece. Cada componente da encenação é pensado para desempenhar uma funcionalidade dentro da narrativa. Bordwell (2009, p. 16), em sua análise sobre *mise en scène* destaca um dos estilos cinematográficos, que é a encenação. Observa que a profundidade de campo é um dos elementos essenciais da

encenação. Para o autor, esse recurso é o que a define: “A imagem da *mise en scène*, por excelência, é um plano sequência com profundidade de campo”.

A profundidade de campo está relacionada à iluminação, um dos elementos da *mise en scène*. Nesta pesquisa serão analisados cinco elementos da encenação no cinema: cenografia (tudo que faz parte do cenário); figurino (as roupas que dão informações sobre as condições físicas, sociais e psicológicas das personagens, além de situar no contexto espaço-temporal); iluminação (a luz é relevante para a noção de profundidade e intenção da cena); atuação (a interpretação do ator é fundamental para o desempenho da história) e sonografia (a trilha sonora, os ruídos e recursos sonoros que compõe a narrativa).

Desse modo, a *mise en scène* é, sobretudo, a criação de cada detalhe e emoção necessária para a construção de uma narrativa. Percebe-se, portanto, que não é só no segmento material do espaço que se encontra esse recurso, mas também na subjetividade da obra na apresentação das emoções, dos pensamentos, das angústias, da personalidade das personagens e até mesmo aquilo que não é visível na tela. Como afirma o próprio diretor, “**Dois córregos** é um projeto de filme intimista, sobre sensações submersas, centrado em atmosferas e clima. Importa mais o que não é explicado verbalmente, e muitas vezes o que não é nem mostrado” (REICHENBACH, 2004, p. 38).

Colocar algo em cena exige do autor uma complexa dinamicidade de articulação entre os elementos técnicos que intervêm na narrativa, assim como as abstrações implícitas à obra. Nesse sentido, Jacques Aumont (2012, p. 163) afirma que “a *mise en scène* de cinema é o que não se pode ver”.

Por sua vez, Oliveira Jr. (2013) ressalta que, por meio da organização cuidadosa do espaço e do quadro, a *mise en scène* expressa de maneira pura a ideia de um ordenamento real:

Podemos dizer que, desde os primórdios, o cinema se divide em duas “vocações”: 1) tirar proveito de sua fidelidade figurativa, de seu poder mimético, de sua ilusão de realidade, para reinventar a arte de contar histórias herdada do romance do século XIX, da mitologia, do evangelho etc.; 2) promover um alargamento da percepção, permitir que o homem descubra um novo acesso aos fenômenos e que potencialize, por meio da imagem, seu investimento afetivo na realidade (OLIVEIRA JR, 2013, p. 13).

Isto é, a encenação não se faz só nos enquadramentos, nos movimentos de câmera, na iluminação, na montagem, nas personagens, no figurino e nos

elementos técnicos, mas também está presente em outros elementos da narrativa, inclusive nas leituras não previsíveis do filme. É, principalmente, a organização e disposição de um mundo para o espectador. "A *mise en scène* (para a estilística realista européia Renoir/Rivette) não consiste mais tanto em dominar a penetração do corpo do ator no espaço, mas seguir linhas de atração sugeridas pelo espaço dramático tal qual ele é" (AUMONT, 2012, p. 229). Sua função no cinema, portanto, é revelar os dramas humanos, mostrando sua própria matéria sensível do mundo.

Seguindo a perspectiva dos elementos que constituem o filme, o presente trabalho fará uma abordagem sobre o espaço ficcional, visto que é um recurso essencial na composição de uma narrativa. No entanto, o conceito de espaço nessa pesquisa não se restringe apenas à materialidade das formas, mas também ao seu contingente humano e mnemônico, até porque toda a reconstrução do espaço que estrutura a narrativa é dada pela memória da protagonista. Sobre esse aspecto, Maurice Halbwachs (1990, p. 143) afirma que o espaço é "aquele que ocupamos, por onde passamos, ao qual temos acesso e que fixa as nossas construções e pensamentos do passado para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças".

No que concerne especificamente à categoria do espaço, recorre-se às análises feitas por Lefebvre (2009) em "A produção do espaço", da obra **Espaço em política**. O sociólogo elabora uma teoria sobre a problemática do espaço, à luz de questões referentes às relações sociais de produção. Como sua tese se volta para o processo de construção do espaço urbano e da cidade, tais reflexões possibilitam ao homem reconhecer seu papel na formação do *ser* humano. Deste modo, esta pesquisa considera que cada espaço, cada personagem, cada objeto que aparece em cena dá funcionalidade à construção da história, constituindo símbolos que expressam múltiplos sentidos.

Analisar a estruturação do espaço em toda sua amplitude significa também mergulhar em sua configuração simbólica. Para Paul Ricoeur (2016), todo símbolo sustenta uma intencionalidade dupla, ou seja, visa algo para além dele próprio, mantendo um elo analógico com o sentido literal. No que tange à formação social, a análise do espaço também será aqui fundamentada nos estudos de Milton Santos (1982), para quem o espaço se estrutura pelas necessidades externas (modos de produção) e internas (representada pela estrutura de todas as procuras e a estrutura de classes) do homem, de suas atividades e das coisas no espaço. Ainda no campo

da teoria espacial, as análises se fundamentam nos estudos de Bachelard (2000), no que concerne à apreciação psicológica e à leitura dos arquétipos espaciais que dominam a vida íntima.

O espaço é um elemento essencial para a construção da narrativa, visto que está diretamente vinculado aos personagens, externando simbolicamente seus conflitos e sua relação com a sociedade. Observa-se que a análise do espaço cinematográfico é elaborada pela construção de uma ficção que se utiliza dos espaços factuais, para imprimir uma impressão de veracidade ou para metaforizá-los. Como afirma Marcel Martin (2005, p. 255-256), “[...] o cinema reproduz de maneira muito realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico”.

Observadas a construção da *mise en scène*, da estruturação do espaço e da sociedade na obra, a última parte do trabalho se direcionará à investigação das relações estabelecidas entre território e poder, sobretudo considerando o imanente avanço dos estudos relacionados ao espaço e suas demais categorias.

O conceito de território será discutido por meio das relações de poder entre indivíduos, grupo de indivíduos e instituições, assim como as relações de trabalho. Estas relações se configuram por diferentes atores que se apropriam do espaço compondo seus territórios (RAFFESTIN, 1993). Sendo assim, é o homem que impõe os limites e limitações dos lugares e paisagens, marcando sua territorialidade.

Tal análise sobre a concepção de território pauta-se nos estudos de Rogério Costa (2006), que desenvolve uma interpretação com base no binômio materialismo-idealismo, a respeito de duas concepções diferentes: a primeira está relacionada às questões econômica, política e cultural – o que configura uma perspectiva mais restrita de território; e a outra está relacionada às questões socioespaciais ligadas às relações homem-natureza.

Dessa forma, a premissa deste trabalho está relacionada à necessidade de aprofundar as nuances da concepção de espaço que envolvem o conceito de território e, como consequência, a noção de poder alcançado pelas formas espaciais. Assim, considera-se que o espaço vai se moldando conforme as ações e necessidades das relações dos diferentes grupos de poder, de acordo com as características de cada território.

A discussão sobre o conceito de poder para esta análise tomará como base as observações de Michel Foucault (1979), à pertinência de sua leitura do poder,

especialmente como se materializa no espaço. A abordagem segue pela perspectiva das linhas históricas de poder que o teórico elabora, quando apresenta diferentes formas de poder ou dispositivos de poder sobre os quais se constrói a sociedade moderna. Será analisado também o processo de construção do poder nos âmbitos do militarismo, do poder sobre o corpo e dos indivíduos na obra fílmica.

Com o intuito de situar a obra no contexto espaço-tempo e político-social, será feita uma breve explanação sobre o regime militar que se instaurou no país nos anos 60. Para essa abordagem, recorre-se, entre outros historiadores, aos estudos de Elio Gaspari (2002), que escreveu um conjunto de livros sobre o período ditatorial no Brasil.

Esta pesquisa tem um objetivo explicativo, uma vez que busca esclarecer as relações de causa e efeito dos fenômenos artísticos. No que se refere à definição das fontes, ela tem um modelo terciário, dado que averigua tanto o conteúdo original produzido pelo autor da fonte, o cineasta Carlos Reichenbach, quanto a análise crítica e teórica dessa fonte primária. Em relação à apresentação dos resultados, esta é uma pesquisa qualitativa, uma vez que trata da análise de conceitos e ideias concernentes à produção cinematográfica. Já o tratamento da pesquisa se substancia por meio da revisão bibliográfica, visto que avalia o que já se reproduziu sobre o assunto em questão. Em sua grande maioria, as análises serão orientadas entre as teses e antíteses apresentadas pelos dados da pesquisa. O procedimento também prevê uma incursão na crítica marxista, pois trabalha primordialmente com as relações entre narrativa cinematográfica, política e sociedade.

2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

2.1 Linguagem e representação no cinema

Quando os irmãos Lumière aperfeiçoaram o cinematógrafo⁴, não podiam imaginar que estavam criando uma nova obra de arte. O equipamento por eles inventado foi inicialmente utilizado para reprodução de imagens em movimento, principalmente do próprio equipamento e fotogramas dos seus operários durante o trabalho. Essa invenção, entretanto, contribuiu para que o cinema se afirmasse enquanto linguagem, isto é, como narrativa. Assim, de acordo com Antonio Costa (2003, p. 27), “o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias”.

Ademais, o cinema propõe a condução de uma narrativa através da reprodução do real. Foi com sua linguagem (geralmente, representada pela imagem) e sua escrita própria, que o cinema passou a ser reconhecido como arte. A linguagem cinematográfica é um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias. Há muito o cinema deixou de ser visto como puro instrumento de entretenimento e como arte fácil da cultura de massa. Com seu estilo e estética próprias, a linguagem cinematográfica se diferencia das outras, segundo Martin (2005), por propor uma reprodução fotográfica da realidade e manter a linearidade no enredo.

Nesse sentido, o cinema se difere da narrativa literária por permitir a produção de uma simultaneidade de eventos que não é viável ao texto escrito. No filme, isso é possível por meio dos planos; por outro lado, na obra literária só é possível descrever um evento por vez, de modo que o leitor vai criando no seu imaginário o cenário e a totalidade da ação – como se observa nesses trechos do romance autobiográfico de Cristovão Tezza, **O filho eterno**, que foi adaptado para o cinema em 2016:

“-Acho que é hoje - ela disse. -Agora - completou, com a voz mais forte, tocando-lhe o braço, porque ele é um homem distraído [...]

⁴ Aparelho aperfeiçoado do cinetoscópio de Thomas Edison. Essa técnica foi inicialmente criada por Léon Bouly, em 1895, porém perdeu a patente para os irmãos Lumière. Tal aparelho permitia registrar uma série de instantâneos fixos, em fotogramas, e criava a ilusão do movimento que por determinado tempo incidia diante de uma lente fotográfica.

[...] A mulher que, em todos os sentidos, o sustentava já havia quatro anos, agora era sustentada por ele enquanto aguardavam o elevador, à meia-noite. Ela está pálida. As contrações. A bolsa, ela disse - algo assim. Ele não pensava em nada em matéria de novidade, amanhã ele seria tão novo quanto o filho [...].

No balcão da maternidade a moça, gentil, pede um cheque de garantia, e as coisas se passam rápidas demais, porque alguém está levando sua mulher para longe, sim, sim, a bolsa rompeu, ele ouve, enquanto resolve os tramites e mais uma vez tem dificuldade de preencher o espaço da profissão, quase ele diz "quem tem profissão e a minha mulher. Eu"-e ainda encontra tempo de dizer alguma coisa, a mulher também, mas a afetividade se transforma, sob olhos alheios, em solenidade -alguma coisa maior, parece, está acontecendo, uma espécie de teatro se desenha no ar, somos delicados demais para o nascimento e é preciso disfarçar todos os perigos desta vida, como se alguém (a imagem e absurda) estivesse levando sua mulher para a morte e houvesse nisso uma normalidade completa [...]

[...] Mais tarde, ele se vê em alguma sala diante da mulher na maca, que, pálida, sorri para ele, e eles tocam as mãos, tímidos, quase como quem comete uma transgressão. O lençol é azul. Há uma assepsia em tudo, uma ausência bruta de objetos, os passos fazem eco como em uma igreja, e de novo ele vive a angustia da falsidade, há um erro primeiro em algum lugar, e ele não consegue localiza-lo, mas em seguida não pensa mais nisso. Os segundos escorrem [...]

[...] Há um início de preleção, quase religiosa, que ele, entontecido, não consegue ainda sintonizar senão em fragmentos da voz do pediatra:

-... algumas características ... sinais importantes ... vamos descrever. Observem os olhos, que tem a prega nos cantos, e a pálpebra oblíqua ... o dedo mindinho das mãos, arqueado para dentro ... achatamento da parte posterior do crânio ... a hipotonia muscular ... a baixa implantação da orelha e ...

O pai lembra imediatamente da dissertação de mestrado de um amigo da área de genética - dois meses antes fez a revisão do texto, e ainda estavam nítidas na memória as características da trissomia do cromossomo 21, chamada de síndrome de Down, ou, mais popularmente - ainda nos anos 1980 -"mongolismo", objeto do trabalho (TEZZA, 2010, p. 9-30).

Enquanto no romance o autor descreve minuciosamente as ações, permitindo que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento da trama, no cinema essas ações são adaptadas num processo de montagem. No filme, essas mesmas cenas são retratadas seguindo recursos cinematográficos, tais como montagem dos planos, atuação dos personagens, enquadramento de câmera, que propiciam uma funcionalidade diversa às ações.

Em seu romance, Tezza utiliza 21 páginas para narrar as ações desde o momento em que a mãe anuncia as contrações do parto até o instante em que recebem dos médicos a notícia de que seu filho tem a Síndrome de Down. Já no

filme, essas mesmas ações foram reproduzidas pelo diretor Paulo Machline em 05 minutos e três segundos.

Imagem 02: (02m: 06s)



Fonte: Filme **O filho eterno** (2016)

Imagem 03: (03m: 24s)



Fonte: Filme **O filho eterno** (2016)

Imagem 04: (03m: 40s)



Fonte: Filme **O filho eterno** (2016)

Imagem 05: (05m: 05s)

Fonte: Filme **O filho eterno** (2016)

Imagem 06: (06m: 23s)

Fonte: Filme **O filho eterno** (2016)

Na imagem 2, a cena é filmada por um enquadramento em plano conjunto para mostrar parte do cenário, no caso, a sala da casa do protagonista. Na imagem 3, o movimento de câmera é em plano geral, apresentando uma parte maior do hospital. A imagem 4 é enquadrada em plano médio, produzindo um efeito de mais expressividade, até porque a mulher está sendo levada para a sala de parto. Já a imagem 5 é enquadrada em plano meio médio, para dar mais destaque às personagens. Percebe-se que a câmera vai se aproximando do casal, que está admirando e contemplando o filho que acabou de nascer. Percebe-se que essa sequência vai fazendo um afastamento de câmera de plano meio médio a plano fechado (imagem 6), evidenciando a tensão da cena. O movimento e enquadramento da câmera, assim como a iluminação, os cenários, a trilha sonora e outros elementos permitem a simultaneidade das ações na obra fílmica.

Assim, pode-se atestar que a linguagem cinematográfica está carregada de subjetividade, sobretudo porque ocorre pela apropriação da representação que é mediatizada pelo tratamento fílmico. Sobre esse aspecto, Christian Metz afirma: “Se

o cinema é linguagem é porque opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer um elemento de um discurso” (*apud* MARTIN, 2005, p. 24).

Por meio da imagem, a linguagem cinematográfica desenvolve e potencializa os modos de percepção da realidade social. O filme oferece ao espectador uma imersão na representação da realidade que transita em territórios da sensibilidade estética e visual. Nesse sentido, Benjamin (1985) afirma que, por meio da produção de montagem, a imagem é capaz de reproduzir a subjetividade humana, fazendo com que o filme seja uma reprodução autoral do real.

No entanto, de acordo com Jean Baudrillard, essa representação de realidade está no âmbito do princípio do simulacro, da simulação e do espetáculo. Assim, o real vai sendo extinto e criando espaço para o simulacro do hiperreal. Isto é, o princípio da verdade passa a ser substituído por produções de realidade.

Nesse sentido, pode-se compreender a estética cinematográfica como um modo de produzir a modernidade e a descontinuidade da experiência humana. O cinema pode ser um agente problematizador ou facilitador da vida moderna, a partir do momento que resgata experiências de vida, dá voz aos que sempre estiveram silenciados, reconta histórias passadas, recupera experiências do cotidiano que se perderam no tempo ou oferece narrativas que fazem parte da memória coletiva, o que permite aos sujeitos destaques em suas histórias, segundo Benjamin, até então, suprimidas pela modernidade.

Mais que uma tentativa de reprodução da realidade, o filme pode servir como documento histórico, conforme bem pontua Marc Ferro (1992). Todavia, o historiador enfatiza que esse valor histórico só pode ser considerado quando a intenção do cineasta é afirmada nas historicidades das relações sociais.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. Ele (o filme) está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem socio-histórica que autoriza (FERRO, 1992, p.87).

O estudioso propõe uma análise fílmica a partir da consciência de que o cineasta está inserido em um contexto que, mais que um ensaio de reprodução de

uma realidade, expressa questões políticas e socio-históricas por meio de diálogos com o passado. Portanto, o cinema possibilita uma releitura de temáticas sociais.

Assim, ao fazer referências à realidade social, podemos perceber no cinema duas modalidades de linguagem em movimento: a verbal e a não verbal. Sobretudo, a relação dialética entre conteúdo e forma, em que uma está relacionada às análises temáticas e outra às técnicas visuais, dessa maneira assegurando a linguagem estética enquanto percepção de mundo.

Deste modo, Martin (2005, p. 25) observa que o cinema não pode perder sua “alma” ou, como ele próprio define, o seu “ser”. Ou seja, assim como nas outras artes, o filme precisa ser contemplado pelo seu valor estético. Limitar-se ao julgamento de que ele pode ser ou não ser fidedigno à realidade torna-o um mero recurso sem expressão artística, o que não lhe é legítimo. Visto que o cinema tem a capacidade de desenvolver no homem novas formas de sensibilidade e de percepção de mundo, o crítico enfatiza:

Creio que é necessário afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica.
E a sua originalidade vem essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espetáculo do cotidiano (MARTIN, 2005, p. 26).

Para Martin, mais do que reproduzir imagens, o cinema apresenta três momentos distintos para o espectador, permitindo uma compreensão mais aprofundada de seu grau estético, sem necessariamente torná-lo um espectador passivo – aquele que apenas se apropria da imagem na tela como representação do real. O que se espera é a consciência do cinema enquanto arte. Nesses termos, o primeiro momento corresponde à reprodução da realidade, o segundo momento à sensibilização dos sentimentos e o terceiro, por sua vez, à impressão de uma significação ideológica e moral.

Mas é necessário admitir que se esta gradação ideal era perfeitamente normal na perspectiva da montagem ideológica, descoberta essencial de Eisenstein, pelo contrário, no cinema “habitual”, quer dizer, não fundado na montagem, a passagem da

afectividade à ideia é muito menos certa e muito menos evidente. Quantos espectadores permaneceram neste nível sensorial e sentimental perante o cinema? O cinema, repito-o, é uma linguagem que se torna necessário decifrar e muitos espectadores, glutões ópticos e passivos, nunca conseguem digerir o sentido das imagens (MARTIN, 2005, p. 35).

Por ser a linguagem cinematográfica constituída por códigos, metáforas e simbolismos, ela nem sempre se torna plenamente acessível, sobretudo aos espectadores menos atentos e que concebem o cinema apenas como meio de entretenimento. Até mesmo para os cinéfilos, a interpretação de um filme exige maior atenção e leitura dos elementos fílmicos.

Dessa maneira, surgem debates sobre a representação cinematográfica, que se desenvolve a partir da relação da subjetividade das imagens com a complexa rede de interação entre o cinema e sua técnica. Pode-se afirmar, portanto, que o cinema, assim como outras mídias, é um mecanismo que atua na consciência e na experiência dos indivíduos.

A representação no cinema que se desenvolveu dos anos 50 até a atualidade corrobora a legitimação do cinema enquanto arte autônoma. Anteriormente a movimentos que estabeleceram os princípios do cinema autoral (como o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo na América Latina⁵), a arte cinematográfica ainda estava fortemente ligada a outras formas de expressão, como o teatro. Mas, tais movimentos consolidaram normas e técnicas que fizeram do cinema uma arte que, não obstante esteja em constante diálogo com outras formas de expressão, desenvolveu um *locus* próprio de observação e representação da realidade, cujo um dos traços mais pertinentes e estudados é sua forte impressão de realidade.

A este respeito, Metz afirma que o cinema é um “fato” e como tal, levanta problemas a respeito da percepção e do conhecimento sobre a realidade, conforme se observa na passagem transcrita abaixo:

De todos estes problemas de teorias do filme, um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real, como percebeu Albert Laffay. Desencadeia no

⁵ Para um conhecimento em profundidade dos principais movimentos que fizeram a história do cinema, entre eles os que citamos acima, ver obra organizada Mascarello (2015).

espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entendíamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto - , encontra o meio de se dirigir à gente no tom de evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente *crível*. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estreia teatral ou comprar o último romance (METZ, 1980, p. 16).

O teórico enfatiza que o cinema proporciona ao espectador a apreensão do ser-aqui vivo, enquanto a fotografia mostra o ter-sido-aqui. Ou seja, a fotografia retrata uma realidade de anterioridade em determinado espaço-tempo, mostrando – através de uma imagem fixa – como realmente foi uma dada temporalidade. Já o filme reproduz uma ilusão autêntica da realidade; essa sensação é realizada por meio do movimento, imagem em movimento, recurso estruturador no cinema.

O espectador tem consciência de que a cena representada não é verdadeira no momento de sua exibição na tela, mas que – pela identificação das ações que são comuns ao público – ela provoca maior interação entre a obra e o espectador. Isso ocorre pela dimensão bidimensional do cinema: imagem reproduzida na tela e o olhar do espectador. Essa participação direta e afetiva pode permitir um caráter mais realista ao cinema em relação às outras artes. Ressalta-se, contudo, que essa característica de arte realista não é uma exclusividade do cinema, mas também de outras modalidades artísticas, como o teatro, e da própria fotografia.

Esse efeito de realidade é sob a perspectiva de Roland Barthes (2004) ao postular uma linguística do discurso, a partir do debate acerca da legitimidade dos discursos das narrativas poéticas, romanescas, fictícias, dramáticas e históricas, associando o “efeito de real” a uma especificidade discursiva da historiografia. Para o crítico, ainda que tire significado do discurso, não elimina a produção de um novo sentido. Destarte, entende-se como efeito de real, o fundamento de um novo verossímil – uma nova realidade, isto é,

a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito das “leis do

gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão (BARTHES, 2004, p. 164).

Dessa forma, evidencia-se que a realidade representada no cinema se constitui a partir dos índices de imagens que lhe são atribuídos. A imagem cinematográfica, por sua vez, é concebida por meio de movimentos reais – as personagens, o espaço e o tempo são reais no momento da filmagem. Sendo assim, o próprio movimento das ações confere à arte cinematográfica essa forte impressão de realidade.

É o que também observa Aumont (1993, p. 25), ao afirmar que a impressão de realidade é provocada pela ilusão de movimento. O teórico enfatiza que “reagimos à imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vivendo”. Este espaço fílmico, que o teórico também define como cena fílmica, é definido tanto pelo campo visível quanto pelo não visível (plano fora de campo), de modo que a construção da espacialidade no filme pode ser perfeitamente imaginária. Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 125) definem o espaço narrativo da seguinte maneira:

Quanto ao espaço representado na imagem (“conteúdo” da imagem), é inseparável do espaço “representante” (ou “significante”), matéria da expressão fílmica, resultante de escolhas estéticas e formais. A fusão do “representado” e do “representante” dá origem ao espaço narrativo.

Para Aumont (1993), a homogeneidade do que está dentro e fora de campo, citando o exemplo do som, é um dos fatores de unificação do espaço fílmico. Contudo, ressalta que essas observações só são válidas diante do cinema “narrativo e representativo”, ou seja, aquele que conta uma história situando-a em um universo imaginário materializado pela representação.

Costa (2003, p. 23), portanto, conclui que “o cinema é, simultaneamente, narração e representação”. Ao falar sobre o filme **O último magnata**, de Elia Kazan, adaptado do romance póstumo de Fitzgerald, o teórico faz uma análise conceitual sobre o que é o cinema. Segundo o pesquisador, o que no romance “nos é *referido*”, no filme é dado ao espectador “para *ver e sentir*”.

Por sua vez, Martin (2005) ressalta que a imagem fílmica pode registrar a realidade objetiva, apresentando-a exatamente como ela é na tela. Assim, em partes

corroborar a apreciação de Metz a respeito do movimento. Entretanto, aborda que outros elementos também contribuem para a percepção da realidade cinematográfica:

A imagem fílmica é, portanto, antes de tudo, *realista*, ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade. Em primeiro lugar, evidentemente, o *movimento*, que suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, surpreendidos por verem as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar para eles: neste aspecto, o *movimento* é certamente o carácter mais específico e mais importante da imagem fílmica. O *som* é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real. Com efeito, o nosso campo auditivo abrange constantemente a totalidade do espaço ambiente, enquanto que o nosso olhar apenas consegue abranger de uma só vez um ângulo de sessenta graus, e por vezes de trinta, se pretender observar de maneira atenta. No que respeita à *cor*, ver-se-ão mais adiante os problemas que a sua presença coloca: é aliás necessário sublinhar que ela não é indispensável ao “realismo” da imagem; quanto ao *relevo*, ele existe suficientemente na imagem tradicional; e quanto aos *odores*, se bem que alguns ensaios (pouco concludentes) tenham sido realizados, estamos ainda em plena fantasia especulativa (MARTIN, 2005, p. 28).

Para o crítico, esses recursos cinematográficos suscitam no espectador uma crença no sentimento de realidade. Observa sobretudo que essa natureza objetiva da reprodução do real se concretiza no fato de ter um carácter de realismo instintivo. Mesmo quando o cinema reproduz narrativas do passado, em tempo-espaço definido, o filme sempre se passará no presente. É exatamente essa consciência da atemporalidade e da ficcionalização que legitima o cinema enquanto arte apta a representar a realidade. Aumont (2012, p. 19) ressalta que “Essas duas características *materiais* da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica”.

Entretanto, o que distingue o cinema dos demais meios de expressão é que a sua linguagem, em seu aspecto sistemático, funciona a partir da reprodução fotográfica da realidade. Para Martin (2005), a ambiguidade existente entre o objeto real e a imagem fílmica é o que caracteriza a expressão cinematográfica, pois determina a relação entre o espectador e o filme, permitindo àquele a sua percepção sobre a reprodução da realidade.

Através do filme, o autor expressa suas ideias, apresentando sua própria percepção de mundo e exibindo uma interpretação para os fatos. E quando o cineasta tem liberdade para a criação artística, ele proporciona ao espectador uma imersão profunda nessa percepção da realidade, uma vez que este se sensibiliza com as personagens, quer interferir na narrativa e desperta sentimentos inerentes às ações da vida real. Nesse sentido, Aumont (1993, p. 33) faz a ressalva de que “a representação fílmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao qual é destinado um lugar privilegiado”.

Dois córregos suscita no espectador uma imersão na narrativa. É um filme que nos conduz a uma interação diante do comportamento das personagens e a uma reflexão sobre o contexto histórico no qual a trama se insere. Além do mais, o espaço onde a história é narrada desperta uma nostalgia bucólica, decorrente sobretudo do emprego contumaz de imagens da natureza, como o rio e a estrada de chão batido. Essa afetividade instigada pela reprodução do real pode ser algumas vezes mais evidente no cinema do que em outras artes.

Dessa maneira, é possível considerar a linguagem cinematográfica como um meio legítimo de recriar a realidade. A esse respeito, Eisenstein (2002, p. 22) menciona que “o método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos”. Ou seja, o autor (cineasta) se utiliza de recursos técnicos na tentativa de uma recriação fidedigna da realidade.

Do mesmo modo, Benjamin (1994) defende a ideia de que o princípio da linguagem cinematográfica está no processo de montagem e construção dos planos através das escolhas técnicas. Eisenstein (2002) também compartilha dessa assertiva ao afirmar que a montagem é componente indispensável à produção cinematográfica.

2.2 Montagem e narrativa cinematográfica

Recurso fundamental na realização de um filme, a montagem é responsável pelo ritmo da narrativa, como também por suscitar as emoções do espectador. Pensar a elaboração de cada fotograma, a justaposição dos planos garante a excelência da obra. Para alguns teóricos, críticos e cineastas – como é o caso de Eisenstein (2002) –, a montagem é a essência do filme. Foi pensada inicialmente

como recurso para produzir uma continuidade, ou seja, unir as cenas, colar os pedaços e editar as imagens para garantir uma uniformidade. Em uma *decupagem* clássica, a montagem segue a organização dos cortes adequados para garantir uma continuidade espaço-temporal. Mas esse recurso também pode ter a função de descontinuidade em uma narrativa fílmica, garantindo uma apresentação que não segue uma linearidade.

Sendo assim, Aumont (2012) destaca que o processo de montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção dos planos - estes últimos definidos como a unidade empírica. Essa organização dos planos resulta na totalidade da obra, o filme. Na maioria das vezes, a organização de planos em sequência imprime maior veracidade à representação na tela.

Nesse sentido, ainda nos anos 20 e 30, o cineasta Eisenstein (2002) já defendia a ideia de que a montagem é uma necessidade estética e ideológica, que visa no cinema um novo meio de expressão artística. Discussão que se mantém atual, visto que configura a própria linguagem cinematográfica. Ressaltava que no processo de montagem, os planos isolados e sua justaposição são capazes de atingir uma correta relação mútua, sendo essa relação o recurso cinematográfico responsável pela narração naturalista do conteúdo de um filme. Ou seja, o cinema deixa de ser mera distração, entretenimento fácil e passa a fazer parte do patamar das ideias.

Desde que o cinema passou a utilizar esse recurso para montar a sequência dos planos e dos fotogramas, dando movimento às cenas, a representação fílmica tornou-se mais atraente e verossímil. Como observa Maria do Rosário Bello (2001, p. 89), “ao reproduzir uma propriedade essencial da natureza, a imagem em movimento ‘atinge’ o espectador com uma capacidade persuasiva e uma sugestão de realidade muito maior do que a imagem fixa”.

O mesmo princípio pode ser observado nas ideias de Eisenstein (2002, p. 28), para quem “a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”. Assim, essa impressão do real se dá no paralelo do cinema enquanto representação da realidade e criação do imaginário.

Entretanto, Metz defende a ideia de que a realidade reproduzida pela imagem não é em sua totalidade neutra:

Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não com os objetos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies tornam-se elementos de um enunciado (*apud* MARTIN, 2005, p. 24).

Por outro lado, para Martin (2005, p. 167) a montagem é compreendida como o elemento mais específico da linguagem fílmica. Define esse recurso como sendo “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração”, isto é, a progressão dramática do filme. Para o crítico, uma montagem bem construída apresenta ao espectador uma representação de conjunto que proporciona a ilusão de percepção do real.

Logo, o crítico divide a montagem em dois tipos: montagem narrativa, que propõe uma ordem em sequência cronológica e sequência psicológica, compreendida pelo drama do espectador, para contar uma história; e montagem expressiva, que tem por finalidade produzir um efeito direto e exato através do choque de duas imagens, portanto, visa exprimir um sentimento ou uma ideia.

A montagem repousa no fato de que cada plano deve preparar, suscitar, condicionar o plano seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo) ou a execução de um acto (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo) e que o plano seguinte satisfará (MARTIN, 2005, p. 177).

Essa marcação da montagem pode ser representada na imagem fílmica tanto através do olhar ou do pensamento da personagem, quanto do próprio espectador. Por exemplo, se em uma determinada cena aparece um personagem olhando para algo a sua frente, na cena seguinte aparecerá o objeto para o qual ela estava olhando. Ou ainda, se uma cena mostra a personagem se movendo na cama, como se estivesse sonhando, na cena seguinte o autor vai revelar o sonho da personagem. Em **Dois córregos**, esse artifício pode ser exemplificado nas sequências de imagens em que Hermes (Carlos Alberto Riccelli) aparece olhando as meninas dançarem e *frames* com imagens de seus filhos na cidade de Cidreira, no Rio Grande do Sul. No pensamento do personagem, aparecem vários *frames* que mostram uma série de imagens espaciais (como a estrada, o farol e a praia) até chegar na representação dos seus filhos.

A sequência dos planos já evidencia nuances quanto à iluminação e suas significações. Enquanto a primeira, em plano noturno com auxílio da luminosidade de lâmpadas, revela os sentimentos de angústia e de solidão do personagem; a segunda sequência é filmada sob a luz do dia e tem em seu último enquadramento as crianças sob um céu bem iluminado, simbolizando uma imagem celestial e que diverge do estado de espírito de Hermes naquele instante. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), o céu está relacionado à sacralidade, sendo assim uma manifestação direta de transcendência. Desse modo, esse espaço dá ideia de eternidade e força criadora, no entanto, também se torna inacessível para qualquer ser humano. Percebe-se, portanto, que é essa a sensação de Hermes em relação aos filhos:

Imagem 07: (35m: 50s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 08: (36m: 51s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

O processo de montagem dessas sequências ocorre com a junção da cena ou sequência. Trata-se do mesmo efeito utilizado por Reichenbach no filme **Falsa loura** (2008), cujo recurso pode ser exemplificado de forma mais clara. Uma sequência de planos mostra Silmara (Rosanne Mulholland) deitada na cama, ouvindo a música de seu ídolo e imaginando um encontro entre os dois. Na sequência seguinte, aparece o sonho da moça, em que os dois surgem à beira-mar. Inicialmente parece uma cena *kitsch*, o mar é representado por papel celofane; o ídolo, interpretado por Maurício Mattar, aparece cantando para sua amada uma trilha sonora do estilo musical brega. A junção das cenas se sobrepõem até o momento em que na sequência seguinte surge a imagem real de um mar. Esse processo é realizado pela fragmentação dos planos.

Imagem 09: (52m: 49s)



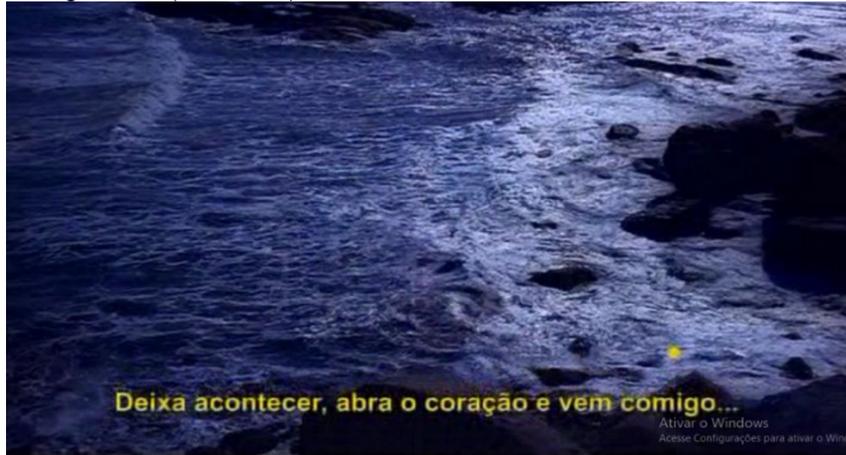
Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 10: (54m: 59s)



Fonte: Filme **O filho eterno** (2016)

Imagem 11: (55m: 07s)

Fonte: Filme **Falsa loura** (2008)

Mesmo tendo a quebra da linearidade como característica de seus filmes, a organização e justaposição⁶ dos planos imprime ritmo e fluidez à obra de Reichenbach. Em grande parte do seu trabalho, esse processo é tão bem planejado que não permite ao espectador diferenciar o tempo presente dos *flashbacks* na narrativa; alguns filmes apresentam planos aparentemente isolados que vão se amarrando no decorrer da trama. Em **Dois córregos**, por exemplo, o diretor emprega a justaposição na sequência de planos nas cenas de amor entre Hermes e Tereza. Essa técnica evidencia as sensações e emoções vivenciadas pelas duas personagens, num jogo dicotômico de carência e desejo.

Imagem 12: (01h:29m:09s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

⁶ Processo de montagem dos movimentos e planos. Quando dois fragmentos do filme são reunidos a fim de exprimir um novo resultado, ou seja, uma nova ideia que não existiria em nenhum dos planos separadamente. No filme **Falsa loura** (2008), Reichenbach justapõe o plano da cena de um mar real sobre o plano anterior de um mar fictício, criado com papel celofane. Esse recurso, também conhecido por montagem de atrações, foi criado por Eisenstein.

Com base nas observações de Costa sobre Orson Welles (cineasta norte-americano), percebe-se que a montagem dá a ilusão de que duas situações filmadas em espaços diferentes constituem os componentes de uma cena única e contínua. Segundo ele,

Essa impressão de unidade (de lugar) e de continuidade (de tempo) é certamente o resultado de uma série de mecanismos usados durante a filmagem e a montagem, mas também de uma cooperação do espectador que integra as informações deduzidas dos enquadramentos individuais, ativando uma série de relações espaço-temporais sugeridas pela sua sucessão (COSTA, 2003, p. 213).

Com isso, o pesquisador apresenta algo que define como montagem construtiva, isto é, aquela capaz de produzir significados com base na relação entre os planos estabelecidos pelo diretor-montador. Essa, por sua vez, admite uma construção de sentido tanto por parte do espectador como do diretor.

A partir dos componentes da junção entre ação interior, história narrada e imaginário do espectador, o cinema pode criar uma ideia do “real” por meio da proposição espaço-tempo das imagens e sons, uma vez que essa dualidade é uma constante na representação da realidade e imaginário do espectador.

Nesse sentido, para que haja a perfeita compreensão da dramaticidade da cena, é extremamente relevante definir as relações espaciais que ocorrem no processo de montagem em diferentes planos sequencias. Sobre esse assunto, Oziris Borges Filho (2014) destaca o fato de que o espectador deve prestar bastante atenção nos cortes em uma sequência de montagem alternada, visto que o significado geral da obra depende do deslocamento do corte de um lugar para outro.

Percebe-se que a montagem é um elemento indispensável para a realização de um filme, pois é o meio de dar movimento às imagens estáticas; esse movimento é visto como a forma mais autêntica de representação cinematográfica. Mas para que essa autenticidade seja garantida, é necessário que outros elementos (como a trilha sonora, a fotografia, o cenário, a atuação e os movimentos de câmera) estejam em constante harmonia. Todos esses componentes contribuem para a materialização do espaço narrativo, pois a experiência do espaço reforça a dimensão estética e estrutural de um filme. Borges Filho (2014, p. 207s) conclui a discussão da seguinte maneira:

Enfim, montagem, cortes, movimentação de câmera e enquadramento são expedientes fílmicos muito importantes na construção do espaço cinemático e, pensamos, guardadas as devidas proporções, esses recursos possuem seus equivalentes no campo literário.

Visto que a montagem é um elemento fundamental para a construção do enredo, o cinema propõe uma estrutura narrativa linear pela via da temporalidade naturalista e sempre dialogando com a imagem captada pela câmera. Essa montagem narrativa de verossimilhança permite que o espectador se reconheça na obra.

Nessa perspectiva, Bordwell (2008) destaca a relevância do espectador para o processo narrativo do filme, uma vez que ele é capaz de inferir as operações que são necessárias para o desenvolvimento da obra. Não atribui esse processo apenas a um narrador, mas a todas as técnicas de composição do filme que contribuem para a construção de sentido da história.

Ademais, vale ressaltar que a linguagem cinematográfica se fundamenta no conceito de *diegese*⁷, no sentido amplo do termo, visto que o seu conteúdo adquire uma rede de significação própria, independente do meio. Sendo assim, considera a *diegese* como elemento responsável por uma totalidade.

Para Marc Vernet (2009), a narração no cinema dá-se a partir da matéria expressiva do filme, que é a própria imagem figurativa em movimento. O estudioso defende a ideia de que o cinema tem instância narrativa, pois há toda uma equipe envolvida na realização do filme: o diretor, produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador – todos são responsáveis pela construção da história. Além desses elementos, destaca outros dois que são considerados necessários para a narração cinematográfica:

Em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta (VERNET, 2009, p. 92).

⁷ Palavra de origem grega, usada para conceituar narratologia literária e filmologia. A *diegese* é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe); a instância *diegética* é o significado da narrativa. A *diegese* é a instância representada, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (AUMONT, 2003, p. 77-78).

Inferindo-se que narrar é relatar, contar eventos, a narração cinematográfica é, sobretudo, pertinente nesse processo. É o que Jacqueline Gonçalves (2011), em sua análise sobre as narrativas literárias e cinematográficas, aborda ao enfatizar que todo objeto já é um discurso em si, visto que tende a recriar o universo no qual está inserido. Apoiando-se nos estudos da narratologia, a autora ressalta que o cinema apresenta um processo narrativo peculiar à sua função, e não menos significativo que o romance, até porque o filme possui possibilidades visuais que outras artes não disponibilizam.

Bordwell (2008, p. 49-50), por sua vez, classifica três categorias para definir o processo narrativo: história (fábula), *syuzhet* e estilo. A primeira delas demonstra que o filme traz informações e representações das ações para que o espectador possa construir a história. O *syuzhet* é a organização e apresentação mais abstrata dos elementos fílmicos, isto é, “aquilo que uma narração mais passo a passo do filme apresentaria”, independe do meio de publicação da obra. E o estilo é a categoria responsável por determinar como as informações serão dispostas e apresentadas para a construção da história, é “o uso sistemático de recursos cinematográficos em um filme”.

Visando enfatizar essa representação legítima proposta pelo cinema, serão analisados alguns recursos técnicos e caracteres necessários para a construção da obra cinematográfica, entre esses a câmera, ferramenta fundamental na realização de um filme. O posicionamento e os ângulos precisam ser estudados atentamente na criação da realidade fílmica. O enquadramento, a posição, os movimentos de câmera permitem ao espectador uma imersão mais precisa na obra, conseqüentemente, uma interpretação mais objetiva.

2.3 Elementos cinematográficos

Além dos componentes fílmicos abordados na seção precedente, outros caracteres são indispensáveis para a funcionalidade e organicidade do filme, por exemplo, os enquadramentos, os planos, a profundidade de campo, os cortes e os ângulos acentuam para uma reprodução mais fidedigna da obra cinematográfica.

Em **Garotas do ABC** (2004), também dirigido e produzido por Reichenbach, a cena do refeitório no intervalo do almoço das operárias é apresentada por uma sequência de planos e enquadramentos que permitem situar o espectador no universo das personagens. A primeira sequência é montada da seguinte maneira:

um plano médio de posicionamento e movimentação foca o objeto central da ação, que são as operárias; em seguida, a cena é filmada de baixo para cima em ângulo contra-plongée; depois, aparece um plano conjunto, no qual se revela parte do cenário e das personagens. À medida que as operárias começam a conversar – por exemplo, quando Suzy (Lucielle di Camargo) fala sobre o acidente em que perdeu pedaço de um dedo em uma máquina durante o expediente –, a câmera vai se movimentando de forma a apresentá-las, usando um plano detalhe para enquadrar parte do corpo das personagens.

Através desses planos, o diretor situa o espectador no espaço e no tempo da narrativa, a cidade de São Paulo nos anos 90. O enredo aborda a relação de mulheres operárias na sociedade moderna. Reichenbach espacializa o drama da rotina de mulheres pobres no mercado de trabalho e nas relações pessoais e amorosas. Além disso, ele também retrata o conflito das relações de classes, representado pelo relacionamento entre a protagonista, mulher negra e pobre, e um homem branco e rico.

Imagem 13: (15m: 32s)



Fonte: Filme **Garotas do ABC** (2004)

Imagem 14: (16m: 01s)



Fonte: Filme **Garotas do ABC** (2004)

Imagem 15: (16m: 16s)



Fonte: Filme **Garotas do ABC** (2004)

Nessa cena de 3'08", foram usados mais de 20 planos em diferentes movimentos de câmera. Essa técnica é típica da decupagem clássica, que visa à impressão de uma sequência única e contínua da filmagem, quando na sua constituição há uma sequência de planos com variados ângulos e composição da câmera.

Além da montagem, que pode ser apreendida como processo final e que proporciona a continuidade narrativa do filme, a câmera também é um elemento fundamental para a realização de um filme. Este equipamento é responsável pela captura das imagens. Contudo, não nos interessa nesse momento exemplificar a função desses elementos, e sim fazer uma breve apresentação dos seus conceitos técnicos no sentido de facilitar a compreensão da análise na obra **Dois córregos**.

Para essa abordagem, recorreremos as definições dos teóricos Costa e Martin em seus estudos sobre a linguagem cinematográfica. Para o deslocamento de câmera, Martin (2005) aponta três movimentos e sete funções. Os movimentos são definidos em:

- I. *travelling* – consiste em um deslocamento da câmera no qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante;
- II. panorâmica – consiste na rotação da câmera ao redor do seu próprio eixo, vertical ou horizontal (transversal), sem deslocar o aparelho;
- III. trajetória – é uma combinação indefinida entre *travelling* e panorâmica, efetuada com auxílio de uma grua. Tem como função introduzir o espectador no universo que descreve com maior ou menor insistência.

Em **Garotas do ABC** (2004), além do uso da câmera com equipamentos auxiliares, Reichenbach fez uso da câmera livre. Na cena do baile, o diretor filma com a câmera na mão, ele se posiciona como sendo uma das operárias. O diretor dançou com as atrizes para mostrar a ação em movimento e atmosfera daquela cena, de como é um baile frequentado por aquela classe social. A ideia do cineasta é acompanhar o tempo real da ação.

Imagem 16: (01h: 32m: 22s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 17: (01h: 32m: 58s)



Fonte: Filme **Garotas do ABC** (2004)

Outro exemplo de movimento da câmera, agora extraído de **Dois córregos**, pode ser bem exemplificado na cena em que Tereza vai pegar as meninas, Ana Paula e Lydia, na estação de trem e depois faz um passeio com elas pelo centro da cidade. Para lhes apresentar o lugar, o diretor opta por um movimento de câmera em panorâmica de acompanhamento, ou seja, a câmera acompanha as sequências do trajeto das personagens, que estão em uma carroça, até o destino final.

Imagem 18: (13m: 12s)



Fonte: Filme Dois córregos (1999)

Nesse enquadramento pode se observar uma organicidade funcional do espaço, a igreja está localizada no centro da cidade. Simbolicamente esse é o espaço em que se encontra o Sagrado; também pode representar a crença religiosa da comunidade. Depois temos a imagem da carroça que se contrapõe com os veículos automotores. A escolha por este transporte e não por um carro, por exemplo, reforça a atmosfera simplória desse espaço. A calma da cidade pequena, as atitudes provincianas dos indivíduos e os gestos simplórios das personagens reproduzem o comportamento social de uma cidade pequena.

Imagem 19: (13m: 42s)

Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Como observadas nas sequências analisadas, o movimento de câmera apresenta outras funções, que o teórico classifica da seguinte maneira:

- I. Acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento – nesse caso, a câmera segue a ação;

- II. Criação da ilusão de movimento de um objeto estático – com o deslocamento da câmera para a frente é possível dar a impressão de que um objeto está em movimento;
- III. Descrição de um espaço ou de uma ação que possui um conteúdo material ou dramático único e unívoco – as ações filmadas com o *travelling* para trás ou para a lateral, dependendo da intenção do diretor;
- IV. Definição de relações espaciais entre dois elementos da ação (entre duas personagens ou uma personagem e um objeto) – o movimento da câmera mostra situações diferentes das personagens ou objetos;
- V. Acentuar dramaticamente uma personagem ou objeto – nesse caso, a câmera cumpre uma função importante para o desenrolar da ação, pois recorre ao primeiro plano para intensificar a tensão da cena;
- VI. Expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento – a câmera funciona como se a personagem estivesse olhando para uma ação;
- VII. Expressão da tensão mental de uma personagem – a câmera exprime os sentimentos, a intimidade, as tensões, os pensamentos e intenções das personagens.

Destaca-se que as últimas quatro funções são responsáveis pelo caráter dramático da linguagem cinematográfica. Além dos movimentos da câmera, é necessário tecer algumas considerações sobre o enquadramento ou *frame*, que é alcançado pelos planos, campos e ângulos da câmera. Esse recurso tem por finalidade determinar o modo pelo qual o espectador perceberá o mundo que está sendo criado no filme. A abordagem será realizada com base nas definições feitas por Costa (2003), que, entre outros, apresenta os seguintes tipos de elementos:

- I. Plano geral – enquadra o cenário ou a totalidade da cena;
- II. Plano conjunto – enquadra apenas parte do cenário, como um espaço fechado;
- III. Plano meio conjunto ou meio geral - dá mais destaque à figura humana, à personagem;
- IV. Plano aberto – como um plano de ambientação, filma o objeto ocupando uma parte pequena do cenário;
- V. Plano médio – por ser um plano de posicionamento e movimentação, enquadra a figura por inteiro;
- VI. Plano americano – a figura humana é filmada dos joelhos para cima;

- VII. Meio primeiro plano – a figura humana é filmada da cintura para cima;
- VIII. Primeiro plano – a figura humana é filmada do busto para cima;
- IX. Primeiríssimo plano ou *close up* – enquadramento apenas do rosto da personagem;
- X. Plano detalhe – enquadra uma parte do rosto ou corpo da figura humana, ou objetos específicos para a cena.

Além desses tipos de planos, Costa ressalta três modalidades essenciais na constituição de um filme:

- I. Plano fixo – adota um ponto de vista único, mantendo uma distância fixa do objeto filmado;
- II. Plano em movimento – a cena é filmada em movimento para focalizar ou produzir efeitos mais expressivos;
- III. Sequência de planos variados quanto à escala, ângulo de filmagem – a filmagem é feita deslocando várias vezes a câmera, no entanto o espectador só percebe os efeitos finais do deslocamento.

O pesquisador ainda aponta outras modalidades técnicas necessárias ao processo de filmagem, tais como os ângulos, campo, luminosidade e foco. No que concerne ao ângulo, a filmagem pode ser percebida em relação a altura e ao lado.

Quanto à altura pode ser:

- I. normal – a câmera fica ao nível dos olhos da pessoa ou da coisa filmada;
- II. de cima para baixo (*plongée*) – câmera alta (mergulho);
- III. de baixo para cima (*contra-plongée*) – câmera baixa;
- IV. da direita para a esquerda – para ajuste de angulação.

Já em relação ao lado, a filmagem pode ser:

- I. frontal em relação ao eixo vertical e horizontal;
- II. $\frac{3}{4}$ - forma um ângulo de aproximadamente 45° graus com a coisa filmada;
- III. perfil - ângulo de aproximadamente 90 graus;
- IV. nuca – câmera em linha reta com a nuca da pessoa filmada.

Em relação ao conceito de campo, a câmera determina a sua profundidade, criando um efeito que descreve até que ponto objetos estão mais ou menos perto do plano de foco. Podendo ser campo (o espaço focalizado pela câmera) e contra-campo (sucessão de tomadas ou planos mostrando interlocutores diferentes). Já as modalidades de luminosidade e foco estão relacionadas às qualidades fotográficas

da imagem, que dependem dos elementos pró-filmico, tais como cenário, objetiva, tipo de filme, entre outros.

Por sua vez, a fotografia talvez seja o recurso técnico que imprima mais facilmente o efeito de realidade a que o filme se propõe dentro da narrativa. Entretanto, André Bazin (1991, p. 25) destaca que, enquanto a fotografia apenas capta um tempo, e não cria a ideia de eternidade, o cinema consegue obter no tempo a objetividade fotográfica. Assim sendo, “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação”. Ou seja, o filme não se limita a conservar um objeto preso no tempo.

Ademais, a fotografia é recurso indispensável à produção de um filme, visto que atua em consonância com todos os outros recursos estruturadores do cinema, entre eles a iluminação, que para Martin (2005, p. 71) constitui “um factor decisivo de criação da expressividade da imagem”. Desse modo, é indispensável que o diretor de fotografia participe de maneira efetiva do processo criativo da obra filmica. Reichenbach também atuou como diretor de fotografia em alguns de seus filmes. Segundo o cineasta, o fotógrafo precisa traduzir a intenção de quem escreveu ou dirige o filme; tem que ser um trabalho de cumplicidade.

2.4 Roteiro cinematográfico

Os planos, enquadramentos, montagem, personagens, enredo e ambientação são etapas de elaboração pré-filmica criadas pelo diretor de cinema para auxiliar no processo de gravação – todo esse trabalho se denomina roteiro. Trata-se de um texto que pode ser original, inspirado ou adaptado de outra obra, com as diretrizes da produção cinematográfica. Segundo Costa (2003, p. 166), esse texto é a elaboração ou pré-visualização de uma película. Nesses termos, ele entende que o roteiro seja “o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização”. É nessa etapa, pois, que são definidas, entre outros elementos fílmicos, as ações e situações, a atmosfera de compreensão dos aspectos psicológicos e estéticos.

A elaboração de um roteiro pode ser dividida em diferentes etapas, tais como:

- I. argumento, o texto de apresentação da narrativa, podendo ser original ou adaptado;

- II. tratamento, que caracteriza a funcionalidade das ações, além de definir a ambientação. Nessa etapa geralmente se apresenta o protagonista e as situações do enredo;
- III. pré-roteiro, ou seja, a descrição das cenas e as rubricas;
- IV. por fim, o roteiro propriamente dito, que vem a ser o desenvolvimento das indicações de planos, enquadramentos, marcações, atuação, visando uma decupagem técnica.

Dois córregos é um filme produzido com roteiro original, escrito e dirigido por Reichenbach. Embora as etapas descritas anteriormente caracterizem uma produção mais formal, o cineasta (2004, p. 6) executou apenas duas delas (o argumento e o roteiro), tornando o trabalho mais eficaz. Segundo ele próprio afirmou: “É obvio que as estratégias de trabalho dependem exclusivamente de cada roteirista, mas é possível dizer que estas duas etapas, trabalhadas separada e cuidadosamente, atendem às necessidades essenciais de um roteiro eficiente”.

Xavier (1983) afirma que o roteiro tem que inserir a ação numa atmosfera que dê sentido geral ao filme. Em uma decupagem clássica, o *script* se desenvolve com apresentação da ambientação e personagens, seguindo das situações-problema que norteiam a trama e que precisam ser resolvidas no desfecho. Normalmente, o final se dá com a resolução do conflito, bem como da relação amorosa dos protagonistas.

Apesar de ser, em maior parte da trama, um filme classicamente decupado, não há em **Dois córregos** um desfecho para o personagem Hermes. Fica evidente que o diretor faz escolha por uma abordagem mais contemporânea ao optar por um final aberto e incerto para este personagem. Mesmo assim, pode-se afirmar que a película segue uma perspectiva mais clássica do cinema, sobretudo pela escolha do gênero dramático.

Sobre esse aspecto, Flavio de Campos (2007, p. 258-260) afirma que o objeto essencial para a criação de um roteiro é o personagem. De acordo com o autor, a função do roteirista é situar a narrativa em um determinado plano espaço-temporal. Para tanto, as personagens são peças fundamentais para dar sentido e funcionalidade ao filme, visto que elas “lançam suas ações com o objetivo de motivar reações de outros personagens”. No caso do roteiro dramático, a história é narrada por meio da exibição das cenas na tela, seguindo a recomendação: “mostre, não conte”.

É nessa perspectiva de um roteiro mais conciso que Reichenbach elabora seu filme. **Dois córregos** apresenta diálogos curtos e objetivos; a ambientação, por sua vez, representa bem a intencionalidade do diretor de retratar a vida de uma pessoa no exílio, bem como o comportamento da sociedade em uma cidade do interior em um período de regime autoritário. O filme já mostra na abertura a proposta intimista e dramática do enredo, que se reforça com a trilha sonora instrumental e as imagens aéreas do rio. Depois apresenta a protagonista em um plano detalhe, alternando com planos em movimento que exibem a locação, produzindo um efeito mais expressivo na película. Em seguida são mostradas as situações dramáticas e as demais personagens.

1. RIO TURVO / ENCONTRO DOS RIOS - DIA Longa tomada aérea do Rio Turvo até desembocar no Encontro dos Rios. Plano de apresentação onde se sobrepõem os letreiros iniciais. Música principal com destaque para solo de piano.
2. ESTRADAS DE TERRA BATIDA - EXTERIOR DIA Travellings laterais filmados do interior de um carro revelando a paisagem local: canaviais, extensas plantações verdes, pequenas montanhas, estradas de terra ermas, eucaliptos, etc. A música principal se torna cada vez mais dramática, mas não aparecem mais os letreiros iniciais.
3. CARRO DE ANA PAULA - INTERIOR DIA Close lateral de Ana Paula (46 anos) que observa atentamente a paisagem. Sua expressão denota tristeza. O vento da janela aberta faz seus cabelos balançarem no ar. Plano de Dr. Armando observando Ana Paula. Ele está sentado no banco da frente ao lado do motorista. Dirigindo o olhar para o oficial de justiça (Dr. José Carlos), que está no banco de trás, ao lado da heroína, faz uma expressão de enfado. O Oficial de Justiça tenta quebrar o gelo. OFICIAL: Fique tranqüila... Vai tudo correr pacificamente ... Ana Paula se volta para ele. ANA PAULA: (distante) Faz tanto tempo ... (REICHENBACH, 2004, p. 42).

Reichenbach escreveu o roteiro de **Dois córregos** no ano de 1996. Em 2004, lançou um livro contendo o resumo do enredo e das personagens, além de comentários sobre o roteiro e o argumento, e explicações acerca dos motivos que o levaram a produzir esse filme, bem como da escolha da cidade de Dois Córregos como locação, a relação das obras que o inspiraram na criação do *script*, e, por fim, algumas justificativas das escolhas de procedimentos técnicos, como o emprego clichê da ação dramática.

Busquei centralizar a ação dramática no trivial do convívio entre um homem maduro e angustiado com duas jovens imaturas e uma

mulher carente, inspirando-me diretamente nos dolorosos dias em que meu padrinho de batismo passou escondido na casa de campo que meus pais tinham à beira da represa Billings. O expediente de trocar o sexo das adolescentes e a opção pela tônica romântica, à diferença do real, buscou acentuar a idéia de rito de passagem e de um processo de desalienação. Mas foi a partir de uma imagem, que me marcou profundamente na puberdade, que o filme começou a existir no papel e no celulóide: alguém escreve cartas para os filhos, justificando seus atos para si mesmo, mas não consegue enviar... (REICHENBACH, 2004, p. 11).

Trata-se, portanto, de um roteiro direto, objetivo e que conduz de maneira satisfatória sua história, além da habilidosa direção dos atores e dos elementos dispostos em cena.

9 - RIO TURVO (ATEMPORAL) - EXTERIOR DIA A câmara mostra um barco no meio do rio. No interior, Hermes de costas para a câmara, rema vigorosamente. Na proa, Ana Paula (46 anos) o observa. - **atenção: este plano irá se repetir diversas vezes no filme, sem que nunca se veja o rosto de Hermes** - A câmara se detém no rosto de Ana Paula.

HERMES: (off) Você ainda lembra de mim ... ANA PAULA: Sempre ... HERMES : Vai dizer que eu marquei você tanto assim ... ANA PAULA : Eu ... Lydia ... e Tereza ... HERMES : Foi tão pouco tempo ... ANA PAULA : Quatro dias ... Uma vida inteira (REICHENBACH, 2004, P. 52).

O cuidado da direção com a narrativa torna-se evidente ao longo de todo o roteiro e pode ser comprovado no resultado final exposto na tela: um filme de atmosfera dramática, com abordagem intimista e temáticas sensíveis, sem, contudo, escorregar em um roteiro piegas e simplório. Por isso, a necessidade de se ter um roteiro bem elaborado e bem dirigido – primeiro para que todos os elementos, sobretudo de *mise en scène*, tenham funcionalidade e sentido dentro da obra; depois, para assegurar que o roteiro atinja seu objetivo central, que é resolver os problemas propostos na narrativa.

Todo esse cuidado com a elaboração do longa **Dois córregos** renderam à Reichenbach o prêmio de melhor roteiro em 1999, concedido pela Academia Brasileira de Cinema. Além das suas próprias produções, o cineasta também escreveu roteiro para outros diretores, tais como **Vítimas do prazer** (1977), de Cláudio Cunha (argumento e roteiro), **Noite em chamas** (1978), de Jean Garret e **Damas do prazer** (1979), de Antônio Meliande (roteiro adicional).

3 A *MISE EN SCÈNE* EM DOIS CÓRREGOS: UMA ANÁLISE DA ESPACIALIDADE NA ENCENAÇÃO DE CARLOS REICHENBACH

Mise en scène é o termo usado para expressar aquilo que é posto em cena em uma representação teatral ou cinematográfica. No cinema, este termo se refere à encenação. Para alguns teóricos da cinematografia, a encenação é responsável por fazer o espectador interagir com a obra; seria, portanto, a essência do filme. Em seu estudo sobre *mise en scène* no cinema, Oliveira Jr. (2013) observa que a preocupação pela qualidade da encenação passou a ser muito apreciada pelos cinéfilos a partir dos anos 50, quando os cineastas, sob influência dos autores dos *Cahiers du cinéma*, atribuíram à *mise en scène* a excelência da linguagem cinematográfica. Esses cineastas apontam a encenação como essência e valor estético específico do cinema.

Na obra **A *mise em scène* no cinema**, Oliveira Jr. aborda desde a origem do termo, ainda aplicada à encenação teatral até a sua atualidade no cinema de fluxo. Além disso, aponta o legado dos autores do *Cahiers du cinéma* e as contribuições de teóricos e cineastas para essa nova perspectiva da *mise en scène*, agora aplicada ao cinema.

A mise en scène [...] é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 5).

Esse recurso proporciona ao cinema mais fluidez e legitimidade ao que está sendo representado. O cinema deixa de ser apenas um amontoado de planos justapostos para assumir uma significação por meio das ações inseridas em um plano espaço-temporal. Em sua obra, o cineasta impõe uma determinada perspectiva e uma visão de mundo que lhe é peculiar, forçando o espectador a entender a malha de discursos envolvidos na produção cinematográfica. Nesse sentido, Kuyper (*Apud* Oliveira Jr., 2013) afirma que a encenação é o ato de passar da virtualidade do argumento para a concretude da tela.

O olhar do diretor é imprescindível na produção do filme, pois é preciso uma elaboração dos enquadramentos de modo que remeta ao público a sensação de estar vendo e vivenciando o mundo real por meio da linguagem cinematográfica. Isso se torna possível com o aperfeiçoamento de técnicas que surgem da necessidade de uma encenação mais realista, permitindo que o texto possa ser reproduzido na cena. Entretanto, o enquadramento e o ponto de vista do autor acabam por fazer da *mise en scène* mais do que uma mera técnica cinematográfica, pois não se trata apenas de colocar a ação em cena, “mas, acima de tudo, um olhar sobre o mundo” (OLIVEIRA, JR. 2013, p. 24).

Assim como Oliveira Jr., Bordwell (2008) também defende a ideia de que a *mise en scène* é uma peça central da arte cinematográfica. Destaca que o cinema é tão coerente quanto a literatura no que se refere à função de suscitar reflexões sobre as relações humanas. De acordo com sua observação, a profundidade de campo é, por excelência, a imagem da encenação. Chega a afirmar que o diretor que não explora essa técnica não tem noção do espaço projetado em perspectiva, e acaba por produzir uma obra sem sentido e sem profundidade, visto que um dado não visível na tela pertence ao espaço imaginário (AUMONT, 2012).

Sendo assim, com a insistente busca em afirmar uma linguagem própria, o cinema vai se ramificando por diferentes tendências e épocas. A partir do cinema moderno, quando o “cinema de autor”⁸ passa a ter mais abrangência, o diretor cinematográfico passa a ser o responsável por dar forma às representações dentro do segmento espaço-temporal da cena. Essa autonomia do criador permite aos cineastas ter uma maior liberdade em suas obras; ademais, ficam à vontade para fazer cinema experimental, comercial ou tradicional. A *mise en scène*, no entanto, independentemente de movimento cinematográfico, é uma técnica utilizada por muitos autores por reconhecerem sua relevância na construção de sentido de um filme.

Jacques Rivette (*apud* OLIVEIRA JR, 2013, p. 38) ressalta que a genialidade do autor está em exprimir na tela o “sentimento puro de existência”, permitir ao espectador sentir o “peso do mundo”. Ou seja, a genialidade está no autor que capta

⁸ A coroação do diretor como autor do filme, e o surgimento do chamado “cinema de autor”, não existe desde os primórdios do cinema. Trata-se de algo que só se consolida e torna-se lugar-comum a partir do trabalho crítico dos então jovens criadores da *nouvelle vague* nos *Cahiers du cinéma*, a exemplo de Godard e Truffaut. Este último afirmará: “Um filme vale o que vale quem o faz [...] Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo –, mas liga-se exclusivamente à personalidade do autor” (TRUFFAUT, 2005, p. 17). Esta geração da *nouvelle vague* e suas ideias influenciaram bastante Carlos Reichenbach.

a sensibilidade do mundo e reproduz em sua obra. Para muitos autores, a *mise en scène* é a responsável por essa interação autor-público, por garantir a qualidade da cena, permitindo que o mundo imaginário dê sentido à obra.

Assim como no teatro, o elemento básico da encenação no cinema é a cenografia, a disposição do cenário, a iluminação, a posição dos atores, a composição dos figurinos e da câmera. Percebe-se, nesses elementos, os mecanismos de espacialidade presentes em um filme. Toda essa elaboração permite que a encenação exprima na tela maior dramaticidade à narrativa. A tela passa a ser o local onde as emoções se intensificam e se materializam. Desse modo, a *mise en scène* “é o termo que dá forma e pensamento ao filme” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 13).

O cinema de Reichenbach se destacou no movimento denominado “cinema de autor”⁹, que surgiu com o cinema moderno. Converte com a proposta de autonomia do autor na produção da obra, ideia exaltada pelos autores do *Cahiers du cinéma* e difundida por gerações futuras. É nessa perspectiva que a obra em análise será apreciada, por apresentar uma tendência mais clássica da narrativa fílmica, que é evidenciada em recursos técnicos como o uso de plano e contraplano, interpretação naturalista e narrativa bem amarrada. Apesar do final aberto, a obra apresenta teor dramático e personagens fortes.

3.1 A constituição da *mise en scène* em Dois córregos

Ouve-se muito falar na *mise en scène* em diversas áreas do conhecimento e da prática cinematográfica, uma vez que ela constitui elemento basilar para a encenação e para a efetivação da obra. Essa preocupação em mostrar aquilo que não pode ser visto, mas que pode ser compreendido pelo espectador, é materializada em alguns elementos estruturais específicos da arte cinematográfica, como um enquadramento, um plano mostrando as ações das personagens, a iluminação, uma trilha específica para o *frame*, o corte proposital de um plano, assim como os demais elementos que constituem a *mise en scène* cinematográfica.

⁹ O conceito de “cinema autoral” ou “cinema de autor” surge no final dos anos 40, com os críticos e teóricos de cinema André Bazin e Alexandre Astruc, por meio do movimento *Nouvelle Vague*, na França. “Cinema de autor” é um estilo de produção cinematográfica que destaca o diretor como principal foco e força criativa na realização de um filme. O fundamento principal dessa teoria é que o diretor, por ter uma visão global da produção (áudio e imagens do filme) deve ser considerado mais o autor da película do que o roteirista. São filmes geralmente de baixo orçamento. O Cinema Underground, Independente ou Alternativo são classificações que pertencem ao Cinema Autoral e que têm basicamente o mesmo significado, preservando filmes feitos e distribuídos à margem dos esquemas comerciais da indústria cinematográfica.

Em **Dois córregos** observa-se a utilização de uma decupagem mais clássica, abusando da *mise en scène*, o que permite um desenvolvimento mais fluido da narrativa cinematográfica. Seguindo aqui a proposta de Vanoye e Goliot-Lété (1994), analisar um filme é decompô-lo. Essa obra de Reichenbach, assim como outras, possibilita a apreciação desse processo de constituição da encenação na produção de um filme.

Portanto, é preciso um olhar minucioso e técnico sobre o filme, isto é, considerar a subjetividade do autor, a receptividade do espectador, ter conhecimento sobre técnicas cinematográficas para entender o funcionamento da obra. Em consonância com os pesquisadores citados acima, podemos constatar que todo filme pertence a um contexto histórico, além de tratar de temas relevantes sobre a sociedade na qual foi produzido, seja para abordar assuntos atuais ou rememorar momentos da história.

Vanoye e Goliot-Lété ressaltam que um filme pode ser analisado tanto na sua totalidade (considerando seu segmento estético, social, político e histórico), quanto apenas uma sequência que apresente os elementos necessários para o estudo. **Dois córregos** é um filme que trata da percepção subjetiva das coisas efêmeras. Reichenbach faz uma analogia com o momento histórico vigente no país, o regime civil-militar, cruzando o drama individual com o drama coletivo. Aborda o modo como as situações de violência, a imposição do poder e a dor podem afetar e influenciar a vida das pessoas. Países como o Brasil, que vivenciaram um regime autoritário, vêm produzindo narrativas para rememorem esses traumas causados pelo autoritarismo, que corresponde ao controle do Estado sobre a sociedade, de forma a manipular a participação política e a restringir as mobilizações sociais por parte dos opositores (LAMOUNIER, 1981).

Dois córregos é uma obra que visa rememorar, por meio de relatos e lembranças, um evento histórico que deixou sequelas na sociedade e na vida das personagens. De certo modo, essa estratégia discursiva corresponde a um impulso natural da conduta humana, pois conforme bem assinala Halbwachs (2004), precisamos criar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança para assegurar o não esquecimento.

A partir dessa premissa, surge a necessidade de criar museus, editoras e produções audiovisuais, por exemplo, com o intuito de registrar os acontecimentos históricos. Durante o regime militar foram produzidas muitas formas de manifestação

de oposição e crítica ao governo. Por parte do Estado, houve censura e restrições das publicações e manifestos da arte em todos os âmbitos, restringindo a atuação de muitos artistas, intelectuais, autores e diretores. Após a redemocratização do país, contudo, estes se dedicaram a publicar e produzir obras que divulgassem, denunciassem e sobretudo, rememorassem o golpe militar.

Reichenbach foi um crítico acirrado da ditadura. Dirigiu muitas sátiras na época, com produções da pornochanchada e, após o golpe, dirigiu dois longas abordando as sequelas nas vítimas da ditadura. Em **Dois córregos**, o diretor ambienta a história em épocas diferentes: anos 60, início da ditadura civil-militar, e anos 90, cinco anos após o fim da ditadura, quando Ana Paula volta à casa que serve de espaço e cenário para toda a narrativa.

Os planos iniciais apresentam a síntese do drama pessoal da protagonista e as experiências dos sobreviventes da ditadura civil-militar. O diretor faz uma montagem de sequências alternando presente e passado, apresentando a ação dramática do filme, bem como os planos de apresentação do cenário. Tais recursos revelam, com imagens, o que muitos filmes do mesmo gênero não conseguem com longas sequências e com roteiros permeados de diálogos. Com isso, percebe-se que o cineasta aborda o tema sem cair no discurso panfletário e na dicção desgastada de parte da sociedade.

Como apontamos anteriormente, o filme começa com uma cena em plano aberto (plano de apresentação) e uma longa tomada aérea do Rio Turvo, que segue até desembocar no Encontro dos rios que dá nome à cidade Dois Córregos. Neste ínterim, há a execução de uma trilha sonora extradiegética, cujo tema principal é docemente executado ao piano, intensificando a beleza da cena. O espectador experimenta uma sensação de imersão no filme, que explora de maneira lírica suas temáticas, como a solidão, a renúncia, a violência e as traições. Destaca-se que neste filme, assim como em outros trabalhos do autor, Reichenbach compôs ou pensou parte da trilha sonora, de modo que a música acaba por se tornar constituinte essencial da obra.

Esse longa faz uma abordagem dos sentimentos mais íntimos, como a melancolia, a ternura, o respeito e o amor. Reflete sobre as ações do homem e sobre as angústias de toda uma vida. Nesse sentido, nada mais natural do que recorrer ao elemento da água para representar os mistérios da vida humana, dada a sua natureza fluida, fecunda e transformadora. Segundo Bachelard (1989), a água

ultrapassa o limite das categorias geográficas, porque carrega consigo uma gama de significações simbólicas que a vincula aos afetos, às emoções e às lembranças da vida cotidiana. Não é por acaso que o rio constitui um cenário recorrente e bastante significativo na obra de Reichenbach.

Pode-se dizer que o rio é o espaço central da narrativa, visto que (além de fazer alusão ao título da obra) ele materializa a condição humana das personagens. Nessa narrativa, simboliza os conflitos internos das personagens. A água de um rio nunca passa pelo mesmo lugar. Ela sempre se renova, percorre outros caminhos, esconde segredos, serve como rota de fuga e como um lugar de novos recomeços. Sem falar que está relacionada à memória, instância que perpassa toda a trama, pois pode ser entendida como o correr do tempo, como acontece com a história de Ana Paula. É assim também com as demais personagens do filme: vão se descobrindo e se revelando ao longo da narrativa, permitindo a eles novas possibilidades e um autoconhecimento.

Imagem 20: (01m: 35s)



Fonte: **Dois córregos** (1999)

As cenas do rio estão sempre transpassadas por diferentes conotações simbólicas. Nesse sentido, mais do que funcionar como mero cenário, o rio incita significados de ordem mais abstrata e humana. Basta citar como exemplo o fato de que as lembranças dos personagens são despertadas a partir do instante em que fitam as águas fluviais. O reflexo da água evidencia as emoções vivenciadas pelas personagens, duplica suas experiências oníricas, assim como suas angústias e sentimentos submersos.

No que diz respeito à água do rio, Bachelard (1997, p. 33) elucida:

As “imagens” de que a água é o pretexto ou a matéria não têm a constância nem a solidez das imagens fornecidas pela terra, pelos cristais, pelos metais e pelas gemas. Não têm a vida vigorosa das imagens do fogo. As águas não constroem “mentiras verdadeiras”. É necessária uma alma muito perturbada para realmente se deixar enganar pelas miragens do rio.

Voltando à cena inicial do filme, a câmera continua com *travellings* laterais que vão revelando a imagem dos atores, da estrada e da paisagem local. As tomadas vão da apresentação do rio até a chegada de Ana Paula, do motorista, do advogado e do oficial de justiça à propriedade de que a protagonista fora tomar posse. Outras duas sequências antecipam a grandeza da narrativa (a primeira, quando Ana Paula volta a ter contato com o rio; e a segunda, quando a personagem se imagina conversando com seu tio Hermes), sempre reforçada pela música, que vai ficando cada vez mais dramática.

O roteiro permite uma compreensão mais precisa dessa primeira sequência. Nele, quatro personagens dentro do carro vão sendo apresentados através de imagens que se alternam entre o diálogo das personagens e as paisagens locais. Em determinado momento do diálogo, quando Ana Paula reflete sobre um evento do passado ocorrido naquela propriedade, a câmera é fixada em plano *close up* em sua face. Esse enquadramento evidencia aspectos íntimos do personagem; a partir dessa tomada o diretor mergulha na identidade e na personalidade de Ana Paula.

5. CARRO DE ANA PAULA - INTERIOR DIA OFICIAL DE JUSTIÇA:
 A senhora pretende manter a casa ?
 ANA PAULA: (ainda distante) Não sei ... (voltando-se para o advogado) Dr. Sumaqueiro falou de um casal...
 ARMANDO: É... surgiram ofertas ...
 OFICIAL DE JUSTIÇA: É ? Olha, tem o meu cunhado... gente boa... vem sempre pescar na região... Quanto ofereceram?
 O advogado faz um gesto de impaciência com a mão. Ana Paula não percebe. Sua atenção está voltada para a estrada.
 ARMANDO: Ainda é cedo... tem o inventário pra terminar... por enquanto é melhor providenciar melhorias... valorizar mais a propriedade...
 OFICIAL DE JUSTIÇA: (cortando) Faz tanto tempo assim que a senhora...
 ANA PAULA: Muito tempo... mamãe não me deixou voltar... meu marido... minha filha... meu trabalho... (tempo)... Dois Córregos, o reduto de meu pai submisso... a ressaca do paraíso... a ilha de Circe... a estrela Vésper...

Advogado e Oficial de Justiça se entreolham resabiados (REICHENBACH, 2004, p. 44).

Imagem 21: (05m: 11s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Esse enquadramento revela um caráter sensível de Ana Paula. A serenidade da sua feição contrasta com o elemento metálico do carro, denota a ambiguidade de sua personalidade: mansa, sensata, compreensiva e também fria, suscetível e angustiada por seus sentimentos. O plano *close up* ressalta aspectos simbólicos em seu rosto, por exemplo, o seu olhar singelo e firme parece mirar o tempo e despertar lembranças, o que leva seus lábios a ensaiarem um sorriso. Essas sensações são provocadas no seu contato com aquelas paisagens bucólicas, que lhe trazem uma nostalgia e tranquilidade. Os lábios metaforizam um grau de elevação de consciência da personagem sobre as implicações de experiências vividas durante aquela temporada em Dois Córregos.

Na outra sequência, Ana Paula já se encontra na propriedade. Ao entrar no local, vai em direção a uma antiga árvore, onde seu tio Hermes havia enterrado uma caixa nos anos 60. Logo em seguida, a câmera em movimento de *travelling* mostra a protagonista (em ângulo de perfil) e o seu motorista (em plano médio, ângulo de nuca) sob a copa de uma árvore. O movimento da câmera faz um giro de 90 graus, apresentando um cenário marcado por paisagens bucólicas e produzindo uma sequência de continuidade. Mais uma vez, o diretor foca em plano *close up* no rosto de Ana Paula, ressaltando a angústia que suas lembranças trazem daquele lugar. É com essa tomada que, a partir das suas memórias, a protagonista começa a apresentar o enredo do filme.

9 - RIO TURVO (ATEMPORAL) - EXTERIOR DIA

A câmara mostra um barco no meio do rio. No interior, Hermes de costas para a câmara, rema vigorosamente. Na proa, Ana Paula (46 anos) o observa. - atenção: este plano irá se repetir diversas vezes no filme, sem que nunca se veja o rosto de Hermes - A câmara se detém no rosto de Ana Paula (REICHENBACH, 2004, p. 51).

Imagem 22: (09m: 55s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Nesse quadro se observa a ambiguidade do jogo de velar-se e revelar-se. Em um ângulo *plongée*, com profundidade de campo focalizando o barco e o rio, a personagem se esconde e a natureza é revelada. Já no enquadramento seguinte (em contra-campo e ângulo *contra-plongée*) a personagem é revelada, e a natureza é velada (imagem desfocada da natureza para realçar o objeto central da ação: Ana Paula).

Imagem 23: (10m: 09s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 24: (10m: 36s)

Fonte: **Dois córregos** (1999)

O plano acima exibe camadas de ambientes naturais (céu, terra, montanhas e rio) e bem no centro do quadro foca a imagem de Ana Paula formando um triângulo. Essas disposições espaciais imprimem uma dimensão de equilíbrio e simplicidade da ação, assim como da personagem, visto que as cenas nas quais aparece no barco à deriva, são a representação do espaço de sua imaginação. Ou seja, é o espaço-temporal que reproduz um possível diálogo com seu tio Hermes, e é nesse universo que ela vai narrando sua história e revelando os destinos das demais personagens.

O processo de montagem elaborado em planos de sequências cronológica e psicológica acaba por prender a atenção do espectador. O plano psicológico, especificamente, concretiza-se a partir das cenas nas quais Ana Paula aparece em um barco com seu tio Hermes. Esse momento pertence ao campo do imaginário e representa as angústias e inquietações sentidas pela protagonista (MARTIN, 2005). Como o diretor faz uma abordagem poética sobre o dilema de assuntos íntimos e sobre um período de violência que deixou marcas profundas na vida das personagens, a partir desse *frame*, percebe-se que a obra busca imprimir um ritmo triste, dramático e melancólico.

A carga dramática do filme é alcançada graças ao manejo específico dos elementos estruturais do cinema. Em primeiro lugar, a trilha sonora melancólica que imprime um ar angustiante à cena. Depois, a fotografia mostra ambientes predominantemente com pouca luz e uso de plano em *close up* para retratar a intimidade do personagem. Além disso, o diretor também usa muito a câmera em movimentos de *travelling* e giros em torno dos atores, o que reflete a angústia das

personagens. Todas essas técnicas cinematográficas contribuem para a representação do espaço no filme.

O discurso de **Dois córregos** evidencia as sequelas deixadas por um regime autoritário e violento. Apesar de ter um roteiro sugestivo, observa-se que o filme diz muito com as imagens. Não se trata de uma narrativa sobrecarregada de diálogos, ficando a cargo da imagem a capacidade de penetrar nos ambientes e nos sentimentos que dão sentido à obra.

3.2 Elementos de constituição da *mise en scène*

3.2.1 Cenário – a funcionalidade dos espaços na obra

O cenário é um dos mais significativos elementos estruturadores da arte cinematográfica, visto que uma ação precisa de um ambiente para ser realizada. No cinema, o cenário adquire uma configuração complexa, pois seu conceito abrange desde a base material do espaço (como a espacialidade factual e o estúdio) até a sua configuração mais abstrata (como é o caso dos espaços recriados esteticamente).

Martin (2005) distingue três concepções de cenário:

I. Realista – implica em sua própria materialidade o ambiente real, ou seja, o cenário sendo ele mesmo. Portanto, não tem implicação simbólica ou psicológica na narrativa;

II. Impressionista – são os cenários naturais (deserto, pântano, mar, montanha, rio, vielas, florestas). Está relacionado à paisagem e à função psicológica da ação. É também definido como “paisagem-estado de alma”, ou seja, refere-se aos comportamentos, às ações, às emoções das personagens e à intencionalidade do diretor sobre a narrativa;

III. Expressionista – diferente do anterior, que é mais natural, este é, muitas vezes, criado com a função de convergir com a dominante psicológica da ação. Implica uma estética criada com base na impressão plástica, que por sua vez apresenta uma visão subjetiva do mundo e expressa uma deformação e estilização simbólica. Apresenta forte influência das correntes expressionistas e cubistas, sendo, portanto, um cenário com paisagens distorcidas, tendo as imagens aumentadas ou reduzidas.

Considerando essa classificação de Martin, o filme em análise apresenta cenários realista e impressionista, sendo que o primeiro é representado pela paisagem local da cidade de Dois Córregos e o último é representado pelo rio, espaço central da narrativa fílmica. Reichenbach se utiliza de uma arquitetura já existente para essa produção. Como na maior parte dos seus filmes, o cineasta recorre a cenários reais.

Em **Dois córregos**, o diretor fez da cidade homônima o cenário de seu filme para imprimir uma reprodução mais fidedigna de sua narrativa. A escolha da cidade do interior paulista foi inspirada em suas lembranças de infância, quando viajava àquela cidade, e também em relatos da experiência vivida durante o regime militar por seu padrinho, a quem dedica a obra.

Dessa maneira, o espectador, ao contemplar uma obra cinematográfica, isto é, uma narrativa fictícia, tem a consciência de que se trata mimeticamente da realidade real do momento em que foi produzida, ou do contexto que representa.

Neste sentido pode-se dizer com Ernst Cassirer que afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade (CANDIDO, 1972, p. 38).

Percebemos nesse filme, como em outros de Reichenbach, em especial **Filme demência** (1987), um roteiro com referência autobiográfica, com base em suas memórias. Em **Dois córregos**, o cineasta, por meio de suas lembranças, propõe uma representação de um período histórico: a ditadura civil militar. Sob essa perspectiva da memória como recurso de representação histórica, Ricoeur (2003, p.2) afirma “que a memória transmite à história”, e que “ela transmite também à reapropriação do passado histórico pela memória uma vez que o reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida”. Além disso, a memória nos assegura da existência e efetivação de algo que precede aos nossos relatos.

O viés da memória é necessário para entender a escolha feita por Reichenbach da cidade de Dois Córregos como cenário do filme, sobretudo por esta obra ser baseada em histórias vivenciadas pelo próprio cineasta. Ao longo da análise, será comprovado que esse diálogo do autor com suas lembranças do passado representa não só um aspecto histórico, como também aborda assuntos de

ordem mais subjetiva. Nessa perspectiva, iremos observar como os espaços selecionados pelo diretor contribuem para a construção de sentido de sua obra. Ao confrontar memória coletiva e individual, Halbwachs (1990, p. 15) constata que:

Assim, quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo.

Outro cenário recorrente no filme é o rio. Os ambientes naturais, a cidade, as estradas e os pastos serão reiteradamente explorados no enredo, com o intuito de dar substancialidade às memórias do diretor. Dessa forma, a pequena cidade paulista ganha protagonismo pela ótica de Reichenbach.

Imagem 25: (03min: 09s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Fazendo alusão ao período da ditadura civil-militar no Brasil, entre as décadas de 60 e 80. Observa-se, portanto, que nesse ínterim o lugar não sofreu muitas mudanças estruturais, preservando seu valor histórico e arquitetônico. É o que facilmente se constata ao observar as imagens da cidade durante as gravações, em meados da década de 90.

Imagem 26: (17min: 15s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 27: (06min: 38s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 28: (13min: 23s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Percebe-se nesses fotogramas três espaços com valores simbólicos significativos na obra. Como o rio que dimensiona a atmosfera poética das cenas.

Nesse sentido, Bachelard (1997, p. 34), observa: “Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias”. A estrada faz alusão à ideia de direcionamento, assim as personagens são conduzidas, não apenas pelos caminhos da cidade, como também simboliza o caminho de suas transformações. Desse modo, enquanto o rio assume o papel de passagem em um horizonte mais abstrato, a estrada remete as mudanças mais perceptíveis. Já a última imagem dá destaque ao espaço urbano ressaltando a igreja. Nesse enquadramento, esse espaço representa o poder vigilante da religião que se sobrepõe das demais edificações, bem como reforça o paralelismo entre urbanização e natureza.

É importante ressaltar, contudo, que neste tópico estamos analisando o cenário enquanto recurso estético constitutivo do espaço fílmico, ou seja, os recursos técnicos de espacialidade necessários para a construção da obra. As questões de ordem social, histórica e humana vinculadas à apresentação do espaço serão discutidas no próximo capítulo.

Nesse sentido, Rohmer (*apud* COSTA, 2003) propõe três diferentes tipos de espaço para a composição de uma obra:

- I. O espaço pictórico, que está relacionado à fotografia;
- II. O espaço arquitetônico, mais direcionado à cenografia;
- III. E o espaço fílmico, que compreende, mais propriamente, a *mise en scène* e o processo de montagem.

Como se percebe, esses espaços resultam em abordagens técnicas distintas para cada etapa de produção do filme. No roteiro de **Dois córregos**, posteriormente publicado em livro, Reichenbach revela detalhes sobre a criação do filme, entre eles o fato de que seu primeiro contato com a cidade de Dois Córregos foi estabelecido poucos meses após a morte de seu pai, ocorrida no ano de 1960. O cineasta se dispôs com essa obra a mostrar “de maneira tão intensa e poética o momento histórico e a realidade política invadindo o cotidiano sentimental das pessoas” (2004, p. 10). Esses acontecimentos influenciaram na escolha da cidade para a ambientação de sua obra.

Bordwell e Thompson (2013) advertem que a escolha dos cenários interfere diretamente na atuação dos atores, podendo auxiliá-los ou apagá-los no ato da

interpretação. O cuidado que essa escolha exige faz com que alguns diretores optem por empregar cenários já existentes e outros por construí-los. Além disso, o cenário pode ser manipulado pelo cineasta, assumindo uma funcionalidade na ação em curso, numa técnica denominada de adereço. Ademais, de acordo com a atmosfera da narrativa, o ambiente pode sofrer modificações a fim de intensificar o modo de percepção do espaço, sobretudo com temáticas de cunho histórico. De acordo com Osman Lins,

a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p. 76).

Em **Dois córregos**, um cenário que assume essa função é o piano disposto no meio da sala de estar. Esse artefato poderia ser utilizado apenas como objeto de decoração, mas a trilha sonora que emana dele acaba por assumir um papel de protagonista. O piano desempenha uma função importante nas ações, visto que ele não apenas aparece como objeto representado, como também simboliza as tensões das personagens. Hermes é apreciador da música clássica e a intérprete de Lydia é pianista na vida real. A sala onde fica o instrumento passa a ser um lugar de encontros, descobertas e revelações. É no entorno do piano que ocorre o primeiro encontro entre Ana Paula e seu tio Hermes, resultando em um momento marcado por expectativas e frustrações.

O piano é testemunha ocular de importantes eventos para o desenrolar da narrativa, como as primeiras conversas sobre música e política entre Hermes e Lydia; os instantes de descontração entre as quatro personagens centrais; o momento de catarse de Lydia em face da agressão sofrida por Tereza; a ocasião em que Hermes descarrega suas angústias, ao tocar pela primeira vez desde que está hospedado naquela casa – apesar de ser apreciador de música, e aspirante a músico, conforme revelado em um diálogo com Lydia, Hermes nunca mais havia tocado, pois essa ação lhe trazia lembranças de sua ex-mulher, com quem já não mantinha uma relação amistosa.

Quanto à posição do instrumento no cenário, está disposto no centro da sala em lugar de destaque com relação aos demais móveis do ambiente. Esse

ordenamento reforça o valor simbólico da relação entre o objeto e as personagens, visto que esse espaço será importante em alguns eventos do enredo.

Imagem 29: (19m: 27s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 30: (22m: 00s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 31: (25m: 10s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 32: (25m: 49s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Embora recorra a espaços já existentes para filmar a maioria de seus filmes, Reichenbach também precisou construir alguns cenários, sobretudo nas películas que têm enredos com temáticas históricas, como é o caso de **Dois córregos** e **Alma corsária** (1993), que são representações de um momento político anterior à produção cinematográfica.

Dessa maneira, mesmo que a cidade tenha mantido, ainda nos anos 90 (quando foi produzido o filme), parte significativa da arquitetura da década de 60, foi preciso a reconstrução de alguns cenários, como a casa onde se passa a maioria das cenas. Para isso foram utilizados objetos e adereços que reproduzissem fielmente os mesmos usados três décadas antes. Outro exemplo é a estação de trem da cidade, fundada em 1886 e filmada por Reichenbach em 1992. O cineasta recorreu a procedimentos técnicos para ambientá-la no início dos anos 60, época do período militar. Durante as filmagens, a estação já havia passado por algumas reformas, mas ainda preservava a sua arquitetura original. Recentemente, em 2011, passou por outra reforma e hoje funciona como um Museu. A propósito, estações de trem são um cenário recorrente nas obras do cineasta, que as toma como metáfora para a perda. Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (1996) citam que a estação de trem, simbolicamente, está relacionada ao inconsciente humano e representa os destinos de sua evolução.

Imagem 33: (11m:33s)

Fonte: Filme **Dois c3rregos** (1999)

Imagem 34: (12m: 04s)

Fonte: Filme **Dois c3rregos** (1999)

Imagem 35: (12m: 33s)

Fonte: Filme **Dois c3rregos** (1999)

Esses 3ltimos fotogramas ressaltam a manuten33o do poder e da ordem na cidade. Embora, aparentemente a mil3cia n3o interferisse no cotidiano e na vida particular dos indiv3duos, na pr3tica suas a33es eram bem diferentes.

Há uma presença ostensiva de homens fardados no local. Algumas pessoas são abordadas na descida do trem, e seus documentos revistados.

ANA PAULA (17 ANOS) - (observando o movimento) O que está havendo?

TEREZA: Nada... tá tudo normal... As três se dirigem para o portão de saída. Ana Paula ressabiada (REICHENBACH, 2004, p. 54).

Em grande parte da obra, os cenários são dotados de uma funcionalidade para as ações em curso. Assim como a casa, o piano e a estação, outros cenários são significativos para o desenvolvimento do enredo neste filme de Reichenbach. O longa-metragem foi o primeiro que o cineasta dirigiu depois de passar anos sem produzir. Sendo assim, o filme teve para ele um significativo valor afetivo, tanto que é dedicado à memória do seu padrinho, como uma aposta profissional em seu retorno à cinematografia. Destarte, nessa produção, o diretor contou com recursos que lhe proporcionaram melhores condições de trabalho, como locação para as filmagens, seleção dos atores, uma equipe mais completa e recursos técnicos mais modernos.

Dentre os ambientes que compõem os cenários da obra, é preciso ressaltar novamente a presença ostensiva das imagens fluviais. O plano de abertura é uma panorâmica sobre os dois rios que cortam a cidade. A casa está situada à margem do rio, fazendo com que o teor idílico da natureza se projete na ambiência da construção civil. A moradia também corresponde ao espaço-tempo do imaginário de Ana Paula, no qual ela supostamente se encontra com Hermes a bordo de um barco – o mesmo que ele usou para fugir quando fora descoberto por soldados cerca de 30 anos antes. À noite, Hermes costuma navegar pelo rio, como se esse espaço fosse uma espécie de refúgio ou um lugar que proporciona a manutenção do equilíbrio emocional.

Imagem 36: (41m: 04s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 37: (48m: 39s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Em consequência dos últimos episódios de sua vida, Hermes se tornou um indivíduo com dificuldades em manter contato íntimo e pessoal com outras pessoas, assim preserva certa distância das demais personagens. Apenas quando vai ganhando confiança em relação aos outros é que se permite um contato mais próximo, inclusive fisicamente. Nessa perspectiva, Edward Hall classifica alguns tipos de distanciamento relacionados ao comportamento humano diante de transações íntimas, pessoais, sociais e públicas.

A “distância pessoal” é o termo usado originalmente por Hediger para designar a distância que separa constantemente os membros de espécies avessas ao contato. Ela poderia ser concebida como uma pequena esfera ou bolha de proteção que um organismo mantém entre si mesmo e os outros (HALL, 2005, p. 148).

O fotograma acima, no entanto, já mostra certo grau de intimidade entre as personagens, sobretudo a presença da criança na cena remete ao âmbito da inocência e confiança. A partir desse momento, Hermes vai se permitindo uma aproximação com as outras pessoas, até mesmo uma relação mais íntima com Tereza.

Imagem 38: (01h: 23m: 22s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Observa-se no fotograma acima que o espaço da terra ocupa uma parte minúscula em comparação ao céu e ao rio. A terra, simbolicamente, se opõe às manifestações entre os aspectos femininos e masculinos. Em uma leitura mais metafórica, Hermes representa o céu, no sentido de ser uma manifestação de transcendência, visto que nessa cena ele só aparece no espaço imaginário de Ana Paula. Ela, portanto, representa o rio, ou seja, um retorno ao princípio (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1996).

A partir dos mesmos enquadramentos e planos utilizados nas cenas iniciais finais, que criam a ideia de movimento cíclico, esses recursos também fazem alusão à personagem-protagonista, que ao buscar de respostas sobre o seu tio, reencontra-se consigo mesma. Assim, a cidade interiorana se transforma em um espaço de reencontro entre o passado e o presente de Ana Paula.

A estrada é predominantemente de terra, assim faz uma alegoria à sua função maternal, isto é, o símbolo da vida. Além de ser uma metáfora do caminho de regeneração que um indivíduo ou grupo faz ao retornar à terra natal (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1996). Pode-se observar essa remissão em Ana Paula. O filme começa e termina com sua personagem fazendo um longo percurso pela estrada.

Imagem 39: (17m: 19s)



Imagem 40: (01h: 45m: 05s)



Imagem 41: (01h: 45m: 17s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Na cena de apresentação da cidade, a câmera faz uma panorâmica de 180 graus mostrando o cenário; a câmera de acompanhamento vai mostrando a igreja, as ruas, a praça e os morros, para depois seguir acompanhando as ações das personagens.

69. DOIS CÓRREGOS/PRAÇA DA MATRIZ EXTERIOR DIA
Panorâmica de 180 graus revelando o cenário (grua) até enquadrar a charrete que estaciona. As meninas descem [...]

70. DOIS CÓRREGOS/RUAS - EXTERIOR DIA A seqüência se inicia com um travelling pelas ruas mais características da cidade, como um ponto de vista das bicicletas em movimento. Travelling lateral acompanhando as duas meninas andando de bicicleta pela cidade, Lydia ligeiramente à frente (REICHENBACH, 2004, p. 131-132).

Ao analisar a cinematografia de Reichenbach, podemos observar que se trata de um diretor preocupado em produzir espaços dotados de funcionalidade. Para o diretor, a *mise en scène* é a alma do filme. Assim sendo, percebe-se em suas

produções o desejo de controlar e organizar a disposição dos elementos necessários à encenação. Sobre a escolha da locação para esse filme, o diretor afirmou ser

Um desafio no fato da ação se concentrar basicamente numa única locação. A idéia é realmente filmar na localidade do “Encontro dos Rios” (onde três dos maiores rios do Estado se encontram: o Tietê, o Piracicaba e o Turvo), município de Dois Córregos, próximo a Jaú, interior de São Paulo. Um cenário de beleza rústica e bucolismo irresistível; um reduto, quase indevassável, de tranquilidade e harmonia (REICHENBACH, 2010, p. 38).

Essa atenção com o cenário é extremamente necessária para a produção de uma obra cinematográfica dessa natureza, visto que o diretor tinha o interesse de produzir uma percepção fidedigna da realidade ao espectador. Nesse sentido, Bazin (Apud BORDWEEL; THOMPSON, 2013) ressalta que um objeto qualquer pode fazer com que exista um drama na tela, independentemente da existência dos atores. De certo modo, **Dois córregos** corrobora com essa assertiva, pois neste filme os espaços selecionados por si só já são dotados de ação dramática.

3.2.2 Iluminação – a clareza difusa em **Dois córregos**

A luz, no cinema, é o elemento responsável pela expressividade da imagem, visto que ela tanto pode imprimir uma impressão de realidade à ação, quanto pode construir sentido na narrativa, possibilitando a construção de ambientes e modulações de climas emocionais. A iluminação proporciona mais dramaticidade aos filmes de ficção, já que um ponto iluminado chama a atenção para os gestos, a atuação e para os detalhes mais importantes da ação, que podem ser moldados pela direção de fotografia. Nesse sentido, Ernest Lindgren (apud MARTIN, 2005, p. 75) afirma que a iluminação “serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objectos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos”.

Com isso, a evolução da fotografia passa a integrar a estética e a narrativa cinematográfica. Neste contexto, segundo Federico Fellini (2000, p. 182),

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o

fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo.

A fotografia, portanto, assume um papel mais significativo na produção do filme, bem como deixa de ter uma função meramente de controle da luz. O diretor de fotografia passa a operar com efeitos de iluminação artificial para dar mais veracidade à cena. Além da luz natural dos cenários, a direção dispõe de iluminação projetada, criada com a intenção de imprimir maior destaque à ação filmada. Na imagem 42, retirada de **Dois córregos**, a luz é projetada para a poltrona vermelha na varanda. A iluminação destaca o objeto usado em uma sequência anterior de uma ação dramática (a cena da aproximação de Ana Paula e seu tio Hermes) depois do mal-entendido que ficou no primeiro encontro, quando foram apresentados.

Imagem 42: (39m: 17s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Os efeitos de iluminação foram classificados por Bordwell e Thompson (2013) em dois tipos de sombras fundamentais para a composição cinematográfica:

I. Sombra própria ou sombreamento – ocorre quando a luz não ilumina parte de um objeto, criando um sombreamento, já quando o objeto bloqueia a luz (por exemplo, se uma pessoa está em um ambiente escuro com o rosto próximo a uma vela, ao se aproximar do nariz, a luz cria um efeito de sombra sobre as bochechas);

II. Sombra projetada – ocorre quando todo o objeto bloqueia a luz (por exemplo, se a luz da vela cai sobre o corpo de uma pessoa contra a parede, esse corpo impede a claridade no ambiente projetando outro efeito de iluminação).

Essas características, portanto, permitem melhoria na qualidade das imagens. Além disso, na *mise en scène* cinematográfica, a iluminação se estrutura no sentido de preparar a filmagem da ação real. Isso é possível pelo trabalho conjunto entre a direção, a direção de fotografia e o cinegrafista, uma vez que este último controla os planos e enquadramentos conforme a intencionalidade da luz na ação.

Em entrevista a Sergio Alpendre (2006), quando questionado se havia um descompromisso estético no cinema em relação à fotografia, Reichenbach enfatizou que o “fotógrafo está lá para traduzir, na luz e nas cores, o que está na imaginação de quem escreveu e/ou vai dirigir o filme”. Revelou também que esperava de seus diretores, quando trabalhava como fotógrafo, que o vissem como instrumento a serviço do filme. Para o cineasta, a fotografia deve estar em harmonia com todo o processo de criação e produção do filme; uma não deve se sobrepor a outra.

A iluminação empregada por Reichenbach em sua obra apresenta algumas características e peculiaridades técnicas. A primeira delas diz respeito à qualidade da iluminação, que pode ser concentrada (quando cria sombras e contornos bem definidos e texturas nítidas) ou difusa (quando a iluminação é dispersa) – todas as duas marcadas por alto teor de intensidade. A luz natural do dia e da noite exemplificam-nas bem. Em **Dois córregos** há predominância de imagens noturnas, com destaque para o reflexo da iluminação lunar sobre o rio. A opção por imagens noturnas condiz com a atmosfera dos conflitos existenciais, já que é na noite que majoritariamente surge a manifestação do pesadelo, do medo e dos monstros. Simbolicamente, a noite pode representar o espaço das angústias ou a preparação para um novo dia, no qual brotará uma luz de vida, uma nova possibilidade de mudança (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1996). Entretanto, mesmo nas filmagens noturnas, Reichenbach aproveita a luz natural da lua e da escuridão para dramatizar ainda mais a ação. Quanto às imagens diurnas, principalmente as externas, o diretor explora em demasia a iluminação natural.

Na imagem 43, o diretor aproveitou a iluminação do fim da tarde para conseguir uma sequência de planos mais dramática. A cena se inicia com Tereza procurando Pimpolho e Hermes para o jantar; quando os encontra, começa um diálogo com o tio a respeito do seu tratamento hostil e indiferente para com Ana

Paula. Ele, por sua vez, revela o impacto da semelhança da sobrinha com sua irmã, Isolda, com quem sempre manteve uma relação tumultuada. Tereza, então, afirma-lhe que a relação entre as duas também não é amistosa, dando a entender que os dois têm algo em comum – a difícil convivência com Isolda. A conversa o deixa inquieto, sobretudo pelas lembranças dos seus filhos, e o leva a andar de barco, numa tentativa ambígua de fuga e encontro.

29. BEIRA DO RIO - EXTERIOR FIM DE TARDE

A luz que se estende pela região é deslumbrante. Hermes e Pimpolho estão pescando. Num determinado momento Hermes ajuda a colocar a isca no anzol do caniço do menino. Há um entendimento mudo entre os dois. Tereza aparece trazendo um copo de café para Hermes.

[...] TEREZA: (hesitando) O senhor é tão carinhoso com ele ... Hermes encara Tereza. Entende perfeitamente onde ela quer chegar.

HERMES: (quebrando o silêncio) Eu fui estúpido com a Ana Paula ... Você já viu alguma foto da sua madrinha com a idade dela?

TEREZA: Ela não guarda nada!

HERMES: Pois é ... entre outros defeitos, minha irmã é uma mulher sem memória... Elas são idênticas ... é impressionante ...

TEREZA: A Aninha tem mais o jeito do padrinho ...

HERMES: Assim espero... Ficam alguns segundos em silêncio.

[...] 41. MARGEM DO RIO TURVO/CHORÃO - EXTERIOR EFEITO NOITE

A lua ilumina o rio e as árvores próximas.

Tereza aparece sob o “chorão” e se surpreende ao ver que Hermes está no meio do rio remando o barco (REICHENBACH, 2004, p. 74-91).

Imagem 43: (28m: 36s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 44: (28m: 36)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Se na sequência anterior o diretor emprega a iluminação difusa para criar um efeito mais angustiante, nesta próxima sequência a utilização da iluminação concentrada imprime um ar de frescor e leveza. Em uma determinada passagem do filme, Tereza sai para cumprir sua rotina de encontros com o sargento Percival, seu amante secreto. A última imagem dessa sequência foi filmada em externa diurna. Os encontros dos amantes costumavam ser matinais, porque esses horários os mantinham fora de qualquer suspeita. Para tanto, a filmagem foi iluminada com a luz natural do cenário.

Imagem 45:(41m: 05s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Nessa imagem se observa o contraponto entre os humanos, a natureza e a moto (metal). A árvore é uma representação da manifestação de força da natureza e

do poder divino. No fotograma percebe-se que sua disposição espacial, quase ocupando o centro do quadro, ressalta sua força em relação à máquina, reproduzida pelo veículo. Em relação aos humanos está representando o poder do homem sobre a mulher, uma vez que simbolicamente o tronco ereto da árvore é uma imagem fálica, associada à figura masculina. Entretanto, esse corte no enquadramento do tronco ao meio faz uma alusão irônica ao desempenho sexual do sargento Percival.

A segunda característica está relacionada ao direcionamento da iluminação, cujo plano acompanha o caminho da luz até o objeto iluminado. Bordwell (2013) ressalva que o direcionamento da luz pode ser dos seguintes tipos:

- I. Frontal – permite uma fotografia mais definida, uma imagem mais plana e sem sombra;
- II. Lateral – cria o efeito de sombreamento mais perceptível, de modo que essas sombras definem o objeto filmado;
- III. Contraluz – cria um efeito de contorno, destacando o plano de fundo ou o objeto filmado;
- IV. De baixo – tanto pode dar mais ênfase ao objeto da ação, imprimindo mais tensão à cena, como pode ser apenas mais uma fonte de luz, como um abajur iluminando um ambiente ou personagem;
- V. De cima – geralmente é utilizada para reforçar o objeto filmado.

Dependendo da ação, o diretor pode optar pelo emprego de mais de uma fonte de luz cruzando os objetos ou os personagens. Em **Dois córregos**, a sequência aparece, respectivamente, nessas posições.

Imagem 46: (45m: 05s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 47: (51m: 04s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

A iluminação nas imagens acima corrobora a intensificação das ações. No primeiro quadro, Percival conduz a motocicleta em alta velocidade para intimidar sua parceira, na intenção de lhe causar qualquer sensação, ainda que seja de medo, uma vez que ele sente sua frieza com o relacionamento. O sargento está visivelmente irritado com a reação de sua amante no último encontro. A luz natural do dia reforça as expressividades das personagens nessa cena de ação, sobretudo a de Tereza, nitidamente assustada. Já o plano seguinte mostra uma relação cortês entre Hermes e Lydia envolvidos pelas canções tocadas pela moça, dando um ar mais lírico à cena. Observa-se que diferentes personalidades (refere-se ao comportamento masculino) determinam posturas diversas.

Imagem 48: (22m: 59s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

A contraluz, por sua vez, é usada para reforçar a dramaticidade da ação. A luz externa funciona como iluminação primária, enquanto cria um contorno de sombreamento sobre o personagem. A imagem acima mostra a cena em que Hermes está a caminho da casa, quando se surpreende com a música vindo do seu

interior. Pode-se dizer que a ação central é a sensação, a emoção e o efeito que a música causa no personagem. A música tocada por Lydia ao piano faz com Hermes se lembre de sua ex-esposa. A música desencadeia lembranças da sua família e dos motivos que o levaram a estar ali. Além disso, fá-lo lembrar que ele é um músico frustrado, mas que conserva seu bom gosto pela música, sobretudo a clássica.

Imagem 49: (39m: 40s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Já a iluminação projetada de baixo para cima também é usada em sua função literal, isto é, quando uma fonte de luz (lareira, fogueira, abajur, vela ou lanterna, por exemplo) tem por funcionalidade apenas iluminar um determinado objeto. Depois, ela também aparece com a função de dar ênfase às ações de tensão, medo, terror e surpresa, causando no espectador a mesma sensação vivenciada pelo personagem. Na cena acima, a direção da iluminação de baixo destaca a personagem de Tereza; pela primeira vez o plano mostra a sensualidade da personagem, visto que até o momento ela era apresentada de maneira muito discreta. Na conversa anterior com Hermes, contudo, a direção conduz a cena de maneira a insinuar uma atração entre os personagens, que será concretizada ao longo do enredo.

Imagem 50: (32m: 01s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Nesse enquadramento, a cadeira na ponta da mesa, que tradicionalmente é ocupado pelo chefe de família, é apoderada por Isolda. Ela é quem representa a autoridade na família de Ana Paula. Nessa cena, esse espaço vazio representa sua ausência, tanto física, visto que quase não frequentava a casa, quanto na vida das pessoas. Por ter uma característica autoritária, inflexível, dura e apática não mantinha uma relação amigável com os outros. Era uma irmã intolerante, uma esposa interesseira, uma patroa indiferente e uma mãe insensível. A iluminação que é reforçada pelo lustre sobre a mesa destaca o distanciamento de Isolda com os demais personagens.

A terceira característica da iluminação se refere à sua fonte, que pode ser natural ou, como ocorre na maioria dos filmes de ficção, com luzes complementares (com refletores, projetores ou lâmpadas). Normalmente, nos filmes de ficção os diretores utilizam a iluminação natural e fontes complementares, até mesmo porque essas últimas compõem o cenário e integram a *mise en scène*. Os efeitos causados pela luz projetada, na maior parte, têm funcionalidade sobre a ação filmada. Nos dois planos citados acima, as luzes do cenário e a luz dos refletores – por se contraporem à ambientação noturna – acabam por imprimir maior intensidade à ação.

Na imagem 47, a escolha por uma iluminação difusa acentua o tom tenso do diálogo entre os personagens. Na imagem seguinte, as luzes do abajur e do lustre na sala complementam a iluminação do ambiente, imprimindo um caráter mais difuso à cena. As sequências mostram ações dispersas: Ana Paula dançando com Lydia – as duas parecem se divertir – ao mesmo tempo em que querem chamar a atenção de Hermes. A dança e a música trazem um momento de leveza e alegria, em um espaço que simbolicamente representa angústia, medo e fuga. Tereza observa com empatia as meninas dançarem, enquanto Hermes se deixa levar por suas memórias em Cidreira, cidade onde estão seus filhos.

Observa-se como o movimento da dança executado pelas jovens envolve as personagens de tal maneira que possibilita tanto uma abordagem subjetiva (sensações de Hermes) quanto objetiva (prática da dança) na ação. A respeito desse efeito, Fernandes ressalta que:

Um observador de uma pessoa em movimento fica imediatamente consciente, não apenas dos percursos e ritmos de movimento, mas também das atmosferas que os percursos carregam em si, já que as

formas do movimento através do espaço são atingidas pelos sentimentos e pelas idéias. E o conteúdo dos pensamentos e emoções que temos ao nos movermos ou ao observarmos o movimento podem ser analisados tanto quanto as formas e linhas traçadas no espaço (LABAN apud FERNANDES, 2002, p. 18).

Imagem: 51: (35m: 22s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 52: (30m: 37s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

A luz tímida da luminária atrás das personagens ressalta a relação de distanciamento espacial entre elas. Embora Hermes seja atencioso e educado com as pessoas, ainda mantém um tratamento protocolar. Para Hall (2005, p. 149),

Manter alguém à distância de um braço estendido é uma forma de expressar a fase remota da distância pessoal. Ela abrange desde um ponto imediatamente fora da distância de fácil alcance por uma das pessoas até um ponto em que as duas pessoas podem fazer com que seus dedos se toquem se as duas esticarem o braço. Este é o limite da dominação física num sentido muito concreto.

A última característica da luz se refere à cor da iluminação, que está relacionada às sensações e emoções propostas no filme, além de provocar associações afetivas, estímulos sensoriais e recordações – que podem fazer menção à memória e à construção histórica e psicológica das personagens. Nesse sentido, as cores recuperam, alteram, criam e recriam realidades. Todavia, algumas cores se sobrepõem nas fotografias. Por exemplo: em filmes de mistério é comum a presença das tonalidades cinza, vermelha e preto; já em filmes mais melancólicos, há predominância de tons azuis.

Quando era o responsável pela fotografia, Reichenbach afirmava que era preciso criar uma ambiência de mistério, truques e expedientes que o fizessem ousar. De suas produções, o último filme que fotografou foi **Alma corsária** (1993), que teve pouco recurso financeiro. Como era muito exigente e experimental em suas obras, já fabricou luminárias artesanais para darem o efeito de iluminação tênue e amarelada. Segundo o diretor, tais efeitos “permitiam corrigir imperfeições na pele, acentuar os olhos, atenuar a cicatriz de uma operação recente nos seios, etc. Em suma, as mulheres ficavam lindíssimas” (ALPENDRE, 2006).

Em **Dois córregos**, o diretor trabalhou em parceria com Pedro Farkas, que era, na opinião do cineasta, o melhor fotógrafo de exteriores do Brasil. Há nesse filme a predominância das cenas noturnas, em parte pela influência do cinema *noir*, que promove uma abordagem mais misteriosa, sombria, tensa e dramática. No livro sobre o roteiro do filme, Reichenbach afirma que **Dois córregos** é uma obra mais intimista e com temática mais dramática, sobretudo por representar um período histórico de violência. Há uma predileção pelas cenas noturnas e por uma iluminação mais amarelada e tênue. Em algumas cenas, o plano fica com a iluminação escura; naquelas de maior angústia de Hermes, aplica-se a cor azul, como se constata na sequência de imagens:

Imagem 53: (38m: 36)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 54: (40m: 01s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Nesse fotograma a câmera enquadra as três personagens: Tereza, Ana Paula e Lydia, que está deitada no que seria o primeiro plano. A única fonte de iluminação é a luz do abajur atrás de Ana Paula, que cria um sombreamento lateral em Tereza e coloca as duas personagens em primeiro plano. Como não há iluminação sobre Lydia, sua imagem fica quase imperceptível. O destaque da ação concentra-se, portanto, no diálogo entre as duas personagens iluminadas, que ganha mais expressividade na ação. A respeito da nitidez formal nas imagens, Heinrich Wölfflin destaca que

A verdadeira obscuridade é antiartística. Mas existe, paradoxalmente, uma clareza no obscuro. A arte continua a ser arte mesmo quando renuncia ao ideal da perfeita clareza objetiva. O séc. XVII encontrou uma beleza na obscuridade que dilui a consistência da forma. O estilo do movimento, o Impressionismo, tende por natureza a certa obscuridade. Ele a adota, não em decorrência de uma concepção naturalista – segundo a qual a realidade nunca oferece imagens perfeitamente nítidas –, mas porque possui o gosto pela clareza difusa (WÖLFFLIN, 2000, p. 270).

Imagem 55: (40m: 44s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 56: (41m: 45s)



Fonte: Filme **Dois córregos**, 1999.

Por ser um cineasta que preza pela *mise en scène* clássica, observa-se que a iluminação detém ampla funcionalidade para a construção de sentido da encenação. Em **Dois córregos**, a iluminação é um elemento que imprime maior carga de dramaticidade ao enredo.

Portanto, percebe-se que a luz projetada nos ambientes ressalta as sensações e impressões daquele lugar, bem como a iluminação possibilita uma atmosfera mais expressiva nas ações das personagens. Desse modo, as cenas dos conflitos internos, no âmbito das abstrações, em grande parte, são gravadas à noite com luminosidade tênue, assim como as que remetem às alegrias, descobertas e descontração são produzidas sob a luz do dia.

3.2.3 Figurino – a metáfora dos comportamentos sociais e psicológicos das personagens

O figurino é um elemento de expressão cinematográfica e cumpre funções específicas para a produção de sentidos no filme. Também denominado de guarda-roupa ou vestuário, esse elemento pode definir o local, o tempo, a atmosfera proposta pelo diretor e a personalidade das personagens, situando o espectador no contexto espaço-temporal da narrativa (BETTON, 1987).

Em algumas narrativas, o figurino está intrinsecamente relacionado ao desenvolvimento das ações, como é o caso do filme **O capote** (1952), baseado na obra de Gogol, no qual a personagem protagonista se desdobra durante todo o enredo para conseguir um novo casaco. Em outras narrativas, o figurino traz uma proposta de representação realista de uma época. Assim como a direção de

fotografia, editores, cenógrafos e musicistas, o figurinista também precisa estar em sintonia com o diretor cinematográfico.

Sendo assim, só a escolha por um determinado tipo de vestuário não determina a acuidade do enredo; elementos como a iluminação e a fotografia podem ressaltar o figurino, visto que estes apresentam funções causais e emocionais na narrativa. Nesse sentido, há uma preocupação de o figurino estar coordenado com o cenário. Em consonância com a maquiagem, o figurino reforça a proposta de uma *mise en scène* mais funcional, sendo que a maquiagem acentua as expressões do ator. Portanto, a maquiagem funciona como um complemento de destaque tanto para o figurino quanto para a atuação (COSTA, 2002).

Em **Dois córregos**, o vestuário das personagens retrata a moda corrente na década de 60. Contudo, por ser uma obra cinematográfica com uma atmosfera mais subjetiva e mimetizadora das sensações e emoções vividas pelas personagens, a figurinista Andréa Velloso explorou os caracteres simbólicos no figurino. Por exemplo, as cores cinza e azul predominantes nas roupas de Hermes simbolizam seu comportamento mais introspectivo, sua personalidade firme e sua falta de vitalidade e alegria naquele momento específico de sua vida. Na maior parte das ações, o personagem veste camisas azuis, simbolizando sua alma tranquila e serena. Entretanto, em algumas cenas, a iluminação utiliza o efeito de sombreamento, ressaltando mudança no humor e no comportamento de Hermes – esses efeitos se evidenciam com a ilusão da tonalidade cinza em suas roupas.

Na primeira parte da narrativa (que é ambientada nos anos 60), a personagem Ana Paula usa roupas em tons mais leves, como o azul claro e o verde água, representando simbolicamente sua pureza e ingenuidade. Já nos anos 90, quando retorna a Dois Córregos, a personagem usa terno cinza com blusa azul, evidenciando sua personalidade dúbia. A cor e o estilo do terno ressaltam o perfil da mulher ríspida e amarga que se tornou. É preciso destacar que o tom azul da blusa é o mesmo usado tanto na sua indumentária de juventude, quanto na cor do vestido que usava em seu diálogo imaginário com Hermes, como se houvesse uma busca por sua verdadeira identidade.

Em relação à personagem Lydíia, as cores quentes e vibrantes retratam sua personalidade arisca, extrovertida, atrevida e, por vezes, rebelde. Já Tereza apresenta um figurino mais lírico, assinalado pelas cores rosa, branco e pelos tons leves que simbolizam sua personalidade frágil, delicada e romântica.

Imagem 57: (01h: 13m: 25s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 58: (09m: 43s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 59: (17m: 21s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 60: (52m: 27s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

No fotograma acima, observa-se que a projeção da imagem das personagens no espelho reflete o espírito de alma de Tereza, essa sensação se endossa com sua disposição focada no centro do objeto. A cena retrata os sentimentos de decepção, tristeza e raiva da moça ao descobrir que não é a única mulher com quem o sargento Percival mantém um caso amoroso.

Imagem 61: (01h: 17m: 10s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Na cena acima, Hermes usa uma camisa azul, mas o sombreamento na iluminação cria a impressão de um tom cinza, que acaba por ressaltar o sentimento de impotência do personagem diante da ação precedente. Tereza fora agredida por seu amante, o sargento Percival, e Lydia se revolta com a omissão de Hermes diante desse incidente. Para ela, o tio de Ana Paula, enquanto figura masculina da casa, deveria resolver a situação. No entanto, ele nada pode fazer em função da necessidade de manter em sigilo a sua existência. O personagem é tomado por uma

sensação de melancolia e tristeza, que é reforçada pelo plano detalhe que enquadra parte da figura humana e o piano. É exatamente nessa cena que Hermes toca o instrumento pela primeira vez na narrativa.

Embora os figurinos representem simbolicamente as características e a personalidade das personagens, observa-se que o figurinista optou por utilizar um vestuário realista, condizente com a época representada. Assim, esse elemento desempenha um papel significativo para a relação espaço-temporal, visto que, a partir da roupa trajada pelas personagens, o espectador se situa no contexto histórico da narrativa (COSTA, 2002). Um exemplo claro desse artifício é o uniforme militar trajado pelo sargento Percival, responsável por criar uma atmosfera mais realista do evento histórico da ditadura civil-militar.

Na imagem a seguir, a figura do militar se sobrepõe à da mulher - figura civil. Desse modo, nota-se que a presença da milícia no cotidiano dos espaços civis parece centralizar a certeza do poder imposto na vida das personagens.

Imagem 62: (14m: 57s)



Fonte: Filme **Dois córregos**, 1999.

3.2.4 Atuação – as nuances significativas nas interpretações dos atores

A atuação dos atores é outro elemento de suma importância para a encenação, sobretudo por entender que a interpretação faz parte do conjunto da *mise en scène*. É preciso ressaltar que há diferentes modalidades de atuação (como a teatral, a cinematográfica e a de novelas) e que elas divergem muito entre si. A atuação no cinema, especificamente, pode ser modificada e influenciada pela montagem, pelos enquadramentos e pelos movimentos de câmera (MARTIN, 2005).

Desse modo, a atuação cinematográfica será aqui analisada enquanto tessitura de arranjos singulares entre representação e performance, a fim de atribuir sentido à diegese ficcional. Cabe destacar ainda que, mesmo em uma interpretação mais naturalista, o ator está produzindo uma realidade mimética (BRECHT, 1990).

Nesse sentido, Bordwell e Thompson (2013) frisam que as interpretações mostradas na tela resultam das decisões e habilidades tomadas pelos atores. Ressaltam que a interpretação pode ter duas dimensões distintas (a individualizada e a estilizada) e, embora haja uma expectativa por uma atuação mais realista, deve haver uma consonância da sua função no contexto do filme – sobretudo em atuações mais estereotipadas, por exigir do ator uma performance de maior proximidade com a realidade. Sendo assim, elementos como a entonação, as expressões faciais, os gestos e a postura exprimem um comportamento mais próximo do real e comum ao espectador.

Observa-se, contudo, que a atuação dos personagens pode estar relacionada à intenção e ao universo pessoal do diretor. No entanto, alguns cineastas dão liberdade para que seus atores interfiram nas ações, de acordo com sua necessidade e/ou a experiência.

Sobre o papel do ator no cinema, Martin (2005) apresenta algumas concepções de representação que possibilitam ao espectador uma identificação com a personagem, especialmente quando o ator impõe sua personalidade ao processo de composição. Para o teórico, a atuação pode ser:

- I. Hierática – de natureza estilizada e teatral, é direcionada para representações épicas e sobre-humanas;
- II. Estática – atendendo ao estilo *actor's studio* dos filmes hollywoodianos, considera o peso físico do ator e sua presença em cena;
- III. Dinâmica – quando traduz a exuberância dos filmes latinos, mais voltada ao estilo italiano;
- IV. Frenética – quando destaca a expressão gestual e verbal excessiva;
- V. Excêntrica – voltada para a exteriorização da violência dos sentimentos ou da ação.

Essas concepções contribuem para que o ator desempenhe um bom papel, aproximando-o das experiências cotidianas dos espectadores. Ressalta-se, contudo, que se trata de uma representação de personagens, embora as suas ações em

muito se assemelham às do homem comum. A função do ator depende, portanto, do contexto do filme. Nesse sentido, Candido observa:

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza — não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar — em termos epistemológicos — em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real (CANDIDO, 1972, p. 25).

A atuação localiza o ator no espaço fílmico. De acordo com Costa (2003), ela é um elemento de identificação no cinema, visto que gera profundidade à ação e possibilita que as personagens imprimam maior identificação com a realidade. O autor corrobora a ideia de uma interpretação mais naturalista – que é usada majoritariamente pelos atores de **Dois córregos**.

Apesar de os personagens representarem um contexto histórico demarcado, o diretor optou por um modelo de atuação que se afastasse da estereotipia e dos engessamentos que comumente assinalam a temática de guerra. Antes preferiu

adotar um paradigma no qual os atores estivessem mais naturais em suas funções, permitindo ao espectador tanto se identificar com as ações representadas, quanto compreender o modo pelo qual determinados temas influenciam na vida e no comportamento das pessoas em uma sociedade. Para Reichenbach, é preciso que haja uma boa afinação com toda a equipe de produção de um filme, e isso inclui, sobretudo, a escolha dos atores.

O que eu espero do ator é a disponibilidade dos sentidos. Por isso, toda vez que posso, trabalho com os mesmos atores; que tenham o problema do ego bem resolvido. Eles não dão palpites; eles propõem coisas que vão além do que eu imaginava para eles. É um horror quando o diálogo é fechado (ALPENDRE, 2006).

Reichenbach apostou em um elenco já conhecido nas telas do cinema nacional e da TV. Todavia, para interpretar a jovem Lydia, o diretor escolheu uma pianista de verdade, criando uma atmosfera mais realista nas cenas. Além da pianista Luciana Brasil (Lydia), atuaram no longa Beth Goulart (Ana Paula adulta), Vanessa Goulart (Ana Paula jovem), Ingra Liberato (Tereza), Kaio César (Percival) e Carlos Alberto Riccelli (Hermes).

A interpretação dos atores foi bem recebida pelo público e pela crítica especializada, rendendo algumas premiações ao elenco, como o prêmio de atriz coadjuvante para Luciana Brasil, Festival de Natal 1999 e de melhor atriz para Ingra Liberato, concedido no III Festival Luso-Brasileiro Santa Maria da Feira e no 7º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá. A interpretação de Carlos Alberto Riccelli, contudo, destaca-se ao longo do enredo. Sua voz rouca, seu semblante sério e seu olhar sereno fizeram com o que o ator roubasse o protagonismo do filme. Reichenbach (2004, p. 10) tece as seguintes considerações sobre a escolha desse ator para interpretar um papel masculino:

Assim como Zurlini, também me interesso pelos personagens masculinos à deriva, à esquerda da esquerda, subversivos por sua generosidade obscena e que almejam uma - ordem sem coação - em sua fé irrestrita na utopia. Incompreendidos em seu tempo e fragilizados ao máximo, busco trabalhar estes - sem a complacência e a afetividade dos meus personagens femininos.

Riccelli dá vida a um personagem que representa um exilado, um subversivo e um transgressor contrário à ditadura militar. Um homem convicto de seus ideais políticos e sociais, que deixa a esposa e os filhos para se engajar em um movimento

político de extrema esquerda. Embora fosse um militante partidário, não concordava com todas as causas dos seus companheiros – motivo que o fez se afastar do grupo de guerrilha, pois acreditava que poderia continuar sua luta de modo pacifista. Era um apreciador da arte, um estudioso de música clássica, um leitor contumaz e ainda almejava pretensões na vida pública. Apesar da relação conflituosa com sua irmã Isolda, é ela quem lhe dá exílio na casa de campo da família. Hermes, então, fica em Dois Córregos esperando a situação política do país se resolver, para somente então não ser mais considerado um inimigo político.

A interpretação do ator cria um personagem taciturno, misterioso, melancólico e perturbado por suas experiências passadas. No entanto, o olhar sereno, a entonação rouca, a postura de homem elegante e as atitudes sutis de Riccelli possibilitaram a criação de uma performance que seduz não apenas as três jovens com as quais está convivendo, mas também o espectador. Assim, sua personagem cresce no filme e conquista o público, uma vez que se identifica com suas questões existenciais, seus ideais políticos e seus conflitos pessoais, que são comuns a muitos indivíduos.

É preciso destacar também a carga simbólica do nome Hermes, cuja base de significação está vinculada à ideia de bom pastor; o responsável por ser mediador entre a divindade e os homens (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996). No filme, o personagem aparece como um grande companheiro na rede de amizade, como um conciliador na relação entre sua irmã e a mãe de Tereza e como um ser empático em relação a ex-mulher, sobretudo por ela tê-lo deixado em função dos ideais políticos divergentes.

Imagem 63: (53m: 45s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Em **Dois córregos**, o enquadramento, o ângulo, a iluminação, o movimento da câmera, as expressões e os gestos corporais acentuam a atuação dos atores. A direção de todos esses elementos em cena fora disposta de uma maneira que a ação se tornasse mais verossímil e similar ao contexto proposto pelo enredo. Um exemplo claro desse procedimento pode ser aferido na cena em que Tereza volta de um encontro com Percival e o mecânico da cidade a alerta sobre os rumores do caso extraconjugal existente entre os dois. Um conjunto de elementos reforçam a decepção sentida por ela: a câmera em movimento focaliza a ação da personagem guiando sua carroça com raiva; em seguida, mostra efeitos mais expressivos em seus gestos, sempre alternados com enquadramentos mais fechados no rosto da atriz, destacando seus sentimentos naquele instante. As expressões faciais, como o franzir das sobancelhas, corroboram a força naturalista da interpretação de Ingra Liberato.

Imagem 64: (46m: 53s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Observa-se no quadro acima que a figura do cavalo se destaca sobre a de Tereza. Esse enquadramento representa o contraponto entre a imagem onírica da personagem e o instinto selvagem do animal. A sequência dos planos vai evidenciando a sublimação dos seus sentimentos mais instintos. No fotograma a seguir, a expressão do seu rosto ressalta sua raiva ao descobrir a traição do seu amante. Observa-se que ela guia o animal com força e com maior potência, que são características natas desse bicho.

Imagem 65: (47m: 06s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Os planos reforçam a profundidade de campo e a dramaticidade da ação, evidenciando os conflitos vivenciados pelas personagens. Nesse sentido, até mesmo os enquadramentos auxiliam para que a atuação seja mais realista. Na sequência em que Hermes precisa fugir às pressas, por exemplo, ele primeiro se despede de Ana Paula e do garotinho que habitava a residência. O ângulo da câmera em plongée e contra-plongée, com alternância de planos em close entre Ana Paula e Tereza (que aparece com fundo desfocado), destacam ainda mais a interpretação dos atores. A cena, embora permeada de uma representação mais realista de situações comuns, suscita no espectador uma atmosfera poética.

Imagem 66: (01h: 37min: 06s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 67: (01h: 37min: 12s)

Fonte: Filme **Dois córregos**, 1999.

A cena reproduzida logo mais a seguir mostra como os elementos da *mise en scène* funcionam bem em um filme – cenário (o rio, a área da casa e o céu), iluminação (a luz natural do ambiente), figurino (realista, condizente com a época representada) e atuação. A ação se inicia com Hermes à beira do rio captado por um plano meio conjunto; em seguida a câmera filma Ana Paula através de um plano *close up*, que questiona seu tio sobre o relacionamento com sua mãe e sobre o que ele sabe a respeito da vida de Tereza. Um pouco mais adiante, o diretor faz um plano geral mostrando todo o cenário para depois destacar as personagens em primeiro plano, revelando a aproximação e a relação de carinho estabelecida entre elas. Nessa mesma sequência, aparece um plano conjunto que enquadra uma sobreposição dos espaços. Embora, na maior parte do filme, os atores estejam em equilíbrio com o cenário, nessa cena as personagens se sobrepõem ao rio, que se sobrepõe ao céu – aspecto que acaba por reforçar a funcionalidade de cada elemento dentro de seu contexto. Na sequência, a câmera segue as ações de Hermes, que se aproxima cada vez mais do local onde estava a sobrinha; o diálogo entre os dois está sobrecarregado de revelações sobre o passado do tio subversivo. Pode-se afirmar, portanto, que a intenção do cineasta – ao manipular tais elementos com cuidado – é conduzir a atenção do público para as imagens em destaque na tela (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Imagem 68: (47m: 34s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

3.2.5 Sonografia – o protagonismo da trilha sonora no filme

Apesar de não ser muito citada entre os elementos da *mise en scène*, a trilha sonora também reforça de maneira significativa a produção de sentido em uma obra fílmica – não apenas como complemento da narrativa, mas também como possibilidade criativa da produção cinematográfica, uma vez que é a responsável por criar o clima da cena.

Desde que o cinema se tornou sonoro, em 1926, o fenômeno acústico vem se tornando essencial nas produções audiovisuais. Luiz Adelmo Manzano (2003, p.11) afirma que mesmo no período do cinema mudo o som já apresentava indícios de sua existência.

O cinema nasceu mudo. Afirmiação audaciosa, uma vez que se por um lado o filme era mudo por não reproduzir fisicamente o som, por outro, “[...]” entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons. Os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière não tinham nenhum acompanhamento sonoro. Vale lembrar que, para eles, o cinema era resultado de uma experiência científica, portanto longe da idéia de espetáculo ou entretenimento. No entanto, acompanhar o movimento da saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière (*La sortie de l’Usine Lumière à Lyon* - 1895), ou ver o trem aproximar-se da estação (*L’arrivée d’un train a la Ciotat* - 1896) - ações enquadradas em planos gerais próximos e em ângulo frontal -, coloca-nos diante de uma sensação sonora que emana da imagem.

Percebe-se, portanto, que o termo trilha sonora não se restringe ao conjunto de músicas de um filme, mas sim ao universo sonoro que permeia toda a narrativa.

A sonografia, por sua vez, é compreendida pelos elementos sonoros cinematográficos: as vozes, os ruídos e a música. O silêncio também é considerado uma trilha sonora. Esses elementos proporcionam à obra cinematográfica mais expressividade e dramaticidade, possibilitando uma reprodução sincrônica entre imagem e som. Entretanto, “a especificidade de cada projeto é que vai definir a qualidade, a espacialidade e a força narrativa de cada elemento sonoro articulado à imagem” (ALVES, 2012, P. 91).

Segundo uma decupagem clássica do cinema, o diálogo é o principal elemento da trilha sonora. Essa assertiva é corroborada por Bordwell (1997, p. 336), para quem “o diálogo constitui o principal veículo da ação narrativa e deve estar tão personalizado como o rosto, o corpo e o espaço”. Ou seja, a voz reforça a expressividade do ator, cria um caráter mais dramático à ação e ressalta as características emocionais e psicológicas das personagens. No filme de Reichenbach, o intérprete de Hermes destacou-se por sua voz rouca e pela tonalidade firme, metaforizando a atmosfera misteriosa e introspectiva do personagem (MARTIN, 2005).

Os ruídos, por sua vez, que também estão amplamente presentes nas produções cinematográficas, são os sons que nem são musicais nem linguísticos. Podem ser classificados em três categorias:

- I. Ruídos de ambiente – são os sons da paisagem natural, produzidos pela geografia e pelo clima (como o rio, o mar, o vento e a chuva);
- II. Ruídos de efeito – são os sons produzidos por objetos nas cenas (como os carros, o avião, os tiros e os toques de telefone);
- III. Ruídos de sala – são relacionados aos movimentos e às ações dos atores (como passos, arrastar de cadeiras e tapas).

Estes elementos sonoros, quando articulados com a imagem, definem a profundidade realista da cena. A música é responsável por criar um caráter mais dramático na produção audiovisual. De acordo com Michel Chion (2011, p.14), “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”.

Em **Dois córregos**, a trilha musical abrange 17 canções, sendo que a maior parte delas é composta por composições instrumentais. Para esse longa, Reichenbach, que tem uma educação musical clássica, contou com o talento e

maestria dos músicos e compositores Ivan Lins e Nelson Ayres – responsáveis pela seleção das faixas e pela produção das canções que aparecem no filme. No arsenal das escolhas, aparecem nomes como Chopin, Mário Gennari Filho, Robert Schumann, Eduardo Souto e Alexander Scriabin. A trilha sonora original do longa-metragem foi inspirada nas “canções” de César Franck. Sobre esse aspecto musical, o cineasta afirma que:

Mais uma vez a música é personagem fundamental de meus filmes. É ela que possibilita existir o entendimento entre personagens antagônicos. Foi um privilégio trabalhar com Ivan Lins e Nelson Ayres.

Como costume filmar com playback, usando músicas conhecidas como referência, o desafio ao compositor e ao arranjador foi se aproximar ao máximo da sugestão preciosas as versões pessoalíssimas trabalhadas a partir de Joe Cocker (You Are So Beautiful) no tema da cena de amor e no John Lennon póstumo (Free As A Bird) na seqüência da chuva. Sob a tônica musical, **Dois Córregos** se inspira em César Franck pela busca de uma atmosfera melancólica e impressionista. Assumidamente um filme triste, como as felicidades efêmeras, mas evitando a todo custo a sedução da chantagem (REICHENBACH, 2004, p. 11).

Além de dirigir as trilhas sonoras de suas produções, Reichenbach também compunha canções para seus filmes. O cineasta compôs e executou a trilha sonora original dos longas **Alma corsária** e **Olhar e sensação**, por exemplo, ambos lançados em 1994. No que tange à predileção pela música clássica presente em grande parte de seus trabalhos, facilmente se percebe que o estilo musical endossa uma proposta mais intimista para suas narrativas. Sobre esse gênero musical, Martin (2005, p. 162) afirma que

O recurso aos clássicos e ao *jazz* provém daquilo a que chamei *música ambiente*, que não se limita, no entanto e evidentemente, a estes dois aspectos. Assim utilizada, a música limita-se a criar uma espécie de ambiência sonora, de atmosfera afectiva, intervindo como *contraponto* livre e independente da tonalidade psicológica e moral (angústia, violência, aborrecimento, esperança, exaltação, etc.) do filme, encarado na sua *totalidade* e não em cada uma das suas peripécias.

Dois córregos inicia e termina com uma canção instrumental intitulada “Dois córregos” (composição e arranjo de Ivan Lins e Nelson Ayres). Uma melodia serena, em consonância com as imagens aéreas da cena inicial e dos *travellings* da cena final, permite uma imersão do espectador no universo dramático e lírico das ações.

No decorrer do enredo, a trilha se alterna entre musical (com cenas tocadas pela pianista Luciana Brasil), músicas de fundo (acompanhando a narrativa) e os ruídos da própria paisagem natural e de outros elementos dispostos na *mise en scène*.

No longa-metragem, a música extradiegética (música de fundo) se alterna constantemente com a música diegética, a trilha que se encontra na própria ação dramática – como é o caso das cenas em que os personagens Lydia e Hermes tocam piano ou no episódio em que os personagens escutam os boleros de Mário Gennari Filho na vitrola, nesse sentido, a trilha musical pertence ao universo das personagens.

Com o intuito de ilustrar como funciona essa ação conjunta entre imagem e som, o roteiro descreve a sequência, de modo a permitir ao leitor uma possibilidade de visualização da cena:

55. CASA/SALA E VARANDA - INTERIOR/EXTERIOR DIA A música de César Franck domina o ambiente. Lydia executa com extrema sensibilidade uma de suas obras para piano. O travelling sai do piano lentamente, abrindo o quadro para um geral da sala. Hermes não está lá. A câmara atravessa o umbral da porta que dá acesso à varanda até enquadrar a casa em seu exterior e revelando que Hermes está sentado na poltrona de vime. Ele fuma um cigarro, absorvido pela beleza da música. Close de Hermes (REICHENBACH, 2004, p. 111).

Observa-se que estes elementos coordenados constituem uma *mise en scène* com uma funcionalidade específica para a obra cinematográfica. Em **Dois córregos**, o diretor manipula tais elementos e recursos com o intuito de criar uma impressão fidedigna de verdade, uma vez que o autor escreve sua história a partir das experiências sociais e do contexto histórico por ele vivenciado (CANDIDO, 1993).

Sobre esse mesmo traço de veracidade, Martin (2003, p. 160) observa que “a música, como a planificação, a montagem, os cenários ou a realização, deve contribuir para tornar clara, lógica e verdadeira a boa história que qualquer filme deve ser”. Dessa maneira, pode-se afirmar que um filme resulta de técnicas planejadas, de modo que os mecanismos de espacialidade também são responsáveis por criar um efeito de realidade na narrativa fílmica.

4. O ESPAÇO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: REFLEXÃO SOBRE O ESPAÇO E A SOCIEDADE

4.1 Espaço e sociedade

Compreendendo a categoria espaço enquanto instância social, e não apenas no contexto geográfico, esta pesquisa observa, à luz das teorias espaciais, como o Reichenbach aborda em **Dois córregos** a construção do espaço e a formação da sociedade em um determinado período histórico e como esses mecanismos dão sentido e funcionalidade à sua obra.

Em relação à discussão sobre espaço ficcional, isto é, o espaço na narrativa, Osman Lins atesta que:

Não só o espaço e o tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreende-se, como os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de modo mais exato, do tratamento concedido, aí, o espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. Note-se ainda que o estudo do seu tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo (LINS, 1976, p. 63).

Entende-se, portanto, que a relação espaço-temporal também se faz essencial nas narrativas fílmicas, e que apesar de se tratar de uma ficção, o diretor pode reproduzir abordagem histórica. Desse modo é importante observar como discute questões sociais e quais funções desempenham na obra.

Sob essa perspectiva, Santos (1977) afirma que o interesse da Geografia se limitou mais à forma das coisas do que a sua formação. De acordo com o geógrafo, o espaço em si já é social, apreender essa realidade está além da História ou dos campos geográficos.

Se a Geografia deseja interpretar o espaço humano como fato histórico que ele é, somente a história da sociedade mundial, aliada à sociedade local, pode servir como fundamento à compreensão da realidade espacial e permitir a sua transformação a serviço do

homem. Pois a História não se escreve fora do espaço, e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo é social (SANTOS, 1977, p. 81).

Com isso, a fim de melhor elucidar essa análise, é pertinente situar a obra em seu espaço e tempo, bem como ressaltar a posição política e social do diretor. Embora tenha sido lançado no final dos anos 90, **Dois córregos** é um filme que se propõe a uma discussão sobre o regime autoritário que vigorou por duas décadas no país. Sobretudo, as consequências no âmbito das relações pessoais e do comportamento social da época.

O filme traz no enredo o drama de quatro personagens, um homem e três mulheres, que passam por momento de aprendizagem e autoconhecimento ao serem confrontados com os dilemas de uma sociedade inserida em um regime político autoritário. O personagem masculino interpreta um comunista e fugitivo político, por ser considerado um inimigo do Estado. Diante dessa situação, fica um tempo exilado na casa de veraneio do cunhado. A protagonista, sobrinha do comunista, representa os jovens de classe média alta alheios ao contexto político vigente e que, a partir desse cenário, vão construindo sua identidade. A outra jovem é sua amiga de escola, filha de militar, sua personalidade representa a autoridade e intolerância do sistema. A outra mulher é a personagem Tereza, responsável por cuidar da casa e dos hóspedes. Ela faz alusão às relações íntimas e nada ortodoxas das famílias tradicionais brasileira, as relações adúlteras envolvendo os militares – a princípio deveriam ser os exemplos de moralidade na sociedade –, além de representar a impossibilidade das relações amorosas entre os perseguidos politicamente.

Sobre esse período no país, Reichenbach produziu obras satirizando o regime autoritário com críticas e alusões ao comportamento da sociedade. Após o fim da ditadura, e acompanhando os novos rumos da indústria cinematográfica, dedicou-se a escrever e dirigir longas com temáticas mais sociais, entre eles, dois filmes com teor de cunho político, permitindo ao público uma nova leitura e perspectiva de um momento doloroso para o país, com o intuito de reavivar questões ainda pouco discutidas e elucidadas.

Portanto, é preciso compreender como o espaço contribui para o processo de formação da sociedade e atua diante de cada contexto em que se insere. Sendo assim, a reflexão entre espaço e sociedade, que conduziu essa análise, foi feita à

luz da conjuntura política, social e econômica da década de 60, época que ambienta a narrativa.

Sobre esse viés, em "Cultura e política", Roberto Schwarz (2014) avaliou o cenário social brasileiro que se constitui no início dos anos 60. Para o crítico, esses eventos suscitaram a invenção da cultura, sobretudo a partir do regime militar, uma vez que desencadeou o fortalecimento das esquerdas, assim como o embate político e ideológico protagonizado entre os que defendiam o sistema capitalista e os que representavam uma possível ameaça socialista. E, assim, com a justificativa de evitar uma guerra civil, deu-se abertura para os militares assumirem o poder.

Com este panorama, a sociedade passou por um processo de politização que visou reafirmar um caráter nacional; embora a ditadura tivesse um viés de direita e por meio da censura determinasse parte da produção de consumo e da cultura do país, houve, no entanto, uma relativa supremacia da esquerda entre estudantes, jornalistas, artistas, sociólogos e economistas. Esses manifestantes aos poucos conquistaram o apoio popular para a sua arte, que por sua vez buscava no conceito de cultura sua nova diretriz. Assim, a esquerda ganhou hegemonia, e a cultura assumiu o lugar de centro das novas ideologias, tornando-se um espaço político legítimo, deixando a esfera política em segunda instância.

Entretanto, a falta de um respaldo político-jurídico colocou, à época, em discussão a legitimidade desse espaço de representação do movimento esquerdista, representado até então por instituições trabalhistas, sindicatos, parte do contingente militar, estudantes e intelectuais. Atualmente, nota-se esse mesmo espaço de inconstância política sendo enfrentado pela esquerda.

Contudo, mesmo depois de instaurada a ditadura civil militar e da ascensão dos movimentos de oposição, o Estado incitou na sociedade uma luta "contra o terrorismo cultural da esquerda" (SCHWARZ, 2014, p. 67), bem como se impôs autoritariamente sobre a sociedade civil, subvertendo valores e deixando traumas que jamais foram superados. A exemplo, a representação do Estado, sobretudo pela polícia, quando sua atuação modifica a personalidade do repressor e o leva a colaborar segundo seus interesses com a justificativa de uma verdade repressora, assim fazendo que o transgressor assumisse o papel de outro ao ser submetido à uma postura opressora da polícia. Desse modo, essa repressão toma um caráter legal para aprovar suas atitudes (CANDIDO, 1972).

A respeito da discussão sobre traumas, Jaime Ginzburg (2017) explica que são marcas da violência que permeia a sociedade brasileira, sobretudo nos períodos de regimes autoritários (Estado Novo e Ditadura Militar), visto que são considerados como eventos responsáveis por constituir uma cultura melancólica em um país. Como meio de amenizar os efeitos dessas repressões, a sociedade tende a deixá-los no passado. João Gilberto Noll (apud Ginzburg, 2017, p. 153), assim aponta esse comportamento como um problema da memória no âmbito coletivo e individual, e ressalta para “a dificuldade de compreensão e representação do presente”.

Nessa percepção, há uma espécie de permanência do passado ao longo do que se entenderia por presente. Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um despreparo para uma distinção entre a percepção mediada pela memória e a percepção imediata da experiência (GINZBURG, 2017, p.154).

A instauração do regime civil militar no país foi sob a alegação de uma tentativa em manter a ordem da nação em face de uma iminente ameaça comunista, dando início a uma perseguição aos intelectuais, jornalistas, cineastas, escritores, músicos, estudantes, sindicalistas e artistas, de modo geral, que não se identificavam com o governo, por isso eram tidos como subversivos. Além dessas, outras instituições também eram postas em descrédito, em prol de uma sociedade defensora da moral e dos bons costumes. Diante desse cenário, Estado, cultura e burguesia passam a se confrontar, criando um espaço de instabilidade política e social.

Agora, no rastro da repressão de 64, era outra camada geológica do país quem tinha a palavra. "Corações antigos, escaninhos da hinterlândia, quem vos conhece?" Já no pré-golpe, mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguira ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia. Tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua, na forma das "Marchas da família, com Deus pela Liberdade", movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficavam em casa mesmo, rezando o "Terço em Família", espécie de rosário bélico para encorajar os generais. Deus não deixaria de atender a tamanho clamor, público e caseiro, e de fato caiu em cima dos comunistas. No pós-golpe, a corrente da opinião vitoriosa se avolumou, enquanto a repressão calava o movimento operário e camponês. Curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo inquérito policial-militar que esquadrinhava a subversão. - O professor de filosofia acredita em Deus? - O senhor sabe inteira a

letra do Hino Nacional? - Mas as meninas, na Faculdade, são virgens? - E se forem praticantes do amor livre? - Será que o meu nome estava na lista dos que iriam para o paredão? Tudo se resumia nas palavras de ardente ex-liberal: "Há um grandioso trabalho à frente da Comissão Geral de Investigações". Na província, onde houvesse ensino superior, o ressentimento local misturava-se de interesse: professores do secundário e advogados da terra cobiçavam os postos e ordenados do ensino universitário, que via de regra eram de licenciados da capital. Em São Paulo, speakers de rádio e televisão faziam terrorismo político por conta própria. O Governador do Estado, uma encarnação de Ubu, invocava seguidamente a Virgem sempre ao microfone - a quem chamava "adorável criatura". O Ministro da Educação era a mesma figura que há poucos anos expurgara a biblioteca da Universidade do Paraná, de que então era Reitor; naquela ocasião mandara arrancar as páginas imorais dos romances de Eça de Queiroz. Na Faculdade de Medicina, um grupo inteiro de professores foi expulso por outro, menos competente, que aproveitava a marola policial para ajuste de rancores antigos (SCHWARZ, 2014, p.70).

Nesse trecho, observam-se, além dos conflitos de interesses entre as classes, os efeitos no comportamento de uma sociedade capitalista. Instâncias como as classes sociais, burguesia e outras instituições são as responsáveis pela produção do espaço. Desse modo, em uma sociedade capitalista, o espaço passa a ser produzido, ou seja, a ser utilizado como instrumento de dominação.

Sobre essa discussão, Lefebvre (2008) faz a ressalva que o espaço pode ser mental – quando o ambiente é percebido, concebido e representado; e social – quando é construído, produzido e projetado. Com isso, constata-se que o espaço é dotado de experiências e sentido que influenciam o comportamento da sociedade, uma vez que é a reprodução de um modo de vida. Portanto, o espaço incide como lugar de representação das relações capitalistas onde as manifestações de conflitos, lutas e contradições se encontram.

Nesse sentido, o espaço se constitui de um instrumento político facilmente manipulado, além de ser retido ao poder de determinados grupos, tais como Estado, igreja, município, pessoa jurídica, indústrias, imobiliários, entre outros. Esse domínio nas relações de poder de uma sociedade de consumo é reproduzido em **Dois córregos** pela protagonista Ana Paula, ao retornar à cidade resguardada do seu direito à propriedade privada e ao seu uso.

Na porteira, o Oficial de Justiça observa o casal de humildes caseiros que se aproximam. Nada denota que oferecerão resistência.
OFICIAL DE JUSTIÇA: O senhor que é o seu José? JOSÉ: Sim senhor!
OFICIAL DE JUSTIÇA: (apontando para Ana Paula) Dona

Ana Paula, esta senhora que está aqui e que é a verdadeira proprietária, veio tomar posse do terreno e da casa. JOSÉ: E o doutor Valente? OFICIAL DE JUSTIÇA: Dr. Valente perdeu o processo de usucapião... o senhor tá sabendo. Vai oferecer resistência? O casal olha assustado para os policiais militares (REICHENBACH, 2004, p. 47).

O trecho é do início do filme, ambientado na década de 90, quando a personagem volta ao local. Embora o país tenha se redemocratizado – o que acabaria com a luta entre capitalismo e comunismo (direita x esquerda) – o que prevalece é uma sociedade capitalista, na qual o poder de consumo se concentra em um restrito grupo social. Em vista disso, observa-se que ainda há resquícios desse comportamento entre uma década e outra, e que vigora até os dias atuais.

Sob outro viés, porém sobre a mesma discussão, Candido em **O discurso e a cidade** (1993) analisa a funcionalidade do espaço em algumas obras nacionais, fazendo alusões ao contexto social da época em que foram escritas e/ou publicadas. Por exemplo, ao analisar **O cortiço** (1890), romance naturalista, o teórico fez uma leitura alegórica da organização social do Brasil no final do século XIX. Já no ensaio intitulado “Degradação do espaço”, observou como o ambiente reflete nas ações, nos comportamentos, nas atitudes, nas construções de identidade e nos conflitos das personagens. Há, portanto, uma analogia entre o espaço e as relações humanas. Nesse mesmo texto, o teórico fez uma crítica desse construto social como um espaço devorador, onde essa degradação é percebida na interação entre personagem e espaço.

Só quando Ana Paula retorna à propriedade, ela toma consciência de como aquele lugar foi abandonado, esquecido e deteriorado. A partir desse momento começa a se questionar os reais motivos que a levaram de volta àquela casa. Mais que tomar posse do que era seu por direito, Ana Paula buscava preencher a lacuna que havia em sua vida.

8 - PROXIMIDADES CASA PRINCIPAL - EXTERIOR DIA

Mesmo nos planos onde a casa principal aparece a certa distância, a sensação é de profunda solidão. Há um barco ancorado as margens do rio. A câmara avança na direção da varanda da casa principal. Súbito, a placidez da seqüência é subvertida: do interior da casa, um menino sai correndo aos prantos. Atrás dele aparece a mãe (a mulher de José) com uma vara de marmelo (2004, p. 50).

106. MARGENS RIO TURVO/CHORÃO - (97) EXTERIOR DIA

ARMANDO: Sei lá ... (mudando de assunto) Você vai entrar na casa ou não vai? ANA PAULA: Eu quero ir embora ... Armando faz menção de sair, mas Ana Paula segura em seu braço. ANA PAULA: E o piano? ARMANDO: Que piano? ANA PAULA: Que tinha lá dentro ... ARMANDO: Tem piano nenhum ... ANA PAULA: A vitrola do meu pai?
 ARMANDO: Tem nada lá dentro ... o Valente deve ter passado nos cobres... É melhor você não entrar mesmo ... é de chorar ... a casa tá acabada ... tem que fazer uma big reforma ... Cê vem? ANA PAULA: Daqui a pouco ... me deixa sozinha um instante, tá? (REICHENBACH, 2004, p. 176).

Em **Dois córregos**, a categoria espacial é pensada tanto geograficamente – o interior paulista, e não o espaço urbano da grande metrópole - quanto lugar de representações, ou seja, espaço da narrativa. Visto que a literatura, nessa perspectiva, age com duas possibilidades de representações: uma mais ligada ao movimento realista; e a outra se assumindo como espelho deformante da sociedade, a fim de deslocar a imagem que tem de si mesma. Nesse sentido, de acordo com Brandão (2013, p. 69),

A literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar a atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação *direta*, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta.

Isto é, conforme os nossos valores e vivências, a percepção de espaço pode ser redefinida e repensada, de modo a atender às nossas expectativas e intencionalidades. Assim, a arte como espelho da realidade reproduz a concepção de mundo do autor. Dessa forma, além da geografia, arquitetura e pintura, o cinema é uma área que explora e representa bem a paisagem. Nesse último caso, os elementos fílmicos, como plano, enquadramento, fotografia, ângulos estabelecem essa percepção de lugar. Ou seja, a paisagem fílmica é percebida como produto dos espaços de vivência, espaço físico e das narrativas do espaço.

Esse ponto de vista do tempo-espaço narrativo, etc. – que através da percepção do olhar e da mente revelam-se em sua diversidade ao olhar do imóvel espectador. É obvio que, apesar da correlação existente entre a percepção espacial produzida pelo cinema e pelo espaço real, existem diferenças – mas ainda assim, também essas diferenças, se dão por meio de uma relação muito tênue entre

objetividade e subjetividade na medida em que esta relação é produzida através de um olhar que é especializado (COSTA, 2016, p.8)

Dentro dessa perspectiva de espacialidade narrativa, é importante elucidar que as categorias tempo e espaço são elementos fundamentais na identidade da personagem, uma vez que inserida nessa relação se torna um sujeito inacabado e em contínua formação. De acordo com Brandão (2013), a personagem se situa em diferentes esferas espaciais responsáveis por sua construção: no espaço geográfico, o personagem é situado fisicamente; no espaço histórico, temporalmente; no espaço social, em sua relação com outras personagens; no espaço psicológico, nas suas características existenciais e no espaço da linguagem é percebido na maneira em como a personagem se expressa e é expressada.

A personagem Ana Paula é um exemplo de como essa identidade é nitidamente construída por meio da relação intrínseca entre espaço-tempo. No mesmo lugar, em tempos distintos, aquele ambiente provoca significações diversas no mesmo indivíduo. Assim, esse espaço, simbolicamente, representa a formação desse “ser”. Essa transformação é mostrada nas atitudes da protagonista no decorrer do enredo. Quando jovem, se apresenta ingênua e sonhadora. Nutre inicialmente, até mesmo por não saber lidar ainda com os sentimentos, uma paixão platônica pelo tio. Já na fase adulta, se mostra uma mulher segura, mesmo diante das adversidades da vida, da experiência vivida e das confissões compartilhadas com o tio, de sua relação conturbada com a mãe, além do próprio contexto histórico-político-social que está inserida. Embora tenha se tornado uma mulher profissionalmente bem-sucedida, nesse novo espaço moderno, ainda tinha conflitos de caráter íntimo a serem elucidados para seu autoconhecimento e realização pessoal.

As imagens abaixo representam o espaço psicológico dessa personagem, uma vez que refletem suas características existências, como também suas angústias e conflitos. A respeito desse espaço, Santos comenta:

o espaço psicológico, muitas vezes, limitado ao ‘cenário’ de uma mente perturbada, surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele freqüentemente conturbado, das personagens. Os espaços íntimos vinculam-se, assim, a um pretenso significado simbólico (2001, p. 82-83).

No fotograma abaixo, observa-se, na expressão da personagem, sobretudo no olhar, sua decepção com a reação do seu tio ao encontrá-la pela primeira vez. Mesmo depois da forte e próxima relação que construiu com Hermes, e de ter sido sua confidente, ele manteve segredos sobre sua vida íntima, especialmente sobre seu período na guerrilha. Tais segredos vieram à tona durante a posse da propriedade, quando ela encontra a caixa que ele havia enterrado naquela ocasião. Essa descoberta, apesar das revelações que faltavam à personagem, também suscitaram novas decepções. No entanto, esse encontro com o passado é essencial para a construção da identidade da protagonista.

Imagem 69: (26m: 03s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 70: (01h: 44m: 53s)



Fonte: filme **Dois córregos**, 1999.

Nota-se, por sua vez, que a espacialidade é bastante explorada nesse filme. Reichenbach pensou a cidade paulista e sua paisagem local como o espaço para sua narrativa, e isso se observa da abertura até a cena final. Há na obra diferentes

mecanismos de espacialidades, que vão de sua funcionalidade real até simbólica. Durante todo o longa é mostrado imagens do rio, da cidade, da estrada, da casa (espaços geográficos), bem como o espaço histórico (período da ditadura) e social, reproduzido nas relações das personagens, assim como o espaço psicológico (características existenciais das personagens).

Quanto à organização espacial, Dois Córregos é uma cidade construída horizontalmente e segue uma formação ordenada das ruas, que se distribuem entre centro e periferia, passando pelos bairros da área urbana a rural. As instituições como Igreja, sedes administrativas e exército representam a ordem; as casas ficam à margem do centro, são organizadas em um espaço de acordo com um modelo ideal de sociedade, seguindo uma hierarquia de classes. A Igreja disposta no centro, simboliza a autoridade dessa instituição, além de reforçar a cultura religiosa dos seus habitantes. Como a maioria das cidades ordenadas no espaço urbano, além da igreja, encontram-se as demais instâncias de poder, como as instituições políticas, órgãos públicos, estação de trem, agências bancárias, delegacia (RAMA, 2015).

Imagem 71: (12m: 59s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Essa ordenação e construção do espaço da cidade paulista contribui para a ambientação do filme. Sendo uma película contextualizada nos anos 60, sua formação social é representada pelas autoridades policiais, os empresários, as altas classes sociais, a igreja e as famílias tradicionais, além dos intelectuais e dos comunistas (opositores do governo militar).

Reichenbach aborda toda essa atmosfera das relações política e social em sua obra. Já nas cenas iniciais, o diretor situa o espectador no sistema governamental vigente com a presença de figurantes representando os militares na

estação de trem e nas ruas da cidade. Depois, no trajeto das moças até a casa, a câmera em movimento de acompanhamento das personagens exhibe pichações pela cidade com menções ao regime militar. Observa-se claramente a crítica do cineasta sobre o AI-5, por ter sido considerado como o momento mais duro do regime, uma vez que dava poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime.

Imagem 72: (13m: 26s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

As imagens seguem com planos de apresentação desse espaço social, mostram a igreja, ao centro, metaforizando o poder e a representatividade religiosa, sobretudo nessa conjuntura. Vale ressaltar que a partir da promulgação do Ato Institucional de nº 5, a Igreja começava a ter uma ação mais expressiva na defesa dos direitos humanos. Em seguida exhibe a propriedade privada, que ratifica as relações de classes: a casa grande dos patrões e a casa dos empregados (moradores). Outra demonstração das relações de classe é representada na amizade das meninas: a filha do empresário e a filha do militar; diferentemente da personagem Tereza, que embora seja criada como membro da família, não tem as mesmas oportunidades que Ana Paula, visto que é filha da empregada; mais uma evidencia é a do personagem Hermes, um intelectual de esquerda, simbolizando o subversivo, o inimigo do Estado.

Observa-se sobremaneira nessa obra o propósito de suscitar novas discussões a respeito de um tema que nunca se fez tão atual quanto nos últimos anos. Todos esses mecanismos utilizados pelo cineasta permitem ao espectador uma identificação com um fato histórico em um espaço real e, mesmo que em tempos distintos, aborda uma questão dissimulada da nossa história, a fim de

manifestar o interesse pelo nosso passado e provocar reflexões a respeito da nossa sociedade.

4.2 A relação entre espaço e memória na construção da narrativa

A história da humanidade é constituída por memórias, a fim de preservá-la e salvá-la do esquecimento. Entretanto, é preciso que exista um espaço para que a memória seja ativada e estimulada. Isto é, lugares concretos, como os espaços de acontecimentos e eventos históricos, além das representações visuais (foto, pintura, mapas, filmes) e não visuais (música, literatura) (SEEMANN, 2002). Desse modo, acerca dos estudos sobre a espacialidade da memória, faz-se necessário investigar tanto as pessoas quanto os lugares, bem como a paisagem e o território, sobretudo por serem indissociáveis e por estarem intimamente ligados à construção de identidade. Assim, de acordo com Jaime Lerner (apud SARLO, 2011, p. 77), “identidade, auto-estima, sentimento de pertencer, tudo tem a ver com os pontos de referência que uma pessoa possui em relação à sua cidade”.

Nota-se, portanto, que o espaço se constrói e/ou se reconfigura a partir de diferentes períodos históricos e contextos sociais, deixando marcas nos lugares e paisagens, além de que as instituições da memória passam a proporcionar uma nova expressão no ambiente urbano. Sendo assim, uma vez atuando como agentes documentais, memória e História são responsáveis pela edificação de uma sociedade.

Observa-se que a História está presente no espaço da memória do homem, que ao se perceber distanciando-se do seu passado, sente a necessidade de narrar a história de um período, de uma sociedade ou de um indivíduo através de suas lembranças. Ressalta-se, portanto, que para esta pesquisa, a ideia de lembrança é usada a partir dos dois sentidos utilizados por James Young: lembrar o vivido e lembrar as narrações de outros, remotas no tempo (SARLO, 2007), uma vez que Reichenbach produziu esse filme a partir de suas memórias e com base nos relatos sobre seu padrinho, a quem dedicou a obra.

Em relação à lembrança, Bergson (1999) a distingue entre espontânea e aprendida. A primeira é a memória por excelência, ou seja, o espaço em que se armazena e conserva datas, lugares e tempo. A aprendida está mais distante do passado vivido e se torna mais impessoal.

Assim, com o intuito de fazer presente uma memória social, o cineasta explora cada espaço (rua, praça, rios, estações, estradas, personagens) como sendo um referencial. Nesse sentido, cada lugar, por sua vez, tem uma narrativa para contar, o que acaba por incitar as lembranças das pessoas. Logo, visitar uma cidade, criar um mapa mental de um lugar é mais que uma reconstrução de um ambiente do passado: é expor a própria história. Nessa perspectiva, embora o filme espacialize o evento histórico da ditadura civil militar no Brasil, Reichenbach (2004, p. 55) destaca a essência poética das paisagens de Dois Córregos: “13. DOIS CÓRREGOS/RUAS - EXTERIOR DIA A charrete passeia pela cidade, revelando a tranqüilidade do local e sua beleza singela”.

Isso posto, o cineasta ambienta sua narrativa em uma cidade que lhe proporcionou boas recordações, indo assim ao encontro das observações de Tuan (1980) sobre as atitudes e os valores das pessoas em relação ao meio ambiente, isto é, o vínculo afetivo sobre as pessoas e o espaço.

A idéia é realmente filmar na localidade do “Encontro dos Rios” (onde três dos maiores rios do Estado se encontram: o Tietê, o Piracicaba e o Turvo), município de Dois Córregos, próximo a Jaú, interior de São Paulo. Um cenário de beleza rústica e bucolismo irresistível; um reduto, quase indevassável, de tranqüilidade e harmonia. (REICHENBACH, 2004, p. 38).

Ademais, nota-se em suas observações, contidas no livro sobre o filme, que a cidade do interior paulista não havia passado por grandes mudanças em sua arquitetura desde os anos 60, quando esteve lá pela primeira vez. Dessa forma preservou sua memória e história, a exemplo da estação de trem, uma réplica da estação de Marselha, na França. Os rios, além de sua importância para a cidade, na obra simbolizam as transformações e rito de passagem das personagens.

Em narrativas fílmicas, a memória é percebida por meio do *cutback*, um recurso que assim como o *close up* identifica o ato mental da ação, o ato mental de lembrar. A esse respeito, Xavier (1983, p.37) reitera

[...] aquilo que, no teatro, não passaria de um ato mental, projeta-se, na fotografia, nos próprios quadros. É como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito. É como se o próprio mundo exterior se amoldasse às inconstâncias da atenção ou às ideias que nos vêm da memória.

Observa-se essas ações em alguns momentos do filme, como nas cenas em que Ana Paula, ao se reencontrar com o passado, sua memória lhe permite compreender as angústias e escolhas de seu tio, sobretudo, constata-se que sua relação com aquele espaço é essencial para o entendimento de sua crise existencial. “As imagens das visões de Hermes paisagens de Cidreira, o farol inativo, as dunas desérticas, o túnel de bambu, as crianças sem rosto etc - se misturam com detalhes da mão de Ana Paula na terra, de seu esforço para descobrir o passado...” (REICHENBACH, 2004, p. 31), E as lembranças de Hermes, que rememora as consequências na vida de um sujeito considerado inimigo do Estado, sendo um clandestino no próprio país. Por meio de elementos mnêmicos, o diretor reproduz no presente uma parte da história nacional, com a intenção de não permitir um afastamento do passado.

No cinema, a tela reflete, além das lembranças de um determinado tema e imaginação do diretor, a própria mente dos personagens. Nesse sentido, Xavier afirma que

se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador mas que está vivo na memória do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores surgem na tela como um conjunto novo de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante uma lenta transição (1983, p. 38).

Ana Paula está à beira do rio, um plano em *close up* no seu rosto faz a transição da ação presente da personagem para ações de suas lembranças no passado de quase 30 anos. É a partir da transposição dessas ações que o espectador se percebe diante da narrativa, apesar de as cenas iniciais se ambientar nos anos 90, a obra irá refletir acontecimentos do passado.

Imagem 73: (10m: 15s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

A propósito, para Halbwachs (1990), o passado pode ser reconstituído por representações de imagens e de lembranças, haja visto que o indivíduo, ao rememorar sua história, seja por ideias, palavras e imagens, se enquadra em determinado meio social, temporal e espacialmente demarcado. Deste modo, o filósofo estabeleceu diferenças entre memória coletiva e individual, como também as distingue da memória histórica, além do tempo e do espaço. Entretanto, ressalta que

Se a "memória coletiva" não deve nada à "memória histórica" e tudo à "memória coletiva", é porque a primeira situa-se na intersecção de várias séries aproximadas pelo acaso ou afrontamento dos grupos: a memória não pode ser o alicerce da consciência, uma vez que ela é tão-somente uma de suas direções, uma perspectiva possível que racionaliza o espírito. Somos então levados ao estudo dos acontecimentos humanos mais simples, tais como eles se representam na vida real, no decurso das múltiplas dramatizações, onde se defrontam os papéis reais e imaginários, as projeções utópicas e as construções arbitrarias (1990, p. 7).

Sobre esse viés, de acordo com Ricouer (2016), a memória tem o dever com as vítimas de acontecimentos violentos para não deixar esquecer, atuando muitas vezes como meio de reivindicação. Ainda segundo o pensador, o esquecimento converge com a noção de apagamento, de destruição, que se explica com os conflitos do inconsciente. Para a psicanálise, esse processo está relacionado com experiências traumáticas. Ao longo do filme, Hermes busca rememorar o rosto dos filhos, no entanto, as circunstâncias que o fizeram se separar das crianças o impedem de se reencontrar com esse trauma; e, assim impossibilitado dessas recordações, torna-se incapaz de narrar sua história. Assim, as suas lembranças e seus sonhos passam a representar um espaço de desequilíbrio da personagem.

As imagens da cidade de Cidreira, onde mora sua família, são fragmentos que o atormentam. Várias vezes a ação do filme é interrompida por imagens em câmera lenta do túnel de bambu que margeia a estrada que liga Cidreira a Porto Alegre. As dunas desérticas da enseada de Cidreira são outras imagens que angustiam o herói. Algumas vezes é possível identificar duas crianças pequenas nestas imagens fracionadas, quer na estrada ou nas dunas, mas é impossível ver seus rostos. Recuperar o passado parece um ato de penitência para Hermes. Há também a imagem obsessiva de um velho farol inativo. É inevitável que isto simbolize o próprio personagem central. Em suas viagem interior, Hermes enxerga o farol à beira do rio Turvo no "Encontro dos Rios", num delírio esporádico que o traz à tona e o faz acordar (REICHENBACH, 2004, p. 18).

À luz dessa discussão, pode-se observar neste filme uma narrativa que visa, a partir da memória coletiva, rememorar um evento histórico. Sobretudo no personagem Hermes, que ao interpretar um transgressor e fugitivo político, também reproduz a lembrança do seu padrinho que vivenciou a experiência de um governo autoritário. Ele representa à memória coletiva e histórica, como também o próprio esquecimento, uma vez que é o único personagem que não se sabe qual final teve.

Contudo, atualmente se faz urgente uma reflexão acerca da memória histórica e coletiva, bem como individual, visto que em manifestações recentes uma parte da sociedade tem clamado pelo retorno da ditadura militar. A esse respeito, Ferreira (1996, p. 130) já afirmava que o Brasil é um país sem memória, “onde o esquecimento é vala comum em que repousam episódios e personagens, atores e ações”. Assim sendo, obras como a de Reichenbach se tornam essenciais para suscitar novas discussões e rememorar tais eventos, a fim de evitar que se cristalizem outra vez.

4.3 A representação do espaço simbólico em Dois córregos

No cinema, geralmente, esta análise sobre a representação espacial é feita principalmente no espaço físico, isto é, no espaço criado para reprodução de uma época, nos elementos que compõem a cena (fotografia, paisagens, trilha sonora) e nas ações das personagens.

Em **Dois córregos**, Reichenbach enveredou por um caminho pouco frequentado em obras que focam esse período da história brasileira. O diretor não se propôs a realizar uma reconstituição histórica desse período, elaborando um painel das disputas de poder e da violência que grassou nesta época; ao contrário, optou por um filme mais intimista, focado em poucos personagens, inseridos num espaço bucólico, e não numa cidade de grande porte, como Rio de Janeiro e São Paulo.

A respeito dessa discussão sobre a análise do espaço, Bachelard (2000) denominou este estudo de toponálise. Em sua obra **A poética do espaço**, o teórico faz uma análise restrita ao espaço íntimo, exemplificando-o com o espaço de uma casa. Nos passos desta reflexão, esta pesquisa visa expandir esta concepção, uma vez que se observa que o espaço é um elemento essencial na composição de uma narrativa, e não só o espaço físico, como também a análise do comportamento

das personagens, visto que o corpo também é espaço, assim como outros ambientes presentes na obra.

Para tanto, faz-se uma apreciação dos elementos que compõem o filme, por considerar que cada espaço físico, cada personagem, cada objeto que aparecem em cena dão funcionalidade à obra, constituindo-se símbolos que expressam múltiplos sentidos, possibilitando ritmo e mais veracidade à narrativa.

Por sua ambientação nos anos 60 e em uma pequena cidade do interior de São Paulo, a narrativa traz como pano de fundo a Ditadura Militar no Brasil, o que nos leva a pensar o espaço também pelo viés da resistência. Visto que diferente de outras produções, em **Dois córregos** Reichenbach aborda essa temática de maneira mais sutil, num tom quase lírico. Entendemos esse recurso como um meio que o diretor utilizou para tratar das arbitrariedades dessa época, como uma forma de resistência dentro desse contexto. Segundo Alfredo Bosi (2002), a resistência é um movimento interno ao foco narrativo.

Tendo em vista a representação do espaço pelo viés simbólico, Ricoeur (2016) ressalta que todo símbolo sustenta uma intencionalidade dupla, ou seja, visa algo para além dele próprio, mantendo um elo analógico entre o sentido literal e o simbólico.

Assim, ao ponderar a produção de espaços singulares relacionados às características psicológicas das personagens, e que modificam o espaço no qual estão inseridos, externando simbolicamente seus conflitos internos.

Dessa forma, a análise do espaço cinematográfico é elaborada pela construção de uma ficção que, ao utilizar os espaços físicos, pode se valer destes tanto para imprimir uma impressão de veracidade quanto para metaforizar. Como observa Martin (2005, p. 255-256), "... o cinema reproduz de maneira muito realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico".

Para a análise do espaço que permeia todo o enredo de **Dois córregos**, narrado pelas memórias da protagonista, a pesquisa também observou o caráter psicológico das personagens em suas interações do/no espaço.

Logo na abertura do filme, tem-se a exibição da paisagem lírica que permeia todo o enredo: a câmera sobrevoa o rio Turvo até o encontro dos rios Tietê e Piracicaba e depois mostra a paisagem de canaviais, extensas plantações verdes, pequenas montanhas e pastos. A fotografia inicial e a trilha sonora composta por

Ivan Lins remetem a um tom bucólico. Depois a câmera mostra Ana Paula, já com 46 anos, nos anos 90, voltando à cidade de Dois Córregos. A protagonista fica olhando as paisagens e as memórias começam a surgir; ela vê aquele lugar como um espaço que por muito tempo foi o reduto de seu pai e naquela época, durante o regime militar, também foi um refúgio para seu tio Hermes.

Contrapondo essa perspectiva, Bachelard (2000) analisa o espaço, por meio de percepção da casa como o abrigo primordial do homem, ressalta que “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (2000, p. 26). É nesse ambiente acolhedor que o homem pode sonhar, desfrutar de momentos felizes e também da solidão.

Portanto, observa-se agora como cada elemento constitui sentido dentro da obra, desde a estrada, a casa, o rio, a trilha sonora e o comportamento das personagens, esse analisado concomitante aos demais elementos. O espaço, as relações entre espaços e os atributos psicológicos das personagens foram tratados como construções simbólicas nesse espaço fílmico.

A Estrada

O filme começa e termina no mesmo espaço, a estrada que dá acesso à cidade de Dois Córregos. Na cena inicial, Ana Paula faz, dentro de um carro, o trajeto por uma estrada de terra batida até a casa de campo. Por sua vez, este espaço assume uma função mais que denotativa, visto que tem relação entre personagem, espaço e tempo. Percebe-se assim que, quando a protagonista retorna à cidade, ela também faz uma viagem no tempo, e a partir dessa viagem, inicia-se um tempo de mudança em sua vida pessoal. Pois cada espaço, seja físico ou psicológico, despertará uma percepção de tempo diferente na personagem.

Por exemplo, o trajeto pela mesma estrada (espaço geográfico), feito em tempos diferentes, desperta sensações que revelam as angústias e inquietações da personagem (espaço psicológico). Desse modo, Bakhtin (2002, p. 350) elucida que a estrada é

o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho

histórico”, etc; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo.

Portanto, o cronotopo da estrada, para Ana Paula, metaforiza um caminho para uma vida nova, descobertas e respostas. Além de representar, no mesmo espaço onde experienciou um processo de transformação na sua juventude, o tempo de reflexão, autoconsciência e autocrítica da personagem.

Desse modo, durante o caminho até a propriedade, a câmera faz recortes entre a paisagem e o interior do veículo, destacando as reações da personagem ao refazer aquele trajeto depois de anos. A estrada continua do mesmo jeito da última vez que esteve naquele lugar. Este espaço, portanto, além da sua funcionalidade fixa, também apresenta um caráter simbólico, importante na construção da obra. Esse espaço confere à narrativa um enredo de verossimilhança, pois é construído sob a realidade da vida cotidiana real. A história tem um caráter realista, os espaços físicos e as paisagens são reais (BORGES FILHO, 2008).

Imagem 74: (06m: 15s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

A Casa

Ao chegarem a casa, agora no tempo presente, percebe-se o desgaste dos anos. O pequeno santuário na entrada está gasto, a imagem do santo já não pertence àquele lugar. Ana Paula não adentra o interior da residência, mas é alertada que está depredada; não há mais os pertences da família, como o piano, a vitrola de seu pai. Aquele espaço que por um fim de semana foi um lugar de

descobertas, amadurecimento, alegrias e decepções, agora parecia desolado, parara no tempo desde que estivera lá.

Imagem 75: (18min: 25s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 76: (09min: 06s)



Fonte: Filme: **Dois córregos** (1999)

Assim como a casa, as personagens também sofreram mudanças com o passar do tempo. Reichenbach (2004) afirma que a experiência vivida pelas duas jovens, Ana Paula e Lydia, representa um rito de passagem. Eram duas adolescentes que viviam em excelente condição econômico-social. Ambas estavam alheias ao contexto político vigente no país. E o que seria lugar apenas para um refúgio de uns dias, passa a ser o lugar que representa o amadurecimento das personagens.

Sendo, portanto, a casa um espaço íntimo, Bachelard (2000), com base nos estudos de C. G Jung, compara-a com a alma humana, a partir do momento em que se transforma na topografia do ser íntimo. Nesse sentido, defende que

há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. Ajudados por esse "instrumento", não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os confortos da caverna? Foi a torre de nossa alma arrasada para sempre? Somos nós, seguindo o hemistíquio famoso, seres "com a torre abolida" para todo o sempre? Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. Essa trama é tão múltipla que nos foram necessários dois longos capítulos para esboçar os valores das imagens da casa (JUNG, *apud* BACHELARD, 2000, p. 197).

Com isso, observa-se que, além do crescimento individual das personagens, para a protagonista ficou a aprendizagem de respeito ao espaço do outro. Ana Paula, que era uma jovem insegura, tornou-se uma grande empresária. Assim como sua mãe, casou-se com um homem submisso, pois não viveria à margem de ninguém. Já para Lydia, marcou o rompimento de um período de alienação da realidade. Apesar de ser uma jovem culta e bem educada, sua personalidade pedante escondia suas reais carências; como vivia cercada por militares, nesse espaço da ordem, acabou por se aventurar com um anarcossindicalista.

Todavia, a casa foi toda planejada para ser um lugar onde Jairo, pai de Ana Paula, viveria ao se aposentar. Um ambiente tranquilo, às margens de um rio, árvores, tudo que ele gostava estava ali: piano, livros, vitrola, longe de tudo. Fez de lá seu reduto particular. Sempre ia com sua filha ou com Tereza. Isolda, sua esposa, pouco andava nesse lugar. Quase ninguém sabia ou visitava essa casa. Nesse sentido, simbolicamente, a casa tem o sentido de refúgio, proteção de senso materno (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1996).

De acordo com os estudos de Foucault (1984), esse espaço pode ser considerado como uma heterotopia, o espaço do outro. O filósofo pensa o espaço como uma forma de relação de posições, onde a vida é comandada por espaços sacralizados.

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um

espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. Entretanto, essas análises, embora fundamentais para a reflexão contemporânea, se referem sobretudo ao espaço de dentro (FOUCAULT, 1984, p. 413).

A heterotopia é, portanto, esse espaço suprimido pelo exercício de poder da racionalidade Ocidental, denominando heterotopia de desvio, ou seja, um lugar onde os comportamentos que estão fora do que a sociedade aceita e impõe as condutas. Para o filósofo, nestes espaços estão contidos os conflitos e tensões que se exercem pelas relações de poder de uma sociedade determinada.

A casa, para a personagem de Hermes, representa o exílio. Refugiado, esconde-se na propriedade de sua irmã até que sua situação seja legalizada no país. Militante da luta contra a ditadura civil militar, acabou sendo perseguido e teve que fugir deixando família, amigos e trabalho para trás. Esse abrigo e a companhia das jovens são tudo que ele tem agora. Assim, esse lugar pode ser visto como um espaço de resistência.

Nesse sentido, André Pinheiro (2016) observa que a configuração do espaço pode constituir uma atitude de resistência contra a violência, e o ambiente de autoritarismo passa a se configurar em um espaço de lembranças mais humanas.

A Trilha Sonora e sua interação com o espaço fílmico

zA trilha sonora assume um papel primordial no filme, apesar de sua discrição na maior parte das cenas, marcada pela presença constante da música clássica, ela protagoniza momentos de graciosidade e de tensão na narrativa. Estes momentos são interpretados por Lydia, ao tocar o piano que está na sala; simbolicamente este ambiente representa a Ágora, o espaço que reúne as personagens nos momentos de tensões, conflitos e inquietações.

Plano do interior da sala, vendo-se a silhueta de um homem na soleira da porta. O seu rosto está na sombra ofuscado pela luz saturada que vem do exterior.

HERMES: (com uma ponta de decepção) Você é a filha do general Gutierrez!

LYDIA: Nossa ... não sabia que meu pai era tão popular ...

HERMES: Popular não é bem a palavra ...

LYDIA: O senhor conhece ele?

HERMES: Só de nome ...

O clima fica pesado por alguns segundos. Lydia volta-se para o piano e começa a tocar Eduardo Souto (REICHENBACH, 2004, p. 68).

A música representa a própria memória de Ana Paula, contínua, intensa e presente. Simbolicamente, a trilha é o espaço da memória que remete à imortalidade, aquilo que fica para sempre. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996), a música sempre esteve presente nos atos mais intensos e manifestações da vida social, desempenhando papel de mediação, de maneira a ampliar as comunicações até os limites do divino.

Por sua vez, em **Dois córregos** a trilha sonora também representa a resistência contra a ditadura civil militar. Nesse sentido, Bosi (2002) afirma que resistir é não ceder a outras forças. Há um contraponto quando o diretor produz uma narrativa de representação de um período de autoritarismo e pensa sua composição musical clássica, serena, em notas suaves na maior parte das cenas.

Em algumas passagens, a trilha e a fotografia são quase oníricas, como em uma das cenas iniciais, em que Ana Paula fica de frente para o rio e seus olhos se enchem de lágrimas, ao reviver suas lembranças. A câmera vai se aproximando da personagem, as imagens secundárias vão sendo desfocadas e a música vai ficando mais suave. Este é o espaço das memórias e inquietações de Ana Paula.

Imagem 77: (10min: 00s)



Fonte: filme **Dois córregos**, 1999.

A trilha muda seu tom de agudo a grave conforme a intensidade da ação e tensão das personagens. Um desses momentos é quando Tereza é fisicamente agredida por seu amante, o sargento Percival. As garotas veem a cena e o conflito se inicia; Lydia se revolta com essa situação e quer solução imediata, fazendo menção ao seu pai, o general Gutierrez, que poderia resolver. Ana Paula conduz a charrete até a casa, para onde sua irmã adotiva quer voltar. Ao chegarem à residência sente-se o ápice da tensão: Tereza vai para seu quarto, desolada;

Hermes está alheio a toda essa situação; Ana Paula procura-o e o vê embaixo de uma árvore enterrando algo, uma caixa onde o personagem guardou cartas que nunca foram enviadas para os filhos, fotos do acampamento da guerrilha, uma arma e suas poesias – junto com essas lembranças ele também enterra o seu passado; Lydia vai para o piano e começa a tocar uma música mais dramática. A trilha remete ao espaço da tensão, da raiva, da decepção, dos sentimentos efêmeros das personagens.

81. CASA/SALA - INTERIOR DIA

Detalhe dos teclados do piano. As mãos de Lydia começam a executar vigorosamente a segunda parte do “Noturno Op 48 No. 1” de Chopin. Travelling-out até enquadrar a jovem de corpo inteiro. Ela parece descontar no piano toda a sua tensão interior. Travelling-in na mesma velocidade do plano anterior na direção da porta que dá acesso à cozinha. Ana Paula está parada na soleira observando a amiga com olhar grave. Pimpolho aparece por trás, tenta entrar na sala, mas Ana Paula o segura. Ficam os dois olhando Lydia tocar.

82. CASA/BANHEIRO - INTERIOR DIA

Plano em detalhe do rosto de Tereza debaixo do chuveiro. No seu rosto, as lágrimas de humilhação se misturam à água abundante da ducha que lavam a sua revolta. Travelling-out no tempo da música. Ela está parada sendo castigada pela força da água. A câmara só ameaça parar quando a tem de corpo inteiro na tela, nua e indefesa. A música atinge seu ponto culminante (REICHENBACH, 2004, p. 147, 148).

Nessa perspectiva, Martin (2005) ressalta que a música é tão importante quanto os demais elementos do filme para representar a realidade.

A música é, portanto, um elemento particularmente específico da arte do filme e não é para admirar que ela represente um papel muito importante e por vezes pernicioso. Em certos casos o significado literal das imagens é muito ténue. A sensação torna-se musical, a tal ponto que, quando a música a acompanha realmente, a imagem tira dela o melhor da sua expressão, ou melhor, da sua sujeição (MARTIN, 2005, p. 154).

Reichenbach (2004, p. 12) afirma que a trilha sonora do filme tem a intenção de mostrar um filme triste, melancólico, “como as felicidades efêmeras”. A música é, pois, um espaço de resistência, a predominância da música clássica opõe-se ao contexto histórico das arbitrariedades que o país está passando.

Imagem 78: (22min: 43s)

Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

O Rio

Este é um espaço muito simbólico no filme. Sobretudo por ser “a metáfora de vidas em movimento que em algum momento, e inevitavelmente, irão se encontrar” (REICHENBACH, 2004, p. 37). É o caso Ana Paula e Hermes, que a partir desse encontro têm suas vidas completamente marcadas.

Imagem 79: (01min: 37s)

Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Nessa narrativa o rio não tem uma função apenas denotativa. É o espaço que representa a fluidez da trama. Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 780) asseguram que “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte”. Segundo os autores, a água apresenta três significações simbólicas: fonte de vida, meio de purificação e centro

de regeneração. Dessa forma, no filme observa-se que este símbolo representa a salvação das personagens, em especial de Hermes e Ana Paula, por meio de uma morte simbólica.

É o lugar onde a protagonista tem suas primeiras lembranças e impressões do que foi interrompido há mais de duas décadas. Bachelard (2000) afirma que a memória do passado se faz presente no espaço físico; é também o lugar em que acontece o terceiro tempo dessa história: as imagens em que Ana Paula aparece com seu tio em um barco no meio do rio, o tempo de sua imaginação, “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas (2000, p. 29); portanto, o rio é um elemento essencial para o registro da memória do passado; também é no rio que Hermes confia em silêncio suas angústias e tristezas, o mesmo rio que lhe serve como meio de fuga.

Imagem 80: (01h: 37min: 26s)



Fonte: filme **Dois córregos** (1999)

Mircea Eliade (1993) observa que as águas simbolizam a substância primordial da vida, a fertilidade, o renascimento. É esta a relação de Hermes com o rio. Cada vez que o personagem se sente perdido em seus devaneios, reencontra seu eixo no contato com o rio.

A personagem de Hermes representa o espaço das angústias, das memórias interrompidas, da subversão. Igualmente a Ana Paula, é o único personagem que está presente nos três tempos da narrativa: o presente por meio das memórias de sua sobrinha, o passado como o sujeito que marcou para sempre a vida daquelas

mulheres e tempo da imaginação de Ana Paula – os dois em um barco no meio do rio. Nesse tempo, Hermes estaria justificando tudo que acontecera há tantos anos.

Hermes vive uma constante angústia por não conseguir lembrar os rostos dos filhos. Esse espaço dos conflitos psicológicos é mostrado nas cenas em que o personagem entra em contato com as fotos e outros documentos que guarda para manter uma ligação com seu passado. Esses objetos são utilizados na *mise en scène* para reforçar os dramas da personagem. Porém, nas cenas se observa que já estão desgastados, o que é pensado pelo diretor para aumentar o sentimento de perda de identidade, de angústia e saudade que o personagem está passando no momento. Hermes, em alguns momentos do filme, sonha vendo os filhos na praia, em uma estrada da cidade gaúcha, onde morava com sua família, mas sempre algo distorce a imagem dos rostos. Há um sentimento de agonia e ansiedade por não conseguir vê-los. Nas imagens, as crianças estão sempre andando em direção oposta à sua, o que representa distanciamento. Evidência do que irá acontecer posteriormente com Hermes, quando precisa fugir novamente, usando o rio como rota de fuga, e segue para lugar desconhecido, assim ficando cada vez mais longe dos filhos.

O diretor usa a metáfora do rio, nesse filme em particular, que é em um encontro de rios, como a própria história das personagens. Um encontro de almas, sonhos, desejos, medos, descobertas, uma diversidade de sentimentos, que o próprio cineasta afirma ser um rito¹⁰ de passagem para as jovens, uma renúncia para Tereza e a transgressão para Hermes.

Nessa perspectiva, percebe-se este espaço como heterotópico (FOUCAULT, 1984), pois o rio passa a ter sua funcionalidade voltada para as ações dos comportamentos psicológicos das personagens, que por sua vez acabam modificando a construção de sentido dessa narrativa.

Ademais, além da análise espacial real e simbólica, percebe-se na *mise en scène*, sobretudo na criação de cada detalhe, a emoção necessária para a construção de uma narrativa. Pois, não é só nos espaços físicos que se percebe esse recurso, ela está presente também na subjetividade da obra, nas emoções, pensamentos, nas angústias, personalidades das personagens.

¹⁰ Ele está clandestino no país. O Brasil vive um momento conturbado de sua história. Um “rito de passagem” para as adolescentes. Um aprendizado de vida para Tereza (REICHENBACH, 2004, p. 7).

4.4 A territorialidade em Dois córregos

Com base no conceito da toponímia de Bachelard (2000) sobre a teoria literária do espaço, este subcapítulo observa as relações do espaço com as personagens. Sobretudo as relações de poder presentes na obra. Desta maneira, é necessário identificar os mecanismos espaciais que constituem o objeto em análise.

Nesse sentido, verifica-se que a obra se divide em macroespaço – cidade de Dois Córregos –; e microespaço – a casa de campo, que apresenta o cenário e a natureza, além do ambiente, paisagem e território. Sabe-se que o cenário é o espaço criado pelo homem; a natureza são os espaços construídos; o ambiente se constitui a partir do cenário e/ ou natureza e os aspectos psicológicos da obra; a paisagem está relacionada a tudo que se pode olhar – desse modo, pode ser natural sem influência humana e cultural, que sofre influência do homem e o território, que são os espaços disputados por ocupação e/ou posse (BORGES FILHO, 2016).

Embora ressalte a importância do conceito de território na toponímia, Borges Filho atenta que “cabe ao estudioso perguntar que tipo de cenário e/ou natureza forma um território, isto é, que espaço está em relação de dominação-apropriação com as personagens. E, em consequência, de que forma o poder é ali exercido” (2016, p. 6).

Com vistas aos novos arranjos espaciais, esta pesquisa discute o conceito de território por meio das relações de poder, representados pela tomada de posse da propriedade. Entretanto, o enredo se desenvolve quando, na década de 60, quatro personagens se encontram em um ambiente, de maneira que se apropriam de um espaço e reconfiguram aquele território, que passa a imprimir as características relacionais de acordo com seus objetivos e influências, indo desde uma ordem econômica, política e cultural, até mesmo do meio natural no qual estão inseridos (SAQUET, 2007).

Contrapondo o conceito de território proposto por Raffestin (1993), o qual se estabelece as relações de poder por meio de produção e trabalho, e que estas relações produzem uma rede de troca de energia e informação, com o intento de possibilitar espaços de conhecimento em todos os níveis. No filme, essa relação se dá pela disputa de terras, com respaldo do âmbito jurídico. Mesmo quando Ana Paula percebe a situação desfavorável e de miséria dos moradores que ocupam a

casa, não há naquele espaço-tempo a capacidade de transformação naquelas relações sociais.

7. PORTEIRA/SÍTIO DE ANA PAULA - EXTERIOR DIA Os veículos estacionam. Do interior da viatura os policiais saem empunhando suas armas. Do carro de Ana Paula saem o Oficial de Justiça e o Dr. Armando. Os policiais conversam com o Oficial de Justiça, mas não se escuta o que estão falando. Dr. Armando confabula com o Oficial de Justiça e retorna ao carro. ARMANDO: Vamos ter que acompanhar a expulsão dos caseiros do grileiro ... é de lei ... MOTORISTA: (apanhando um revólver no porta-luvas) Eu vou com a senhora! (REICHENBACH, 2004, p. 46).

Imagem 81: (07m: 25s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 82: (07m: 35s)



Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Tem-se, na fala dos personagens, um tom autoritário e de imposição que evidencia a relação de poder da publicitária diante do caseiro, o que se reforça no discurso do advogado ao endossar que o trabalho sujo fica à mercê dos seus

subalternos. Apesar de não ter interesse em residir nem de manter vínculo com a propriedade em disputa, o que está em jogo é o domínio da terra pela personagem. No entanto, percebe-se em seus primeiros relatos uma relação afetiva com aquele ambiente, especialmente por ser o lugar eleito por seu pai e por preservar as lembranças de seu tio. Mesmo o caseiro tendo a usucapião da fazenda, o que prevalece nesse conflito é o direito legal que a protagonista tem sobre aquele território, sendo obrigatória a desocupação do imóvel pelos moradores.

OFICIAL DE JUSTIÇA: O senhor que é o seu José? JOSÉ: Sim senhor! OFICIAL DE JUSTIÇA: (apontando para Ana Paula) Dona Ana Paula, esta senhora que está aqui e que é a verdadeira proprietária, veio tomar posse do terreno e da casa. JOSÉ: E o doutor Valente? OFICIAL DE JUSTIÇA: Dr. Valente perdeu o processo de usucapião... o senhor tá sabendo. Vai oferecer resistência? O casal olha assustado para os policiais militares. JOSÉ: É melhor esperar o dr. Valente ...

ANA PAULA: É deprimente ...

ARMANDO: Se toda retomada de posse fosse tão fácil... Na sua agência de publicidade é tudo sempre um mar de rosas, é? ANA PAULA: Claro que não... mas é diferente ARMANDO: (dando de ombros) É ... a herdeira é você ... e quem faz o trabalho escroto é o seu advogado ... (REICHENBACH, 2004, p.47-48).

Pode-se, contudo, interpretar o interesse de Ana Paula a partir do conceito de hibridismo territorial de Santos (2000). Segundo o estudioso, esse conceito se dá no âmbito em que o território assume a função de objeto de uso, ou seja, práticas relacionais preeminentes da sociedade e de seus ciclos. Visto que a personagem é uma renomada publicitária, viúva de industrial e herdeira de grandes posses, infere-se que há finalidades lucrativas que conduzem à reintegração da terra. Nesse contexto, o geógrafo reconhece diferentes intenções de uso, de acordo com a necessidade entre proprietário e ocupante, tendo nesse lugar um espaço de sobrevivência.

Para os atores hegemônicos o território usado é um recurso, garantia da realização de seus interesses particulares. Desse modo, o rebatimento de suas ações conduz a uma constante adaptação de seu uso, com adição de uma materialidade funcional ao exercício das atividades exógenas ao lugar, aprofundando a divisão social e territorial do trabalho, mediante a seletividade dos investimentos econômicos que gera um uso corporativo do território. Por outro lado, as situações resultantes nos possibilitam, a cada momento, entender que se faz mister considerar o comportamento de todos os homens,

instituições, capitais e firmas. Os distintos atores não possuem o mesmo poder de comando levando a uma multiplicidade de ações, fruto do convívio dos atores hegemônicos com os hegemonzados (SANTOS, 2000, p. 108).

Outra relação de poder que se manifesta na obra é o caso do sargento Percival. Essa personagem representa a autoridade e o totalitarismo das figuras militares. Ele mantém um relacionamento adúltero com Tereza; cogita deixar a esposa para assumir seu romance, proposta que é rejeitada por ela. Entretanto, quando ela decide revelar o caso a sua esposa, o milico a agride moral e fisicamente, sobre o pretexto de estar sendo difamado, uma vez que é um representante da ordem, da moral e dos bons costumes, além de um defensor da família. Percebe-se, portanto, uma relação de poder que os militares procuravam manter sobre os demais civis, que mesmo ao manterem práticas incoerentes com os ideais defendidos, responsabilizavam terceiros por suas atitudes. Muitas vezes, colocando os algozes como vítimas da sociedade, e assim os transgressores, os subversivos e os opositores do regime eram tidos como os verdadeiros inimigos. Desse modo o sargento representa o espaço de posse sobre o *outro*.

No filme, esse domínio se reproduz quando Percival vai atrás de Tereza na casa com a intenção de pedir para reatar o relacionamento extraconjugal, e desconfia que ela está mantendo um caso com Hermes, que sai em defesa da moça. Esse embate fere a honra do sargento, que se sente humilhado; isto o leva a fazer uma ameaça de voltar com outros soldados para expulsar o amante de sua ex. Uma vez que os militares não aceitavam ser contrariados, aplicavam o uso da força sobre qualquer instância, sobretudo para assegurar seus interesses.

HERMES: Que que tá havendo aí?
 TEREZA: Deixa... ele vai embora...
 PERCIVAL: Vou o cacete... (para Hermes) quem é você?
 HERMES: Não interessa... cê tá invadindo o terreno...
 PERCIVAL: Eu entro onde eu quero e não vem enfezado comigo não, que eu te fodo. Tá entendendo!...
 HERMES: Vai embora, soldado...
 PERCIVAL: Sargento, palhaço! Olha o respeito!
 TEREZA: (para Percival) Faz o que ele diz... vai embora...
 (REICHENBACH, 2004, p.165).

Imagem 83: (01h: 30m: 49s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Imagem 84: (01h: 31m: 43s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Entende-se, então, que **Dois córregos** aborda a questão territorial não somente nos limites geográficos, mas sobretudo nas relações de poder entre as personagens e o espaço urbano que contempla a narrativa. Acrescente-se o vínculo afetivo que o cineasta mantinha com o lugar, o que o leva a elegê-lo como espaço para sua obra.

4.5 O espaço de representação do corpo

A ideia de representação que baliza esta análise é o de Denise Jodelet, ao defini-la como “uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (2001, p. 22). Sendo, portanto, uma forma de linguagem que permite aos homens uma interpretação e significação de mundo. À vista disso,

entende-se que o corpo é um símbolo carregado de significados e que visa a uma interpretação da realidade. Destarte, faz-se relevante compreender a relação entre corpo e sociedade.

Nessa perspectiva, de acordo com o antropólogo José Carlos Rodrigues (1983), a representação social do corpo resulta em um viés de uma sociedade em particular, ou seja, é produto do meio social que o criou. Desta maneira, sendo o corpo um produto sociocultural, o comportamento de um indivíduo é determinado pelo regime do grupo no qual está inserido, assimilando suas regras e costumes. A partir disso se observa a interação dos seres humanos com seus próprios corpos e como a sociedade exerce influência sobre eles.

À luz dessa discussão, observam-se alguns agentes de representação por meio do corpo em **Dois córregos**. A representação social do corpo de Hermes simboliza a transgressão para o sistema político e o amor para as três moças com quem convive um curto espaço de tempo. Ele também metaforiza a presença física necessária para mediar e conduzir aquele ambiente. O corpo de Ana Paula reflete o rito de passagem da alienação para o amadurecimento; a transformação pessoal de um indivíduo. Lydia e Percival representam corpos sociais fortemente determinados pelo contexto político vigente; ela, filha de um militar, age, pensa e se comporta conforme seus costumes. O sargento, por sua vez, estampa as regras e a intransigência do governo militar. Por fim, Tereza exprime duas vertentes do corpo: a sexualidade e a renúncia. Representa a mulher dona de si e do seu corpo, usando-o como meio de prazer. Entretanto, por estar imersa em uma sociedade conservadora e sob um regime autoritário, que impõe normas de comportamentos repressivos, acaba sendo vítima de suas escolhas, sobretudo sua autonomia feminina. É também símbolo da renúncia, pois representa um ser que está sempre colocando o outro acima de seus desejos e vontades; sua entrega ao outro obscurece sua personalidade.

A relação das personagens com o uso do corpo naquele ambiente social é um elemento que reforça a intensidade dramática e artística do filme de Reichenbach. A direção conduz de maneira primorosa essa representação do corpo, a fim de produzir uma interpretação mais próxima da realidade. Desnuda as problemáticas sociais que permeavam aquele contexto histórico, bem como os dramas vivenciados pelas personagens, e assim possibilita ao espectador se identificar com aquelas ações.

Imagem 85: (01h: 14m: 59s)

Fonte: Filme **Dois córregos** (1999)

Na cena acima, Tereza aparece tomando banho depois de ser agredida pelo seu amante, o sargento Percival. Percebe-se que seu corpo representa não somente uma vítima de violência física, mas também da violência imposta por meio da conduta social do grupo que a determina enquanto sujeito. O banho representa a pureza, portanto, a ação da personagem por meio do banho além de revelar a fragilidade de seu corpo, simboliza sua limpeza e sua transição face a uma vida dissimulada. A partir desse momento a personagem dá ao seu corpo o poder que ele tem, sobre si e sobre os outros.

Sobre esse ângulo, Foucault (1979) discutiu as formas de expressão do poder, inclusive sua relação com o corpo. De acordo com o filósofo, em um sistema político, o corpo de uma autoridade desempenha papel fundamental para sua manutenção. Essa questão foi abordada em **Vigiar e punir**, onde a personagem de um rei simboliza a força necessária para o funcionamento da monarquia. Deste modo, o seu corpo metaforiza a ordem basilar daquele governo. Semelhante às funções dos corpos das personagens em análise que são elementares para a construção de sentido da obra.

Dessa forma, a construção histórica pensa o sujeito enquanto objeto constituído a partir de elementos exteriores ao indivíduo. Por sua vez esses elementos o determinam enquanto sujeitos objetivados, visto que estão suscetíveis a uma ordem pela qual sua subjetividade, sua experiência e suas relações colocam-no em condição de submissão.

Assim como nas demais categorias, o corpo, no cinema, precisa estar e ocupar um determinado espaço. A respeito desse argumento, Xavier (1983, p. 461) frisa que “o espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para especializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consciência do real”. A tela projeta a imagem de uma percepção de realidade carregada de significados, e o corpo também é responsável por essas representações sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As formas narrativas, tanto literárias quanto cinematográficas, são riquíssimas no que tange às possibilidades de representação de um período histórico e abordagem de temas controversos de uma sociedade. Esta pesquisa, consciente desta capacidade inerente às narrativas, observou como as estruturas espaciais – seja o espaço real, simbólico ou cenográfico, no caso do cinema – são essenciais na produção de sentido e funcionalidade da obra, visto que lhe permite mais veracidade e complexidade, além de mais interação com o público.

Para essa apreciação, inicialmente, foi realizada uma explanação sobre a produção de Carlos Reichenbach, enfatizando a relevância e a recepção de sua obra. Em seguida, foi feita uma abordagem sobre o processo da linguagem cinematográfica, para melhor compreensão dos termos e conceitos técnicos, bem como para observar de que maneira se materializa a espacialidade no que diz respeito ao cinema, visto que o objeto em análise é um filme. A pesquisa também fez uma apreciação sobre o conceito de *mise en scène* – recurso utilizado nessa pesquisa para analisar o espaço da cenografia. Por fim, observou-se como se constitui a análise do espaço em **Dois córregos**; nessa fase foi considerado, além do espaço da cidade paulista onde se passa o filme, o espaço simbólico que se faz presente na obra e os demais mecanismos de espacialidade que estruturam a funcionalidade narrativa do filme.

Observou-se nessa obra que o senso espacial é enfatizado pelo recurso dramático da arquitetura fílmica, em que o espaço intensifica as sensações e produz atmosferas que vão desde o fundo histórico até a novas percepções do espaço. Desse modo, entende-se que a espacialidade é um elemento primordial tanto para o desenvolvimento da história como também para o deslocamento e uma alusão ao processo de travessia no comportamento das personagens.

Nesse filme, o cineasta pensou não apenas nos componentes físicos e simbólicos do espaço, mas também nos elementos naturais (paisagens), a fim de abordar uma temática de sofrimento e violência de forma lírica e sutil sem, no entanto, tirar sua verossimilhança com a realidade do contexto histórico ao qual se propôs reproduzir.

No que concerne à discussão dos recursos técnicos do cinema, tais como a iluminação, o cenário, a seleção de personagens, os planos e enquadramentos de

câmera e roteiro, observou-se como reforçam as estruturas espaciais, além de intensificar as ações dramáticas da narrativa.

A respeito da relação espacial e formação social, verificou-se que os ambientes também são fatores responsáveis pelo comportamento dos indivíduos. Constatou-se que contextos de violência e autoritarismo produzem espaços sociais diferentes, nos quais os sujeitos lutam por representatividade. Observou-se também representações simbólicas que permeiam a obra: alguns espaços, mais que seu caráter real, metaforizam comportamentos e ações humanas, sobretudo no âmbito das abstrações.

Dessa forma, à vista de elucidar a hipótese que conduz o autor na elaboração e construção de sentido de sua obra fílmica por meio da constituição da *mise en scène* e do espaço na narrativa, a pesquisa analisou a relevância de se pensar o espaço, as ações das personagens, o roteiro e como a utilização desses recursos cinematográficos são fundamentais para a realização de uma obra que busca se legitimar enquanto narrativa.

Por escolher uma abordagem memorialística, percebe-se que a intenção do autor em atingir o drama histórico por via indireta, perquirindo os dilemas de ordem pessoal. Atinge, assim, o macro através do micro, o coletivo através do individual, elaborando uma narrativa política que não despreza o plano dos dramas individuais. Pelo contrário, mostra que um está amalgamado a outro. Os governos autoritários atingem a massa justamente porque corroem a esperança e a liberdade de indivíduos concretos.

Nesse sentido, essa obra, que completou 20 anos de seu lançamento, nunca se fez tão atual nos assuntos políticos e sociais da sociedade brasileira, visto que em eventos recentes parte da população, num flagrante caso de falta de memória e senso histórico, roga por um retorno da Ditadura Civil Militar. Mesmo com sua abordagem mais lírica, narrativas como essa em análise se propõem a atuar em contraponto com recessões e imposições que governos autoritários queiram instaurar em uma nação. Desse modo, entende-se que obras como a de Reichenbach transcendem o valor estético, tornando-se elementares na discussão e reflexão do atual contexto que o país vem atravessando.

REFERÊNCIAS

- ALPENDRE, Sérgio. Homenagem a Reichenbach. In: **Revista Interlúdio**. 2006. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3678>>. Acesso em: 20 de mai. de 2018.
- ALVES, Bernardo Marquez. Trilha sonora: o cinema e seus sons. **Revista Novos Olhares** - Vol.1 N.2. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404>. Acesso em: 23 de mai. de 2018.
- ARAUJO, Rogerio Bianchi. Análise fílmica de um pensador libertário e utopista brasileiro. **Revista UFG**, V. 13, n.2, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/emblemas/issue/view/1789>>.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- BACHERLAD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Barcelona: Kairós, 1978.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição**. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, Vol. 01. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema** – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.
- BORDWELL, David. **La narración em el cine de ficción**. Barcelona-Buenos Aires - México: Paidós, 1996.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luzia Machado Jatobá. Campinas-SP: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood**. Barcelona: Paidós, 1997a. p. 331- 356. In: SOUZA, 2010.
- BORWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas-SP: Editora da USPI, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e espaço simbólico**. In: **Razões práticas**. Sobre a teoria da ação. Campinas-SP: Papyrus, 1996.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- BRECHT, Bertolt. "A exceção e a regra". In **Teatro completo** (12 vols). Vol IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1990.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **A verdade da repressão**. In: **Teresina etc**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1972, p. 113-118.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de A.; GOMES, Paulo E.S. **A Personagem de Ficção**. 3ª ed. Editora Perspectiva. São Paulo: 1972.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos**. 10. ed. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzada. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.
- COSTA, Francisco Araújo. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, n. 8, ago. 2002.
- COSTA, Rogério Haesbaert da. **O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: ed. Bertrand Brasil, 2006.

CHION, Michel. **Música: médias et tecnologia**. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1997.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FELLINI, Federico. **Fazer um Filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento**. São Paulo: Annablume, 2002.

FERREIRA, Brasília Carlos. Memória, tempo, narrativas. **Política e trabalho**, v.12, p. 126-138, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FILHO, Oziris Borges; BARBOSA, Sidney. **Espaço, literatura e cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

FILHO, Oziris Borges. **O espaço literário**. Uberaba-MG: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Org.: e Trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. (Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967), Architecture, mouvement, continuité. n 25. Outubro de. 1984. ps.46-49.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Jacqueline Brizida. **Hans Staden: As narrativas literárias e cinematográfica em contraste**. Dissertação. – São Paulo, 2011. 99 f.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. Revista **E-compós**. Disponível em: <www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/90/90>. Acesso em: 02 de ago. de 2017.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução: Waldéa Barellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

LAMOUNIER, Bolívar. Introdução. In AZEVEDO AMARAL, Antônio J. **O Estado autoritário e a realidade nacional**. Brasília: Editora da UnB, 1981, pp. 1-19.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LERNER, Jaime. **Acupuntura Urbana**. 5ªEd. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MACHLINE, Paulo. **O filho eterno**. Produção: Rodrigo Teixeira. Distribuição: Sony Pictures. 2016. (82 min). Brasil.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Friz Lang. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papyrus, 2015.

MATOS, Celso. A repetição mítica em Dois Córregos. **Midiálogos** - Revista Científica de Comunicação, Londrina, vol. 01, n. 01. 2007. Disponível em: <http://www.pitagoraslondrina.com.br/midialogos/ed_01/artigos/Comunicacao%20em%20Dois%20Corregos%20-%20Celso%20Mattos.pdf>. Acesso em: 02 de ago. de 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **O significante Imaginário** – Psicanálise e Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

OLIVEIRA, Bernardo. Dois Córregos, de Carlos Reichenbach. In: **Contracampo**. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/01-10/doiscorregos.html>>. Acesso em: 10 out de 2017.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise em scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Antologia filosófica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

PEREIRA, Carlos Eduardo. **Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach**. 325 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2013.

PINHEIRO, André. [Orgs.]. **Linguagens, cultura e ensino**: interfaces entre ficção, discurso e mídia. Teresina: Edufpi, 2016.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. França. São Paulo: Ática, 1993.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

REICHENBACH, Carlos. **Dois Córregos**: verdades submersas no tempo / argumento e roteiro escritos e comentados por Carlos Reichenbach. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004. -216p.: il. - (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

REICHENBACH, Carlos (dir). **Dois Córregos** – Verdades Submersas no Tempo. Produção: Sara Silveira. Distribuição: Dezenove Som e Imagem. 1999. (112 min). Brasil.

REICHENBACH, Carlos (dir). **Falsa loura**. Produção: Sara Silveira. Distribuição: Imovision. 2008. (104 min).

REICHENBACH, Carlos (dir). **Garotas do ABC**. Produção: Sara Silveira. Distribuição: Dezenove Som e Imagem. 2003. (130 min).

RICOEUR, Paul. **Escritos e conferências**, 3: antropologia filosófica. Tradução Lara Cristina de Malimpensa. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento** – sonora, visual, verbal. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. **Espaço e sociedade**: ensaios. Petrópolis: Vozes, 1982.

SANTOS, Milton. O papel ativo da geografia. **Revista Território**, Rio de Janeiro, nº 9, p. 103-109, 2000.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Teoria e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e Concepções de Território**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SEEMANN, Jörn. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. **Revista da Casa da Geografia de Sobral**, Sobral, v. 4/5, p. 43-53, 2002.

TEZZA, Cristovão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas – SP: Papyrus, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: **AUMONT, Jacques et al.** A estética do filme. Campinas: Papyrus, 2009.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução: João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.