

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

ELOÍSA CARDOZO DA SILVA

**NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA:
um estudo sobre o grotesco no cinema nacional**

Caxias do Sul

2021

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

ELOÍSA CARDOZO DA SILVA

**NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA:
um estudo sobre o grotesco no cinema nacional**

Monografia apresentada como requisito
para aprovação na disciplina de
Monografia II – aluno: Eloísa Cardozo da
Silva

Orientador(a): Flora Simon da Silva

Caxias do Sul

2021

NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA:
um estudo sobre o grotesco no cinema nacional

Monografia apresentada como requisito
para aprovação na disciplina de
Monografia II – aluno: Eloísa Cardozo da
Silva

Orientador(a): Flora Simon da Silva

Aprovado em Caxias do Sul: _____ de _____ de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Professora: Ma. Flora Simon da Silva - Orientadora
UCS

Professora: Dra. Ivana Almeida da Silva
UCS

Professor: Me. Carlos Antonio Andrade Arnt
UCS

AGRADECIMENTOS

Estar finalizando minha primeira graduação é um passo que muitas vezes me questionei se conseguiria. Nesses quatro anos que estudei na Universidade de Caxias do Sul, me vi mudando muito, crescendo e criando novos gostos e além disso, me vi dentro de uma profissão. A Publicidade e Propaganda me permite criar e expressar o que sinto, me conecta a arte e a imaginação, neste momento não me veria fazendo outro curso.

Dedico este trabalho e esta pesquisa primeiramente a meus pais que me inspiram e me mostram o exemplo de pessoa que quero ser para aqueles que me cerca. Acreditaram em mim e nunca deixaram que faltasse recursos para que eu pudesse seguir estudando. A minha mãe, que juntou todos os documentos necessários para a bolsa do ProUni, programa pelo qual me formo, além de sempre estar pronta para me buscar no meio do caminho tarde da noite. A meu pai que trabalha incansavelmente, incentivando e acreditando em meu potencial.

A meu irmão e meu melhor amigo, Gustavo, que esteve sempre ao meu lado e mostrando para mim minha capacidade, com carinho e às vezes sem muita paciência, mas sempre acreditando na pessoa que sou. Obrigada por me ensinar tanto todos os dias de nossas vidas.

A minha irmã Schaiane e meus sobrinhos Cauê e Noah, que enxergam em mim a dedicação e o esforço sem nunca me deixarem esquecer disso, acreditando em me incentivando a seguir meus sonhos.

A Professora Flóra, que a distância me acompanhou nessa caminhada com paciência e carinho, me mostrando caminhos, me incentivando e me deixando livre para que a pesquisa fosse realizada.

A Tia Nina, que foi minha primeira professora, ajudou na minha alfabetização, sempre com muito carinho e afeto. Seu cuidado inspira.

A meus amigos, que mesmo na distância sempre se preocuparam e perguntaram sobre o andamento da pesquisa, me dando fôlego e me fazendo acreditar que é possível.

Por fim, gostaria de agradecer a todos que trabalham incansavelmente por um mundo mais justo e melhor para todos, sem marginalização e com mais inclusão, em busca dos direitos básicos de todo cidadão. Àqueles que acreditam na educação

e nos movimentos sociais, aqueles que abriram as portas das universidades para quem não tem acesso, através do ProUni e outros programas de incentivo aos estudos. Meu mais profundo e sincero agradecimento.

Resumo

Esta pesquisa aborda o uso da estética do grotesco no cinema a partir das linguagens cinematográficas empregadas na narrativa. Como as escolhas cinematográficas de um diretor audiovisual, são um dos principais delimitadores de uma narrativa e a forma como o espectador receberá a mensagem a ser transmitida. O cinema por possuir uma linguagem própria e ser capaz de se apropriar de elementos de outras artes, é capaz de encantar ou desagradar quem o assiste. Nesse caso, o objetivo desta pesquisa é entender a estética do grotesco e seu uso no cinema brasileiro, através da aplicação da linguagem cinematográfica no filme Nise, O Coração da Loucura.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Linguagem Cinematográfica. Grotesco. Nise, O Coração da Loucura.

Abstract

This research approaches the use of the grotesque aesthetics in cinema from the cinematographic languages used in the narrative. As the cinematographic choices of an audiovisual director, they are one of the main delimiters of a narrative and the way the viewer will receive the message to be transmitted. Because cinema has its own language and is capable of appropriating elements from other arts, it is capable of delighting or displeasing those who watch it. In this case, the objective of this research is to understand the aesthetics of the grotesque and its use in Brazilian cinema, through the application of cinematographic language in the film *Nise, The Heart of Madness*.

Keywords: Brazilian Cinema. Cinematographic Language . Grotesque. *Nise, The Heart of Madness*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Primeira filmagem feita no Brasil.....	16
Figura 2 - Pôster do Filme Braza Dormida de Humberto Mauro.....	18
Figura 3 - Cinecittá: Estúdio Cinematográfico bombardeado na Itália.....	22
Figura 4 - Rio 40 Graus: filme brasileiro de Nelson Pereira dos Santos.....	23
Figura 5 - Poster do Filme “A Grande Arte”.....	26
Figura 6 - Trem chegando à estação, dos Irmãos Lumière.....	30
Figura 7 - Saturno Devorando Seu filho de Francisco de Goya.....	40
Figura 8 - Profundidade de campo.....	44
Figura 9 - Cidade de Deus.....	45
Figura 10 - Tropa de Elite.....	46
Figura 11 - Poster do filme: Nise, O Coração da Loucura.....	48
Figura 12 - Nise chega ao hospital (04:01 - 04:25).....	49
Figura 13 - Lobotomia e eletrochoque (8:03 - 8:46).....	50
Figura 14 - Primeira Vista (12:01).....	51
Figura 15 - Rinha de Pacientes (12:13 - 12:22).....	51
Figura 16 - Lúcio (25:32 - 25:37).....	52
Figura 17 - Apresentação (25:58 - 26:15).....	53
Figura 18 - Rafael - (33:09 - 33:16).....	53
Figura 19 - Apaixonados (57:04 - 57:19).....	54
Figura 20 - Cachorros Mortos (1:31:15 - 1:31:45).....	55
Figura 21 - Caos (1:31:56 - 1:32:04).....	55

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 METODOLOGIA.....	13
2. CINEMA NOVO E SUAS REFERÊNCIAS.....	15
2.1 O CINEMA BRASILEIRO E O NEO-REALISMO ITALIANO.....	15
2.1.1 O Cinema Neo-Realista.....	20
2.2 CINEMA NOVO E A ESTÉTICA DA FOME.....	22
2.3 CINEMA BRASILEIRO E A RETOMADA.....	25
3. A LINGUAGEM NO CINEMA E A ESTÉTICA.....	29
3.1 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	29
3.1.1 A Cinematografia.....	32
3.1.2 A Montagem.....	35
3.1.3 O Som.....	36
3.2 A ESTÉTICA DO BELO E DO FEIO.....	38
3.3 A ESTÉTICA E O CINEMA.....	41
3.3.1 O Grotesco no Cinema Brasileiro.....	44
4 . ANÁLISE FÍLMICA: NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA.....	47
4.1 O FILME: NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA.....	47
4.2 A LINGUAGEM DE NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA E SUA ESTÉTICA.....	49
4.3 O GROTESCO E A SOCIEDADE BRASILEIRA.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS.....	60
ANEXO.....	68

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda a relação entre a estética do grotesco e a linguagem cinematográfica dentro de uma narrativa. Isso se deu pois, a arte é um reflexo da sociedade em que vivemos e se influencia por movimentos que acontecem de tempos em tempos em um grupo de pessoas.

Devido às mudanças e crenças de determinados grupos, iniciam-se movimentos artísticos que encontram na sociedade sua inspiração e além de encantar, buscam a possibilidade de se tornarem fatores de denúncias sociais e políticas. O cinema é uma das formas de arte mais abrangentes, ele acolhe a escrita, o teatro, a música, a arquitetura, a pintura recebendo diversos tipos de movimentos, expressa pensamentos e pontos de vista, mostra a fantasia e a realidade. Por isso acaba sendo um meio de comunicação de muita relevância política e social. Além de trazer sua própria linguagem que sutilmente é capaz de complementar a narração.

Neste trabalho será possível conhecer movimentos do cinema brasileiro, tendo como foco o Cinema Novo e suas referências. O Cinema Novo Brasileiro, buscou ser uma forma de arte de denúncia na história do cinema nacional, pois buscava encantar pela ética e não pela sua estética e trazia em si a realidade vivida pela sociedade brasileira dos anos 1950. Era uma realidade dura que não era vista por muitos e por isso chocava assim como as manifestações artísticas, como o grotesco buscavam fazer. O grotesco chama a atenção e cativa, pois nele há também a imperfeição e quando é inserido no cinema brasileiro, de maneira política, nos traz reflexões sobre a realidade e a história que vivemos.

Sendo assim, estudar o grotesco no cinema brasileiro traz à tona a importância de conectar pontos entre o que é belo e o que é feio e mostrar que a arte não nos cativa apenas por sua beleza, mas muitas vezes por trazer identificação com a realidade que muitas vezes não é mostrada por completo na sociedade. A partir disso, formulamos a questão que norteia a pesquisa: de que forma o uso da linguagem cinematográfica auxilia na construção esteticamente grotesca do filme brasileiro, *Nise, O Coração da Loucura*?

O objetivo geral da pesquisa é compreender a estética do grotesco e sua relação com a linguagem cinematográfica no filme *Nise: O Coração da Loucura*. Como objetivos específicos listamos: entender os movimentos estéticos; verificar a como se dá a linguagem cinematográfica em uma narrativa; analisar a linguagem do

filme *Nise, O Coração da Loucura* e como se dá a estética do grotesco em sua narrativa.

Nise, O Coração da Loucura é um filme brasileiro de 2016, dirigido por Roberto Berliner. O filme é baseado em fatos reais e conta a história de Nise da Silveira (Glória Pires) uma psiquiatra que revolucionou o tratamento de pacientes considerados incuráveis nos anos 1950 no Rio de Janeiro, através da Arte. O filme traz cenas fortes que refletem a realidade que era vivida nesses centros, mostrando cenas onde não há dignidade para os internos, nos levando a pensar o quanto o grotesco está inserido na realidade social, construído dentro do cinema e relacionado com as arte, mas visando causar incômodo e desconforto.

A principal motivação para sustentar o tema desse projeto se encontra na importância da arte para o desenvolvimento de uma sociedade que deve conhecer sua história e ser capaz de reconhecer seus erros através da arte e do cinema, quando baseado em fatos reais, a partir do uso da linguagem cinematográfica na narrativa. No curso de Comunicação Social, é imprescindível que tenha-se conhecimento sobre movimentos artísticos e suas heranças para a sociedade. Por isso, nesse trabalho de conclusão de curso é apresentado esta análise fílmica, que busca juntar as artes, a história e o audiovisual.

A arte tem como um dos seus objetivos trazer questionamentos a quem a contempla. Por isso, no segundo capítulo desta pesquisa encontra-se um estudo sobre as origens do cinema brasileiro e reflexões sobre momentos em que os filmes foram fundamentais para a criação de debates na sociedade. Explica-se como o cinema era usado como uma forma de relatar o que estava de fato acontecendo, como no Cinema Novo, apresentado também nesta pesquisa e trazendo as atenções para a realidade de sociedades que estavam sofrendo por desigualdades.

A pesquisa busca gerar a relação entre manifestações estéticas, principalmente o grotesco, que é apresentado no terceiro capítulo. Neste capítulo a estética é vista também no cinema nacional, ligando a estética à narrativa de um filme e a forma como ela é demonstrada a partir de uma linguagem de cinema pré definida. A partir disso tenta-se entender até que ponto a sociedade é de fato grotesca, e de quanto é importante a reprodução da vida real no cinema para que possa-se entender os fenômenos sociais. No quarto capítulo, é apresentado uma análise fílmica do filme *Nise, O Coração da Loucura* e a relação da linguagem cinematográfica e da estética de um filme.

1.1 METODOLOGIA

Para que um projeto científico tenha relevância é importante o uso de diferentes tipos de metodologias. Neste trabalho, será possível avaliar através de pesquisa bibliográfica qualitativa a ligação do movimento estético grotesco com o cinema brasileiro, assim como a análise fílmica do filme *Nise, O Coração da Loucura*.

Segundo Ida Regina Stumpf (2006), a pesquisa bibliográfica é o início de qualquer trabalho científico. Assim deu-se o início desse projeto, segundo a pesquisa bibliográfica, que serviu como base de conhecimento da pesquisadora. Para tanto, foram utilizados diferentes livros para consulta e para a construção da pesquisa, dentre os assuntos: a história do Cinema Brasileiro, o Cinema Novo Brasileiro, Neo-Realismo Italiano, a linguagem cinematográfica, a estética nas artes e o Grotesco, podendo assim identificar a importância dos estudos dos temas presentes.

Para Stumpf, é importante que o pesquisador já tenha um pré conhecimento sobre o assunto que vai pesquisar e assim poder revisar a literatura em que irá fazer as consultas dos temas escolhidos, formando assim uma boa base para a pesquisa bibliográfica. É dela que será retirada informações que formarão novas questões que nortearão a pesquisa levando-a para diferentes resultados.

Já a pesquisa de abordagem qualitativa, nesse caso, teve como foco a compreensão de detalhes de ações que foram tomadas. No caso desse projeto, a pesquisa qualitativa possibilitou o entendimento das informações recolhidas sobre o cinema brasileiro e sobre o grotesco, por exemplo, e o sentimento causado por esse tipo de arte no cinema. Além disso, nos fez perceber a relação entre o uso do grotesco na arte e sua ligação com a vida real.

Uma pesquisa qualitativa, segundo Moresi (2003), é usada para compreender opiniões e detalhes, diferente de uma pesquisa quantitativa que leva a estatísticas e compreensão através de números. Segundo Moresi (2003 p. 71), as principais características de uma pesquisa qualitativa, são:

Descrições detalhadas de fenômenos, comportamentos; Citações diretas de pessoas sobre suas experiências; Trechos de documentos, registros, correspondências; Gravações ou transcrições de entrevistas e discursos; Dados com maior riqueza de detalhes e profundidade; Interações entre indivíduos, grupos e organizações.

Através da pesquisa qualitativa foi possível fazer a leitura e compreensão de dados, como os registros e informações sobre o período da Ditadura Militar, no site Memórias da Ditadura, que quando ligados a revisão bibliográfica ajudaram a abrir portas para novas hipóteses e teorias.

Já a análise fílmica do filme *Nise, o Coração da Loucura*, foi feita a partir da compreensão do uso do grotesco segundo a linguagem cinematográfica utilizada para a construção do filme, que retrata a realidade vivida em hospitais psiquiátricos no início do século XX.

Para Vanoye e Goliot-lété (1994 p. 15) a análise fílmica consiste em analisar os elementos e linguagem usados no filme, desconstruindo e procurando entender cada uma das partes, para então construir os significados que não são capazes de serem entendidos puramente sem uma revisão bibliográfica. Sendo assim, o processo iniciou por assistir o filme pela primeira vez. Na segunda vez assistido, foram percebidas algumas cenas onde o grotesco foi sendo relacionado com as linguagens utilizadas, sendo elas os enquadramentos, a montagem e o som. Anotadas as cenas e relacionadas à teoria dos capítulos 2 e 3 já estruturados, foi feita a captura dos planos principais das cenas a fim de apresentar visualmente como a montagem foi feita e como o grotesco estava sendo percebido na sequência a partir da fotografia escolhida e da montagem. Anexadas as imagens no texto, foi feita a descrição da cena, assim como a técnica percebida nela e sua relação com a estética, especificamente com o grotesco, assim como colocado a descrição do som quando necessário.

Os tópicos destacados até chegar a análise fílmica passam por uma breve história do Cinema Novo e suas raízes no Neo-romantismo Italiano, a partir disso é explorado a linguagem cinematográfica e seu uso no filme *Nise, o O Coração da Loucura* para aumentar o impacto e construir uma narrativa além do roteiro.

2 CINEMA NOVO E SUAS REFERÊNCIAS

Neste capítulo abordaremos as principais referências e desdobramentos históricos que levaram o Cinema Brasileiro a passar pelo período do Cinema Novo, que teve início no ano de 1950. Apresentava ao público de maneira simples e sem muito recurso, a realidade de classes menos favorecidas, iniciando com temas como a fome e a pobreza, e as denominou de estética da fome¹. Nesses filmes as captações eram escassas de tecnologias, buscava-se chegar na forma real da vida da época, de forma a trazer ao público reconhecimento com o que estava sendo exibido.

O Cinema Novo Brasileiro foi um movimento artístico e político que trouxe como foco as mazelas do cotidiano brasileiro. Em tom de denúncia, os cineastas brasileiros se inspiraram no cinema Italiano e no movimento Neo-Realista, que influenciou o cinema brasileiro a mostrar ao público o que acontecia em zonas rurais e favelas afastadas dos centros das cidades. Com o início da Ditadura Militar no Brasil, em 1 de Abril de 1964, o Cinema Novo foi interrompido dando vez a outros movimentos artísticos do cinema no país. Com o fim da Ditadura Militar, a situação dos cineastas do país não melhorou e apenas com a criação de leis de incentivo ao cinema é que se deu início ao Cinema de Retomada, que trazia em sua estética elementos do Cinema Novo.

2.1 O CINEMA BRASILEIRO E O NEO-REALISMO ITALIANO

Segundo a Academia Internacional de Cinema (2019)², o cinema brasileiro teve sua origem no ano de 1897, com filmagens de *Ancoradouro*, na Baía de Guanabara, localizada no Rio de Janeiro (Figura 1), que representavam o cotidiano de famílias europeias. Porém, embora a filmagem tenha sido um marco importante na história do cinema, o mesmo ficou esquecido pelos próximos anos, pois refletindo a posição política e social do país, as filmagens sofriam com falta de recursos, como por exemplo o baixo alcance da luz elétrica no Brasil.

¹ Conceito dado por Glauber Rocha na tese “Eztetyka do Sonho”, texto disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-do-sonho.pdf>

² Texto disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>

Figura 1 - Primeira filmagem feita no Brasil



Fonte: Site O Regional

Os principais produtores das filmagens da época eram estrangeiros, na sua maioria italianos. As filmagens da embarcação chegando à Baía de Guanabara não sobreviveram ao tempo e apenas cerca de vinte e quatro fotolitos³ foram resgatados, totalizando mais ou menos um segundo do filme, como prova da sua existência.

Georges Sadoul (1963), aponta 1900 como o ano em que salas de cinema foram instaladas no país, dando-se início de fato ao cinema brasileiro. As exhibições nesses salões eram regulares e apresentavam como principal atração os acontecimentos das cidades. Assim o cinema começa a se expandir em grandes cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo.

No fim do século XIX, a França exportou para o Brasil o movimento *Belle Époque*, que baseava-se na modernização que atingiu o país europeu logo após o fim da revolução industrial, trazendo em suas características o luxo da moda feminina e movimentos artísticos como o *Art Nouveau* seguido do *Art Déco*.

Esse movimento de modernização influenciou o Cinema Brasileiro e persistiu do início do século XX até o começo da Primeira Grande Guerra Mundial. O Brasil buscava se tornar uma filial de Paris e para isso no Cinema investiu em modernização, aumentos de salas de exhibições e produção de filmes.

Enquanto boa parcela da população precisou recompor sua vida nos subúrbios e morros, espaços onde efervescia a cultura popular, a fina flor carioca, tentando reproduzir o estilo francês, aumentaram intensamente a

³ Fotolito é um filme transparente, uma espécie de meio plástico, feito de acetato revestido em uma das faces com uma emulsão sensível à luz, similar aos filmes fotográficos.

frequência das ruas do centro da cidade. A nova avenida e suas lojas de artigos importados, seus cafés e restaurantes e principalmente seu charme, trouxeram os ares da Europa para o tropical Rio de Janeiro, o novo boulevard sem dúvida, era o emblema dos novos tempos, palco perfeito para as novas práticas nele encenadas. (SOUZA, 2008, p.70)

A *Belle Époque* e a reestruturação das cidades brasileiras, baseada na França, foi um marco importante para o próximo passo do cinema nacional. Devido a Primeira Guerra Mundial o cinema Americano cresce e ganha destaque mundial, enfraquecendo cinemas nacionais de países que ainda não haviam estabelecido sua cultura e nacionalismo de maneira forte e coerente.

Os filmes americanos entravam no Brasil livres de taxas alfandegárias. Segundo, Gomes (1980, p. 36) “rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinema. Os que persistem em fazer filmes nacionais encontram crescente dificuldade em exibí-los.”

As distribuidoras não apresentavam interesse nos filmes brasileiros, mesmo com um apelo nacionalista que dizia que os filmes nacionais deviam ser vistos por brasileiros, o cinema nacional estava fadado ao fracasso. Os filmes estrangeiros entravam no país com facilidade, a estética estadunidense era atrativa e os equipamentos para a produção de filmes nacionais eram importados da Europa, o que tornava os custos de produção caros. Segundo Bernardet (1979, p. 89):

Nada na realidade cinematográfica brasileira, além do desejo, do sonho e da mentalidade colonizada, podia sustentar tais empreendimentos. Nem concorrentes para roubar lucrativos astros que justificassem se prendessem os atores da empresa, estejam ou não filmando. Nem um mercado ávido de filmes brasileiros.

Depois de sofrer em busca de uma distribuidora, foi lançado em 1928, já ao fim da Primeira Guerra Mundial, o filme do diretor Humberto Mauro - *Braza Dormida* (1928) (figura 2), que foi distribuído pela Universal.

Figura 2: Pôster do Filme Braza Dormida de Humberto Mauro



Fonte: Site Adoro Cinema

Entre os anos de 1930 e 1940 o cinema brasileiro começa a desenvolver a narração de seus filmes, porém a Europa e os Estados Unidos já se mostravam evoluídos em relação ao Brasil. O cinema brasileiro teve que se reinventar e se adaptar às áreas mais capitalistas como o eixo Rio-São Paulo. Isso resultou em uma divisão de duas classes, a das cidades pequenas que produziam filmes sem fins lucrativos e combatiam a narração Hollywoodiana, voltada principalmente para documentários. Segundo Leite (2005), o momento era favorável para exibição desse tipo de filme e contava com uma vasta cartela de temas, como futebol e festas brasileiras.

A outra divisão do cinema Brasileiro, foram as produções que visavam o aumento de lucro, muitas vezes caracterizadas por chanchadas que imitavam grandes filmes Hollywoodianos, que contavam com grandes estrelas e diretores. As Chanchadas eram filmes cômicos, musicais e de baixo orçamento que fizeram sucesso nos anos de 1940, com a fundação do estúdio Atlântida, tendo como uma das suas principais estrelas, Carmem Miranda. O foco principal desse tipo de filme

era mostrar a Brasilidade do país, o samba, o carnaval, a alegria e o excesso de cores. Sem grandes técnicas e mensagens, tinham apenas a função de divertir o público e foi um sucesso e salvou o Brasil da extinção das películas nacionais.

Uma vez eu estava na Cinelândia, muito desgostoso e encontrei o Moacir Fenelon. Ele me pediu uma ajuda para fundar uma empresa. Foi aí que comecei a escrever a proposta da Atlântida. Falei de filme colorido, de coisas mirabolantes e até de coisas que a empresa nunca fez. Ficou conhecido como Manifesto da Atlântida. (AZEVEDO, 1969, p.59)

As Chanchadas apresentavam características que não agradavam a todos os críticos, pois mostravam o Brasil em sua forma vulgar e essa posição era questionada pois, para alguns cineastas, era ofensivo a forma que os filmes apresentavam o país, principalmente porque aparentava ser a única forma de fazer sucesso. De certa forma os cineastas sentiam que para fazer sucesso o Brasil acabava se mostrando de forma idiotizada e acabavam ofendidos com a forma com que esses filmes apresentavam o país.

O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público do Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria a adesão do público (LEMOS, 1941 apud VIANY, 1993, p. 79)

As chanchadas continuaram sendo produzidas por anos a fio, até a década de 1960, quando as chanchadas evoluíram para pornochanchadas que deixaram sua marca na história brasileira, e tem seus elementos fortes em produções como novelas até hoje.

Com a criação do estúdio Vera Cruz, em 1948, buscava-se para o Cinema Brasileiro, uma nova linguagem que contrapusesse às chanchadas e as tirasse do foco nacional. Logo no início do estúdio, o filme *O Cangaceiro* (1953) foi um sucesso internacional, assim como os outros que foram lançados pelo Vera Cruz em seguida. Embora o estúdio fosse um sucesso, o mesmo vendia seus filmes a distribuidores internacionais por preços fixos e não obtia o retorno esperado para os filmes além de não conversar com o público brasileiro, que ainda preferia as Chanchadas ao cinema intelectual e elitizado do Vera Cruz. O que resultou no fechamento da produtora, apenas cinco anos após o seu início.

Segundo o site memórias da Ditadura⁴, o cinema passou a ser mais politizado, pois grupos de esquerda passaram a fazer parte das produções cinematográficas, tornando-as ideológicas e trazendo o tom crítico para a narrativa.

Riddenti (2000) afirma que o ideal de esquerda estava inclinado ao nacional desenvolvimentismo da época e que esses cinegrafistas buscavam por meio das suas produções cinematográficas, denunciar a desigualdade social do Brasil e ao contrário da Chanchadas, causar impacto e incômodo ao público, a ponto de fazer uma possível mudança através da arte, assim como os filmes que são produzidos hoje.

Em 1952, ocorreu no Rio de Janeiro, o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, onde foi discutido a diminuição de verba para o cinema, o que deixava o mesmo com dificuldades devido a necessidade de importar câmeras da Europa. O PCB vivia na ilegalidade e era o principal partido de esquerda presente no congresso, na época.

Nesse encontro [CNCB], além de pensarem sobre alternativas para a incipiência da arte cinematográfica, seus integrantes se mostraram preocupados em se distanciar do prestigiado modelo ficcional do cinema norte-americano. Dessa forma, tiveram grande interesse em dialogar com os elementos realistas oferecidos pelo neo-realismo italiano e a “nouvelle vague” francesa. (SOUZA, 2017)

Esses grupos se mostravam mais preocupados em mostrar a realidade trazendo elementos estéticos do neo-realismo italiano, se distanciando assim das obras norte-americanas. Sendo assim, o cinema brasileiro focava em mostrar a cultura e a realidade dura do brasileiro que vivia longe dos grandes centros, com uma linguagem simples, que virou um reflexo da sociedade marginalizada que não tinha espaço.

2.1.1 O Cinema Neo realista

O Neo-Realismo Italiano foi um movimento artístico com início nos anos 1940, pós Segunda Guerra Mundial. A Itália ainda sofria com os reflexos dos atos fascistas de Benito Mussolini durante a Guerra e por isso encontrou na arte um movimento que expressasse a realidade que o país vinha vivendo. Cansados da arte de escape, que era produzida com apoio de Mussolini, os artistas se uniram para a criação do Neo-Realismo Italiano.

⁴ <http://memoriasdaditadura.org.br/>

Esse movimento, teve um importante reflexo no cinema que visava se aproximar da realidade do povo Italiano e utilizava pouco recurso para as produções. O Neo-Realismo Italiano serviu de base para o cinema moderno onde as características de estilo eram deixadas de lado, e as histórias reais eram o principal foco, assim como no Cinema Novo Brasileiro e a estética da fome, que tiveram sua inspiração na estética do Neo Realismo Italiano.

Segundo Fabris, (2012 p. 205-206) o Neo-Realismo utilizava de técnicas estéticas que beiravam a de documentários, com imagens acinzentadas, pouco movimento de câmera e quase nenhum efeito visual além de projetados com baixo orçamento. A autora cita algumas das características presentes nos filmes neo-realistas:

1. Utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidade: a câmera não sugere, não disseca, só registra;
2. A recusa dos efeitos visuais (sobreimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo [...];
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário;
4. Uma montagem sem efeitos particulares [...];
5. A filmagem em cenários reais;
6. Uma certa flexibilidade na decupagem [...];
7. A utilização de atores eventualmente não profissionais [...];
8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos [...];
9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação;
10. A utilização de orçamentos módicos [...].” (FABRIS, 2012, p. 205-206)

Fabris ainda afirma (2012, p.203), que para alguns teóricos, como Alberto Lattuada e Giuseppe De Santis, a principal característica do Cinema Neo Realista, era a ética e não a estética, pois o que o classificava principalmente era a história e o interesse de mostrar a realidade da população no Pós Guerra, onde havia muita fome, campos devastados, uma economia quebrada e pessoas psicologicamente abaladas. Para esses teóricos o que importava de fato era mostrar a falta de conformismo social com a situação do país.

O movimento teve seu surgimento após o principal estúdio cinematográfico ser bombardeado por inimigos de Benito Mussolini, que foi quem fundou o *Cinecittà*, como era chamado (Figura 3). Até esse momento, o cinema Italiano era utilizado para a demonstração de atos heróicos e propagandas do governo, o que acabava por entreter o público longe da realidade do país.

Figura 3: Cinecittá: Estúdio Cinematográfico bombardeado na Itália.



Fonte: Site AiCinema

Depois desse acontecimento, os cineastas foram às ruas, onde utilizavam de luz natural, e locações reais. Sem atores profissionais, buscavam apresentar histórias reais da população italiana. Como exemplo do filme, *O Ladrão de Bicicleta* (1948) que além de ser um dos filmes mais conhecidos do Neorealismo Italiano o filme destacava a situação do país naquele momento, pós guerra. O que de alguma forma, desagradava o público pois os mesmo não gostavam de ter suas histórias contadas de maneira tão fiel nas telas. Embora a duração do Cinema Neo Realista Italiano tenha sido passageira, o mesmo teceu importante referência ao cinema mundial, como o brasileiro e árabe.

2.2 CINEMA NOVO E A ESTÉTICA DA FOME

Em 1956 foi lançado o filme *Rio 40 Graus* (Figura 5) abrindo o chamado Cinema Novo que trazia a vida da sociedade marginalizada no Brasil. *Rio 40 Graus* foi um filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos e conta a história de cinco meninos que vivem na favela que num dia ensolarado saem para vender amendoim pela cidade do Rio de Janeiro e acabam presenciando acontecimentos recorrentes

da época. O filme traz em sua trilha o samba “A voz do Morro” composto por Zé Keti. O Filme foi censurado por militares que o consideravam um filme mentiroso.⁵

Figura 4: Rio 40 Graus: filme brasileiro de Nelson Pereira dos Santos



Fonte: Site GauchaZH

O cinema novo usava como cenário principalmente as secas do nordeste do país e as favelas cariocas, o que acabava por desagradar a classe média da época que era acostumada com grandes produções de Hollywood. Aqui já percebe-se as influências do cinema Neo-realista onde a situação do povo brasileiro estava presente, assim como as locações externas, na rua.

Os cineastas do Cinema Novo contavam com uma estética que ia além da produção de arte e buscavam por transformar os seus filmes em denúncias e manifestos que escancararam os problemas do país através de alegorias e símbolos, diferente do cinema de Retomada, que veremos no próximo capítulo, onde o abuso da violência choca o espectador.

Nesses filmes, clássicos, criou-se uma estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão, em todos os níveis da narrativa. Estética cinemanovista que tinha como objetivo evitar a folclorização da miséria e que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta? (BENTES, 1999, p.87)

⁵ Informação retirada do site em 30/05/2021:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/04/com-rio-40-graus-nelson-pereira-dos-santos-firmou-um-marco-no-cinema-brasileiro-cjgb4vc8a028u01q188sotvj1.html>

Segundo o Site Memórias da Ditadura, o cinema novo se estendeu até a década de 1970 já em meio a repressão do golpe civil militar, onde a truculência e a violência serviam de base para os roteiros e os modos de filmagem. No início dos anos 1960, os cineastas e intelectuais acreditavam que o Cinema Novo era a saída dos vícios imperialistas da cultura norte-americana. O mesmo era feito totalmente por brasileiros e contava as mazelas do povo. Os intelectuais acreditavam que o Cinema Novo poderia desenvolver o país, afinal giraria a economia interna diminuindo a importação de entretenimento. Era uma questão política e nacionalista.

Muito se acreditava no Cinema Novo e por isso ele foi considerado um dos mais fortes movimentos na área. Isso era uma ameaça a cultura Hollywoodiana e logo a ditadura, que passou a ser o foco de inspiração para o cinema brasileiro, começou a censurar o mesmo. Se por um lado, os cineastas acreditavam em mudança através da arte, quebra de paradigmas e o rompimento com valores já estabelecidos na sociedade brasileira, por outro havia repressão a esse movimento.

De acordo com o Site Memórias da Ditadura Militar, na segunda fase do cinema novo (1964 - 1968), veio a frustração com o golpe militar brasileiro, onde os intelectuais se mostraram insuficientes para proteger a democracia, com a arte e as denúncias do Cinema Novo. A repressão e a censura chegaram ao cinema, e logo a importação de filmes de caráter Hollywoodiano voltou a aparecer nas salas de cinema brasileiras. Os filmes do Cinema Novo se caracterizam por contar histórias reais, quase documentais, enquanto o cinema Hollywoodiano esbanjava luxo, romances e grandes estrelas.

Glauber Rocha (1965) caracterizou a estética do cinema novo como a *“Estética da Fome”* pois os filmes desse movimento mostravam as duras realidades dos países de terceiro mundo. Eram filmes que buscavam mostrar o mais perto da realidade possível, eram gravados com artistas amadores e com pouco recurso. Os roteiros vinham acompanhados de tom de denúncia e os principais cineastas da época acreditavam na mudança por meio da arte.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1965)

Sendo assim, a estética desses filmes ficou muito marcada e até hoje são apresentadas em filmes brasileiros, que buscam contar a realidade brasileira. Muitos filmes usam essa linguagem para falar sobre acontecimentos reais no país.

2.3 CINEMA BRASILEIRO E A RETOMADA

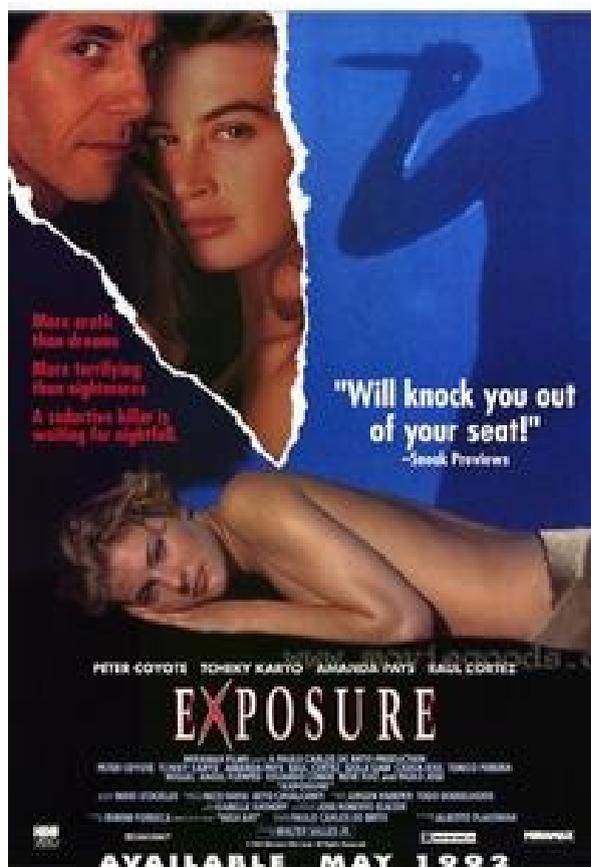
Após a eleição de Fernando Collor de Mello, em 1990, o cinema brasileiro sofreu com duras medidas. Segundo Lúcia Nagib (2002, p.13), os dois anos que se seguiram seriam conhecidos como um desastre obscurantista para o cinema, causado pelo rebaixamento do Ministério da Cultura a secretaria e união ao Ministério da Educação.

O Brasil vinha de décadas de traumas políticos: 20 anos de ditadura militar, a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney, e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por impeachment em 1992. (NAGIB, 2002, p. 13)

Além dessa medida, a extinção de importantes órgãos públicos, como a Embrafilme⁶, que já sofria com dificuldades, porém ainda era o principal pilar de auxílio e sustento do cinema brasileiro, foi o estopim para que o Cinema Brasileiro sofresse. Para a autora foram os piores anos para os produtores brasileiros. Com apenas um filme de longa metragem produzido durante os dois anos, o Brasil voltava a importar filmes de fora do país. *A Grande Arte*, de Walter Salles (figura 6), estreou no Brasil em 1991, totalmente em língua estrangeira, com roteiro adaptado do livro de mesmo nome, escrito por Rubem da Fonseca.

⁶ Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Informação retirada do site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636449/embrasilfilme> acesso em: 30/05/2021

Figura 5: Poster do Filme “A Grande Arte”



Fonte: IMDB

Com o Impeachment de Collor, assumiu a presidência interina Itamar Franco, que logo no primeiro ano de governo em 1993, promulgou a lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual.

Art. 1º Até o exercício fiscal de 2003, inclusive, os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, conforme definido no art. 2º, incisos II e III, e no art. 3º, incisos I e II, da Lei nº 8.401, de 8 de janeiro de 1992, mediante a aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que estes investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários, e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pelo Ministério da Cultura. (Lei do Audiovisual, Art. 1º, 1993)

A Lei do Audiovisual previa que os contribuintes poderiam abater de seus impostos, valores referentes a investimentos que fossem feitos em produções independentes. Essa medida causou uma elevação de produção no cinema Brasileiro e filmes que ficaram guardados pelos dois anos de governo Collor, entre 1990 e 1992, fossem lançados (ORICCHIO, 2003 p. 27).

Logo notou-se que a mudança política no Brasil ocasionou uma mudança cultural no país. Ainda segundo Nagib (2002), mesmo com dificuldades de distribuição, exibição e divulgação, filmes como *Carlota Joaquina*(1995), *Central do Brasil* (1998) e *O Quatrilho* (1995), ultrapassaram a marca de um milhão de espectadores, lugar que antes eram ocupados por filmes que conversavam com as massas.

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do País. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. (ORICCHIO, 2003 p.32)

Esse período de investimento em Audiovisual seguiu nos anos seguintes e teve duração até o ano de 2003, quando a Lei do Audiovisual foi renovada pelo presidente da época Luiz Inácio Lula da Silva. Porém foi na primeira leva de filmes, entre 1992 e 2003, que o cinema nacional passou pelo período que ficou conhecido como o Cinema de Retomada.

O Cinema de Retomada ganhou esse nome devido a volta de visibilidade e produtividade do Cinema Brasileiro, chamado por Nagib (2002) de “Euforia Criativa” que sucedeu os anos de frustrações que foram ocasionadas pela série de medidas do governo Collor. Essa euforia resultou em uma grande variedade de filmes e histórias que marcaram a cenografia brasileira, tendo consequência inclusive em indicações a grandes premiações internacionais como o filme *A Central do Brasil* que levou seus produtores e atores a duas indicações ao Oscar, em 1999.

Quase todos os filmes do movimento da Retomada no Brasil ficaram conhecidos por escancarar as contradições que vivia o país, desde o início da Ditadura Militar, passando pelo movimento das Diretas Já, chegando às dúvidas e ameaças do governo Collor no início da década de 1990. Segundo Oricchio (2003), o cenário do país estava propenso para que fosse abordada a temática Social, levando mais uma vez ao cinema a realidade brasileira, assim como fazia o Cinema Novo na década de 1950, com a diferença de que devido a leis de incentivo, o cinema brasileiro estava sendo mais valorizado e prezava por uma estética de qualidade, mas que apelava para violência explícita com suas raízes em filmes de diretores internacionais como *Quentin Tarantino* e *Martin Scorsese*.

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do País. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. (ORICCHIO, 2003, p. 32)

No cinema de Retomada, assim como no Cinema Novo, cenas de violência urbana deixavam evidente a realidade brasileira, onde as histórias contadas tinham como foco a sociedade marginalizada do país, desde o sertão até as favelas, periferias que cercavam as grandes cidades e tinham em seus personagens principais a dura realidade das drogas, pobreza e desemprego. Porém nessas produções, a estética acabava sendo diferente pois contava com grandes produções, novos ângulos de câmera e atuações de atores já renomados. Como podemos ver em filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e *Central do Brasil*. Essas características marcaram muito o cinema nacional e viraram os olhos do mundo para os problemas sociais do país.

A expressão dos segmentos populares, em especial os urbanos, carrega em todos esses filmes uma limitação imanente. A via de acesso a tais setores populares urbanos é a violência. Só pela violência, em especial urbana e criminal, os segmentos populares ganham existência social nas telas e na cena pública possibilitada por esses filmes. (RUBEM, 2003, p.17)

Dessa forma, o Cinema Brasileiro se reinventou, trazendo como principais referências o cotidiano brasileiro, o Cinema Novo e obras internacionais que traziam a violência no centro da história. Com o Cinema de Retomada o Brasil foi indicado a cerca de 11 Oscars, trazendo visibilidade mundial para a cultura nacional.

3 A LINGUAGEM NO CINEMA E A ESTÉTICA

O Cinema Brasileiro, como explicado no capítulo anterior, passou por várias transformações que caminharam de acordo com momentos históricos do país e refletiam acontecimentos políticos e sociais, de maneira direta ou indireta, que visavam não só o entretenimento, mas também a denúncia do que acontecia com o povo brasileiro.

Neste capítulo veremos como os cineastas utilizam as linguagens cinematográficas e como elas se relacionam com a estética que caracteriza os filmes brasileiros que visam representar a situação da população. Primeiro buscamos compreender sobre a linguagem cinematográfica relacionada com os princípios da estética nas artes para depois entendermos como ela é aplicada no cinema brasileiro a fim de compreender a relação do que pode ser considerado grotesco nos filmes.

3.1 A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Os irmãos Lumière foram os peregrinos no audiovisual, ao apresentarem uma imagem de um trem em movimento, talvez eles não imaginassem o que isso significaria para o futuro do cinema e a criação de uma nova forma de fazer arte, mas naquele momento nascia uma revolução ao projetar o filme *A chegada do trem à estação Ciotat* (1885) (figura 6) no Le Gran Café de Paris em 1885. Ao deixar as pessoas espantadas, acreditando que o trem atravessava a tela, deu-se início ao cinema, que apresentava uma realidade da época, contava a história da industrialização e das metrópoles que surgiam no início do século XX.

Figura 6: Trem chegando à estação, dos Irmãos Lumière.



Fonte: Site Revista Super Abril

No começo, o cinema escrevia antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estava escrevendo. Era o Éden da linguagem. Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. Só uma coisa contava: a resolução de problemas técnicos, a fim de contar uma história com clareza. A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. Exatamente como um homem perdido numa terra selvagem, de hábitos e língua desconhecidos, e que, pouco a pouco, descobre maneiras de se fazer entender, de envolver os outros, de arranjar-se com a ajuda deles. (CARRIÈRE, 2015, p.24)

O cinema apresenta uma linguagem que está sempre em expansão, pois o mesmo sempre se inventa e reinventa. Segundo Bernardet (1996) a linguagem do primeiro cinema era o quadro cênico, lembrava o teatro, apenas uma visão era mostrada, porém com as experimentações a partir do seu desenvolvimento técnico, movimentos de câmera e enquadramentos próximos, novas formas de contar história a partir desses recursos técnicos foram acrescentadas e o cinema acabou ganhando uma nova linguagem. A linguagem cinematográfica, que abrange não só a câmera, mas os sons, a montagem, permite que uma história seja contada de diversas maneiras e que cause sentimentos diferentes para cada espectador.

Foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas. E quão extremamente veloz! (CARRIÈRE, 2015, p.20).

O cinema é uma arte democrática que abraça todos os outros tipos de arte, além de apresentar um modelo de apresentação popular, onde sua linguagem atinge diversos segmentos da sociedade, o cinema é inclusivo pois depende do seu

público, oferece acesso que outras artes podem não trazer, pois o acesso a museus, por exemplo, acaba por ser dificultado para públicos com rendas menores. Segundo Brito, (2006 p. 64) “o cinema sintetiza em si a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a tridimensionalidade da escultura e da arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narrativa da literatura.”

Para Dondis, (1991 p. 29), a composição de um filme é o passo mais crucial na solução de problemas nas técnicas cinematográficas de uma obra audiovisual. As decisões da composição de imagem e som criam objetivos de como um cineasta espera que sua obra chegue ao espectador. Para a autora, assim como uma sintaxe semântica no cinema, também existem ordens a serem dispostas, que fará com que o público receba um resultado compartilhado partindo da experiência de um filme.

A composição visual de sucesso exige que o cineasta seja capaz de entender as percepções humanas e a partir disso criar significados que gerem um alto grau de compreensão. Pode assim alterar resultados finais de uma produção cinematográfica, a partir de escolhas de cores, texturas, linhas, direções, movimentos, formas e escalas e a escolha de luz, que vai ditar a ambientação visual de um filme, além da maneira como o mesmo será montado dando aos cortes de uma cena para a outra a responsabilidade de manter a narrativa e preparar o espectador para a próxima cena.

Além disso, no cinema ainda podemos contar com a presença de uma pessoa que será responsável pelos sons que formará um ambiente e será capaz de criar tensão a quem assiste. Essas técnicas foram o principal fator para a criação da estética de um filme, como no Cinema Novo, onde o uso de cortes secos e uma iluminação super exposta nos filmes, o que significa que havia muita entrada de luz nas imagens deixando-as muito iluminadas e algumas vezes fazendo com que a imagem perca alguma informação pelo excesso de luz, que acaba deixando alguns pontos em branco e isso fazia com que fosse capaz de identificar a mensagem que o cineasta queria passar. Essa composição dava aos filmes cinemanovistas a chamada estética da fome, termo que foi dado por Glauber Rocha, para destacar a necessidade de não romantizar a realidade brasileira nesses filmes.

Assim como no cinema novo, o cinema brasileiro possui uma série de movimentos com suas próprias estéticas e linguagens. É o caso das chanchadas em que o uso de cores e do carnavalesco, das músicas tornavam os filmes alegres mas longe da realidade que o Brasil passava naquele momento. Embora as chanchadas tenham ocorrido em época paralela ao Cinema Novo, o objetivo dos filmes e da sua significação eram opostos e isso é se dado pela forma de contar o filme, da linguagem do filme. A linguagem cinematográfica é a mesma para todos os filmes, mas a forma como ela é utilizada para contar a história segundo as escolhas que são feitas a partir dela é que dão ao filme sua estética própria e seus significados.

3.3.1 A cinematografia

A cinematografia é comandada por um fotógrafo que guia o uso das câmeras e das luzes. A partir das escolhas deste profissional o filme começa a formar um dos seus elementos cinematográficos. O mesmo deve ser capaz de captar de forma estética, a partir dos recursos de câmera o que está escrito no roteiro, portanto deve dominar as técnicas fotográficas, pois elas poderão determinar a parte estética do filme. Deve ser capaz de fazer as imagens do filme tornarem-se a narrativa visual, além de prenderem e causar sentimentos diferenciados de acordo com o que é visto na tela.

Para Marcel Martin (2011, p. 27) “a imagem é a matéria prima de um filme.” É sobre ela que a narrativa irá se formar. A forma de captar as imagens e os enquadramentos ajuda a contar a história, embora não as conte sozinhas. Porém embora a imagem seja uma reprodução da realidade, existem muitas possibilidades de a mesma ser usada, tudo dependerá do diretor e seus gostos para que o filme se apresente da maneira que quem o dirige, escolheu, não somente que reproduza a realidade.

A imagem tem valor estético e também semiológico, ou seja, há presente nela um sistema de significação que seja compreendida pela sociedade, devido a seus signos linguísticos e visuais, em que combinam o significado de algo ao significante, gerando assim um conceito e um sentido, levando a interpretações próprias de cada cena. Afeta o espectador, para que possa gerar um conflito interno a fim de ganhar uma significação moral.

A imagem reproduz o real, depois num segundo grau, afeta nossos sentimentos, e num terceiro grau toma uma significação ideológica e moral. Este esquema corresponde a função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a imagem nos conduz a ideia e deste para o sentimento. (MARTIN, 2011 p.35)

No início do cinema, as imagens eram feitas a partir da imobilidade da câmera, existindo apenas um único ângulo e um ponto central onde era presa a atenção dos espectadores. Com a libertação da câmera que permitia o movimento e a criação de novos ângulos, o cinema passou a ter uma linguagem própria e o espectador passou a conhecer novas áreas do que acontecia no filme criando assim a sensação de direção a partir da composição do quadro, por exemplo, a partir disso surgiu os diferentes planos de filmagem, o enquadramento e o movimento nas telas.

A câmera passou a ser o principal instrumento do cinema e com ela novos quadros passaram a ser exibidos.

A câmera não só se desloca pelo espaço, como o recorta. Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmera em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e suas modificações de imagem para imagem constituem, hoje, um elemento linguístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano: o que hoje nos parece natural e óbvio, não era nem um pouco no início do século. Historiadores contam que no início, espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que tinha acontecido com o resto do corpo? (BERNARDET, 1996, p. 34 e 35).

Segundo o autor Mascelli (2010 p. 34-40) Os planos gerais são mais abertos, utilizados para apresentar espaços e ambientação de uma cena, ambientes e personagens de corpo inteiro. Utilizados normalmente como forma de situar o espectador no ambiente. Os planos médios são mais próximos, podem apresentar o personagem da cintura para cima e tem como objetivo a aproximação do espectador das ações do personagem. Já o close é utilizado para dar destaque às expressões do personagem, ou mesmo de alguma parte importante da cena, aproximando o objeto ou rosto do personagem do espectador, chamando a atenção do espectador para uma ação que possa a vir relacionada com o objeto em destaque.

Para Martin (2011, p. 48) o plano escolhido tem o poder de significação psicológica e dramática de um acontecimento, sobre uma personagem, objeto ou até mesmo sobre o cenário em que a narrativa se passa. Além dos planos, o ângulo da câmera determinará a mensagem a ser passada através de uma narrativa. Martin apresenta alguns exemplos de ângulos de câmera, como o Plongée, o qual mostra o objeto de cima para baixo geralmente usado para demonstrar inferioridade, ao contrário do ângulo contra plongée, que busca mostrar a superioridade de um personagem sobre os acontecimentos e o mostra de baixo para cima, representando a sua superioridade.

A mudança dos planos fixos para movimentos de câmera também revolucionou a cinematografia, afetando a estética das narrativas. A partir desse momento a mudança de enquadramento na maioria das vezes vem acompanhado de um movimento de câmera e isso também faz parte da narrativa de um filme trazendo mais dinâmica para o mesmo.

Martin (2011 p. 55), destaca os seguintes movimentos de câmera que podem ser usados em uma narrativa: O acompanhamento de um personagem, mostrando o ponto de vista do mesmo e o Travelling para frente, para trás ou lateral, que é capaz de criar movimento em um objeto parado e definir relações espaciais, usado para mostrar a relação de poder entre dois personagens.

Segundo Carrière, (2015), às inovações técnicas como o movimento de câmera, por exemplo, permitem que se conte a mesma história de diversas maneiras, podendo assim valorizar uma cena ou um momento em específico de uma narrativa, criando reconhecimento, tudo é uma questão de como será produzido por trás da câmera.

Com a linguagem visual sendo estabelecida, o cinema foi capaz de criar e melhorar a narrativa de um filme e criar a sensação de espaço, modificando o que o cinema vinha oferecendo anteriormente, que partia da ideia de cena após cena, em grandes enquadramentos, sem aproximar a câmera do personagem por exemplo, e onde um filme era contado de forma sucessiva e em sequência, como se fosse uma espécie de reprodutibilidade do teatro.

Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer 'enquanto isso'. Por exemplo, uma perseguição: vêm-se alternadamente o perseguidor e o perseguido, sabemos que, enquanto vemos o perseguido, o perseguidor que não vemos, continua a correr, e vice-versa. Óbvio, para hoje. Na época, a elaboração de uma estrutura narrativa como esta era uma conquista nada óbvia. (BERNARDET, 1996, p. 33)

Este fato está relacionado com a montagem, linguagem que se relaciona também com a cinematografia de um filme, quando ela organiza os planos em sequência e traz sentido para as ações que acontecem nos planos.

3.1.2 A Montagem

Uma das principais linguagens cinematográficas é a montagem, embora se encaixe na fase de pós-produção de um filme, a montagem é um elemento importante para a narrativa e é nesse momento em que sincroniza-se o áudio e o vídeo, alinha-se os acontecimentos em sequência, e adiciona-se efeitos especiais e sonorização em uma narrativa. Para Leone e Mourão (1987) o filme pode ser manipulado e editado de acordo com as vontades do diretor e da equipe de montagem, transformando uma ideia em uma narrativa.

Para Martin (2011) através da montagem pode-se dar ao espectador a sensação de tempo e direção dos acontecimentos, isso se dá devido à uma série de fatores e escolhas do diretor que variam das escolhas de planos de câmera até a decisão por um tipo de montagem específico, podendo ser elas a montagem alternada que conta com a mudança de perspectiva sobre um mesmo ângulo de imagem, a montagem linear que é a mais simples do cinema, aquele que conta a história cena após cena de forma cronológica, os *flashback* (retrocessos temporais) chamada de montagem invertida, as variações de ritmo, e a montagem paralela que mostra acontecimentos paralelos que levarão a causa de acontecimentos importantes em um filme.

O diretor de cinema russo, Sergei Eisenstein (1929), classificou a montagem dentro de cinco parâmetros, sendo eles a montagem métrica, que conta com o encurtamento de cenas compridas, chamadas pelo diretor de comprimento absoluto, sem que a essência da história seja alterada de alguma forma. Esse tipo de montagem é usado geralmente em filmes de suspenses em cenas onde não são presentes continuidade, dando tensão à narrativa. Eisenstein, também trabalha com a montagem rítmica, que diferente da montagem métrica, trabalha com a ação num todo, prezando o tempo de gravação de uma cena, sem que haja saltos e cortes

entre as cenas, mas seja capaz de apresentar acontecimentos paralelos em uma mesma narrativa, de diferentes pontos de vista. Ainda para o autor, existe um tipo de montagem específica que dá destaque a sentimentos de um personagem, dando tom e carrega a carga emocional de uma cena, essa é classificada como montagem tonal. Para Eisenstein, o diretor ainda pode utilizar de todos esses tipos de montagem, citados anteriormente formando a Montagem tonal que é capaz de criar conflitos, entre imagens.

A montagem é uma das linguagens responsável pela estética e pela construção de significados, juntando elementos que não são pares ou não estão relacionados, podendo assim seguir um fluxo ou para produzir efeitos diferentes.

A montagem é a responsável pelo sentido dado ao filme quando é ela que organiza os planos capturados pela câmera. Com a determinação de planos e suas ordens e com os tipos de cortes que são usados é que se determina a narração e sua direção em um filme, por isso a montagem de um filme precisa estar bem definida. É nela que se decide se haverá cortes secos entre os planos ou se terá elipses que são uma técnica de montagem em que há a omissão do ocorrido, mas que acaba ficando subentendido, não alterando a narrativa. Essas escolhas também podem determinar as estéticas do filme, conceito que será articulado mais adiante, ou como percebemos a narrativa acontecendo. É a partir dela que o espectador compreende a narrativa e a história do filme.

3.1.3 O Som

O som, assim como a cinematografia e a montagem, faz parte da linguagem cinematográfica. Embora o som não possa ser visto, como os outros dois elementos, ele é capaz de definir as sensações de quem assiste a um filme e pode dar sentido a uma narrativa.

No cinema, existem uma gama de tipos de sons que podem ser utilizados em um filme. Eles são principalmente classificados como sons diegéticos, os que são parte da cena e daquela narrativa, daquele mundo fictício, e sons como as trilhas sonoras que são extra-diegéticas, acrescentadas fora daquele mundo fictício e que ajudam na criação da tensão de uma cena seja criada, através da audição do espectador.

O som é muito importante na ambientação de uma narrativa e segundo o autor Marcel Martin (2011), mesmo quando o cinema ainda não usava o áudio, e era

chamado de cinema mudo, a trilha sonora se fazia presente através de orquestras ou música ao vivo que ajudavam na ambientação sonora e criação de sentimentos de uma cena. Segundo Eisenstein apud Martin (2011 p.111) “O som não foi introduzido no cinema mudo: saiu dele. Saiu da necessidade que levou o nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica.”

Ainda segundo o autor, o som dita o ritmo do filme e proporciona o lirismo e uma experiência sensorial ao espectador, pois o som é capaz de captar e demonstrar elementos fora do campo de visão mas que estão na narrativa e deixam isso subentendido para quem está assistindo a uma cena.

No cinema atual, o som se dá por meio de diferentes elementos, como diálogos, música, efeitos sonoros como os sons ambientes e até mesmo o silêncio, que para Martin, (2011 p. 115) “[...] o silêncio, melhor do que a intervenção de uma música é capaz de sublinhar como força a tensão dramática de um momento.”

Martin (2011 p. 1114) destaca a construção do som no cinema por meio de três representações: os ruídos, que são os desenhos sonoros de objetos na narrativa que podem ou não estar em cena aproximando o filme de uma representação da realidade. A música e o ponto de escuta. Martin, também destaca a importância do silêncio, que é capaz de criar tensão e captar sentimentos da narrativa.

O conhecimento de cada um desses elementos para a ambientação de uma narrativa é essencial para a construção de uma história, pois os sons escolhidos são capazes de demonstrar os sentimentos de uma personagem sem que o mesmo precise se expressar de maneira verbal, como acontece no filme *O Poderoso Chefão 3* (1990), marcando o seu final com o silêncio, representando o fim⁷.

Segundo Ben Burt, designer de som da franquia de cinema *Star Wars* (1977), nem sempre o desenho de som de um filme é fidedigno na vida real, como no caso de *Star Wars* de George Lucas, em que o som está presente no espaço, onde segundo a ciência, o som não se propaga. Enquanto isso Stanley Kubrick, decidiu pelo silêncio durante o filme *2001: Uma odisséia no espaço*⁸ (1968). Ambas

⁷ Análise feita por Carine Toledo segundo declarações do Designer de som do filme *O Poderoso Chefão* Walter Murch, retirada do site:

<https://www.omelete.com.br/filmes/o-som-no-cinema-criando-emocoes-com-efeitos-sonoros>, acesso em: 09/06/2021.

⁸ Comparação e análise feita por Carine Toledo, com base em uma entrevista de Ben Burt, designer de som da franquia *Star Wars*, retirada do site:

escolhas se encaixam nas regras da linguagem cinematográfica, porém os resultados geram estéticas diferentes para cada um dos filmes. Gerando assim sentimentos diferentes em cada espectador.

3.2 A ESTÉTICA DO BELO E DO FEIO

Segundo Duarte, (2001, p.13) a palavra estética vem do grego *aisthesis* e está atrelada à percepção visual que se tem das coisas que cercam um indivíduo, assim como o sentimento bom ou ruim que são despertadas a partir da forma como o receptor recebe o mundo que o cerca. Logo, a estética está diretamente ligada a maneira como uma pessoa reage e se sente em relação a aparência das coisas.

A beleza romântica, por exemplo, faz parte do sentir e é relativa ao nosso dia a dia. Para Umberto Eco (2007), a beleza é o que oferece prazer, o que é belo, que traz sentimentos bons e se mostra adequada a traços sensíveis, é pura e carrega em si o sentimento da catarse. Por isso, mais do que a razão, o sentimento é um aspecto essencial para definir o que é plenamente belo e seu tipo de beleza. Porém, quanto mais próximo da realidade, mais incômoda a beleza se torna, podendo se caracterizar pelo lúgubre, melancólico, extravagante e por fim o grotesco. Para o autor, “O feio já não é a negação mas a outra face do belo” (ECO, 2007).

Segundo Eco (2007), na modernidade *Kant*, filósofo, separou a estética do bem ou do mal, tornando o belo apenas uma característica física, subjetiva. O feio não é apenas o contrário do belo, pois ele está atrelado também às características estéticas positivas. Há beleza no feio, se tirarmos características que tornam algo belo. Logo, se um objeto for repulsivo e grotesco aos olhos, causando algum tipo de estranhamento ou desconforto, ainda assim pode-se trazer algum tipo de prazer a quem o observa. Sendo assim, esse sentimento não se trata apenas do mero feio e do repulsivo, mas do grotesco, que assim nos leva a olhá-lo.

Existem muitos personagens grotescos, repugnantes que incomodam o olhar, porém, trazem consigo significações que podem ser atreladas ao belo. A partir de Eco, o grotesco não é o contrário da beleza, que é o caso do *Corcunda de Notre Dame*⁹ (1831). O grotesco, nesse caso, pode ser caracterizado como trágico, assim

<https://www.omelete.com.br/filmes/o-som-no-cinema-criando-emocoes-com-efeitos-sonoros> , acesso em: 09/06/2021.

⁹ O *Corcunda de Notre-Dame* é um romance histórico de autoria do escritor francês Victor Hugo, publicado em 1831. A história é um romance sobre um Homem corcunda, que embora tenha uma aparência desconfortável aos olhos, tem um coração enorme. Tornando o romance algo belo e encantador.

como a morte que em muitas culturas é o início da eternidade. Porém, na Idade Média, via-se o belo como sinônimo de bondade, logo o grotesco se tornava mal. Logo o mal é feio. Muito disso ainda é explorado na literatura e no cinema.

O termo “Grotesco”, começou a ser usado na Itália ao fim do século XV (KAYSER, 2013), referenciando ornamentos encontrados em grutas - *Grottas* em italiano. Na renascença, esses ornamentos passaram a ser usados em pinturas, desenhos e esculturas, misturando-se com elementos de outros reinos biológicos como o animal e o vegetal, quebrando a verossimilhança que era encontrada na arte clássica, trazendo em si o lúdico e fantasioso que completavam-se com o sinistro e o anormal.

Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas o lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estética, da simetria, da ordem natural das grandezas (KAYSER, 2013, p.20).

Porém, no século XVI, o grotesco passa a ser associado a algo que vai além da realidade, algo fantasioso usado por pintores, para expressar sua imaginação, o *sogni dei pittori*. Nesta época, pintores como Signorelli, Francisco de Goya e Rafael passaram a expressar em suas pinturas, os pensamentos aos olhos de quem via, era anormal e incômodo.

Em uma das pinturas mais famosas de Francisco de Goya, o pintor retrata a imagem de Saturno devorando seu filho já adulto, com o corpo mutilado em contrastes de *chiaroscuro*, contrastes de luz e sombra, muito usados em pinturas que retratavam atos grotescos. A pintura conta a história da Mitologia Grega, onde Chronos, o criador do tempo, se alimenta de seus filhos para que os mesmos não possam tomar seu lugar ao trono. A expressão facial de Saturno na pintura, o canibalismo e a presença do sangue no quadro, são capazes de causar o desconforto grotesco que foi apresentado neste capítulo, por conta da violência explícita. (Figura 7)

Figura 7: Saturno Devorando Seu filho de Francisco de Goya



Fonte: Site História das Artes

O autor ainda afirma que dentro do período do romantismo o grotesco era representado como sendo tudo que é monstruoso, que não é puro, que mistura o natural ao corpo irreal, ou mecânico. Segundo Kayser (2013), o grotesco tem a representação dentro de um mundo estranho que foge do que se conhece e torna-se sinistro e impuro.

Victor Hugo é o autor responsável por pensar no grotesco como uma categoria estética. Logo no prefácio de *Cromwell* (1827), o autor fala sobre a quebra do bom gosto e da proporcionalidade, enfatizando a importância do grotesco no drama que visa chocar o espectador, sugerindo assim uma nova forma estética que tem como papel romper com símbolos de beleza do passado.

Tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal contra o bem, a sombra contra a luz. [...] É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade. [...] Graças a ele, não há impressões monótonas. Ora lança risos, ora lança horror na tragédia. HUGO (2002, p. 25)

O grotesco foi criado para contrapor o sublime dos movimentos gregos antigos e helenísticos. Para Victor Hugo, existe apenas um tipo de belo enquanto existem mil tipos de feio já que ao lado do belo sempre há o feio e que na arte apenas o sublime não daria conta de expressar e causar o mesmo efeito a quem o olha.

3.3 A ESTÉTICA E O CINEMA

O cinema como outras artes tem a capacidade de transmitir sensações aos espectadores. Embora ocorra grande reprodutibilidade e transmissão de sensações e em consequência de sentimentos, a construção estética de um filme pode despertar as mais diversas reações e impressões mentais, pois mesmo fazendo parte da indústria cultural criticada por Adorno¹⁰, o cinema é capaz de manter sua aura intacta, de acordo com cada espectador. Para Walter Benjamin, (1985, p. 169) “a forma da percepção da coletividade humana se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”.

Esteticamente o cinema é intenso e íntimo, pois mexe sensorialmente com quem o assiste, causa sensações individualmente devido aos movimentos de câmera, a trilha sonora, a iluminação, os planos em que são gravadas as cenas, o roteiro e por fim a montagem do filme. Isso tudo conta com um grande número de profissionais que fazem de todas as outras artes uma única e completa.

Sendo assim, o cinema possui elementos visuais e sonoros que formam sua estética, que o caracterizam, e são capazes de contar uma história através da visão pessoal de um diretor. Para Gérard Betton (1983), são as escolhas estéticas que formam o filme e criam possibilidades de interpretação dos espectadores.

¹⁰ O conceito de indústria cultural foi cunhado em 1940 por Theodor Adorno em coautoria com Marx Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento*, substituindo a expressão “cultura de massa”, pois a mesma causava certa ambiguidade ao sugerir um sentido de uma cultura nascida espontaneamente das camadas populares. Informação retirada da Revista *Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 2º quadrimestre de 2014 – Vol. 7 – nº 2 – pp.25-36 acesso em 30/05/2021.

Segundo Jacques Aumont (1995), o cinema é uma representação visual e sonora que junto com os elementos de narrativa, montagem e linguagem visual, constroem uma estética própria sendo capaz de demonstrar sua própria ideologia. Devido a forma como são apresentados seus elementos, transmitem uma mensagem através de linguagens visuais que contemplam símbolos e cores que dão ao filme uma significação assim como em outras artes, formando a sua estética própria.

A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção de “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes. (AUMONT, 1995 p. 15)

As escolhas de um filme formam sua estética. A maneira como os elementos são escolhidos e dispostos são capazes de formar a história a ser contada. As técnicas utilizadas como movimentos de câmera, composição e tempos dados às cenas a partir da montagem, podem definir a importância de algo que está sendo contado, dando significado e alterando a forma do espectador receber uma mensagem. Pode assim tornar o momento de um filme mais dinâmico, ou chamar atenção para algum detalhe que pudesse passar despercebido, caso as escolhas de linguagem de um cineasta fossem diferentes.

Além da imagem e a forma como ela chega aos espectadores, a trilha sonora e os efeitos de áudio também são capazes de alterar a maneira de entender determinada cena em um filme. A mixagem e escolhas sonoras de um filme ficam responsáveis pela ambientação de uma cena, criando tensão para que o espectador possa estar pronto para os próximos acontecimentos.

Cada elemento que forma uma narrativa cinematográfica, tem um papel importante fazendo com que o espectador se sinta envolvido e desperte seus sentimentos, esse é o papel da estética na arte cinematográfica. No cinema, uma estética bem escolhida é capaz de fazer com que o público esqueça que está assistindo a uma representação ficcional.

A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto-e-branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo. (AUMONT, 1995, p. 24)

Segundo Bazin (2004) o cinema em seu início tinha foco em apresentar roteiros e narrativas para um público específico e lembrava muito a teatros filmados,

como chama o autor. Assim, tinha também relação com a literatura, o que fez o cinema referenciar a estética e estilo de outras artes para formar uma narração e estética própria a cada filme. Ainda segundo o autor, em um segundo momento, o enquadramento de câmera e a posição de novos planos criaram a possibilidade de apresentar os cenários como elementos chaves de interação com a narrativa a fim de complementar a simbologia e narração de uma história.

A criação de planos em uma narrativa fílmica é capaz de definir os estilos de um diretor, oferecendo ao espectador uma visibilidade além do quadro em primeiro plano, recebendo os movimentos de câmera, ângulos e planos que levam a quem assiste a outros pontos de vista - técnica que não pode ser usada no teatro, por exemplo. Além disso, a possibilidade de criação de foco em algum elemento específico e a criação de perspectiva são recursos usados para potencializar a mensagem a ser passada pelo diretor de um filme.

A estética de um filme conversa diretamente com a linguagem cinematográfica e para Bazin (2004), o filme *Cidadão Kane* (1941) (figura 8) é um divisor de águas para a evolução dessas técnicas usadas no cinema, com a implementação da profundidade de campo em filmes e o puro domínio de câmera.

Figura 8 - Profundidade de campo.



Fonte: IMDB

Com a escolha da profundidade de campo nessa cena, pode-se observar o que acontece em primeiro plano, enquanto os adultos conversam sobre as dívidas com o banco sem perder de vista o menino que está brincando do lado de fora da

casa. A cena ao fundo é apresentada de maneira mais desfocada em relação a ação principal, mas com a transição de foco de um plano para outro o objeto narrativo principal será alterado, mesmo que o primeiro objeto não saia de cena.

No Cinema Novo Brasileiro, como visto anteriormente, a estética foi definida também na montagem a partir dos cortes secos junto à dura demonstração da realidade do país. Para o autor Oricchio, (2003 p. 32) boa parte dos filmes da época buscavam apresentar a realidade Brasileira. É através das linguagens cinematográficas, como a iluminação superexposta e a trilha sonora que transmitia tensão na narrativa e mesmo a montagem, que se formavam estéticas decisivas para movimentos futuros no Cinema Brasileiro, como o Cinema de Retomada.

3.3.1 O grotesco no Cinema Brasileiro

A estética, como vimos no capítulo anterior, causa no espectador os mais diferentes sentimentos e reações, sendo responsável por classificar as artes em diferentes estilos. No cinema não é diferente. Como no teatro, na pintura e na literatura, no cinema também existe o uso do grotesco para despertar sentimentos incômodos ou destacar atitudes que não são bem vistas em uma sociedade.

O grotesco no cinema não é apenas marcado por exageros e excessos, mas também por elementos que trazem ao realismo, como o corpo, a exibição de nudez, a gula que violam os bons costumes de uma sociedade. Para Bakhtin (2013, p. 17) “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível”. Nesse caso, em filmes nacionais também é possível observar o grotesco. Embora seja possível detectar o sentido carnavalesco, principalmente nas chanchadas e pornochanchadas brasileiras, movimentos como o Cinema de Retomada e o Cinema Novo usavam o grotesco como denúncia, de maneira política e social a fim de que o sentimento de incômodo ultrapassasse as telas e entregasse a realidade brasileira.

Durante o Cinema de Retomada, por exemplo, o tema violência e a exibição do corpo e da nudez eram frequentemente adotados gerando desconforto e trazendo à tona o grotesco em forma de atos cruéis, o que acaba por se tornar uma importante característica de filmes da época. Observamos essa forma do grotesco

em filmes mais contemporâneos do século XXI, como *Cidade de Deus* (2002) (figura 9) e *Tropa de Elite* (2007) (figura 10).

Figura 9 - Cidade de Deus



Fonte: Site Omelete

Figura 10 - Tropa de Elite



Fonte: Acervo Globo

Segundo Rossini (2007, p. 23), devido a repetição da crueldade, marginalização e violência exibidos no cinema brasileiro, que ressalta o cotidiano brasileiro acerca da marginalização de favelas, o audiovisual busca encenar aspectos perversos do cotidiano real e muitas vezes doloroso do país e isso adentra a estética de filmes brasileiros. O autor acaba definindo a estética desses filmes como suja, feia e abjeta.

Os filmes do Cinema de Retomada são marcados pela representação de violência em espaços de marginalização, destacando momentos de tensões políticas, violência policial e confrontos armados, que acontecem principalmente em favelas localizadas no Brasil. Em *Nise, O coração da Loucura*, filme objeto de análise desta pesquisa, também observamos uma forma de grotesco, mas que vai além da violência explícita. Há uma outra forma dessa estética sendo apresentada no filme, e que igualmente é responsável pela geração de sensações incômodas, pois assim como em outros movimentos do Cinema Nacional estudados, *Nise* também é baseado em uma narrativa real.

4 ANÁLISE FÍLMICA: NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA

Após criar familiaridade com a estética do cinema e seus estilos, é possível que sejam realizadas análises fílmicas, a fim de entender diferentes mensagens que um cineasta queira passar, através das linguagens usadas para composição e ambientação de uma narrativa. Através do que foi apresentado nos capítulos anteriores, será apresentada uma análise com base na cinematografia e na estética do filme nacional *Nise, O Coração da Loucura*, que embora tenha elementos fictícios, é baseado em fatos reais, trazendo em si elementos de movimentos cinematográficos que ocorreram no Brasil.

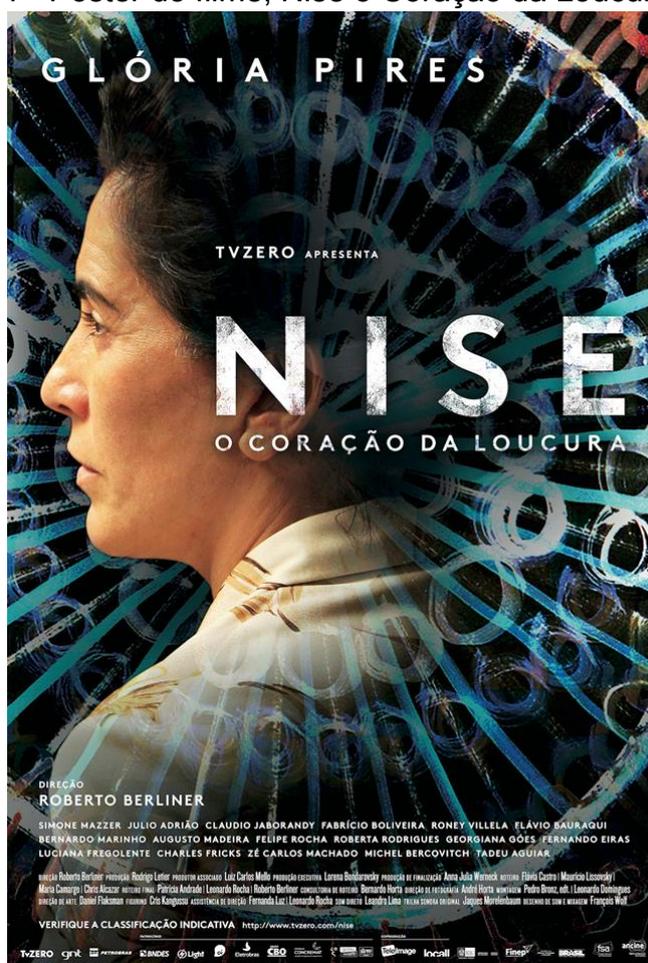
Neste capítulo final será apresentada a relação entre cinema, arte e realidade através de elementos grotescos que são apresentados no filme, formando assim questionamentos sobre o quanto a vida pode ser antiestática e causando incômodo e repulsa. Ao mesmo tempo, nos leva a ver a sociedade e seu cotidiano apresentado a partir das linguagens cinematográficas determinando a estética do filme.

4.1 O FILME: NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA

Nise, O Coração da Loucura (Figura 11), é um filme nacional, dirigido por Roberto Berliner, e estrelado por Glória Pires, com lançamento em 21 de abril de 2016. O filme entra no gênero de drama biográfico¹¹ e nos moldes de movimentos como o Cinema Novo e o Cinema de Retomada, seguindo o modelo de crítica à sociedade brasileira .

¹¹ Informações disponíveis em: https://www.imdb.com/title/tt2168180/?ref=mv_sr_srg_1
Acesso em: 09/06/2021

Figura 11 - Poster do filme, Nise o Coração da Loucura



Fonte: IMDB

A história gira em torno de Nise da Silveira (Glória Pires), psiquiatra brasileira que ao iniciar seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, localizado no Rio de Janeiro, na década de 1950, se recusou a tratar seus pacientes, considerados perigosos, com lobotomia e eletrochoque.

Logo em seu primeiro dia no centro psiquiátrico, Nise se dá conta que seus pacientes são tratados de maneira desumana, sem dignidade e em situação de risco, sem direitos e sem que suas necessidades básicas sejam supridas de alguma forma. O filme se passa nesse hospital psiquiátrico superlotado em que Nise traz a seus pacientes o contato com a arte e utiliza dela como meio de tratamento.

Nise da Silveira revolucionou o tratamento psiquiátrico em um local onde o convívio com ratos e outros animais era comum. O filme possui momentos de emoção e também momentos de tensão como o choque que a narrativa busca dar no espectador ao ver a sujeira e as fezes utilizadas por pacientes para fazer arte, quando lhe é tirado o direito de fazer sua própria arte e nada mais da sua dignidade

resta. Esse filme é capaz de despertar diferentes sensações e sentimentos a quem o assiste, por isso, será estudado a linguagem cinematográfica usada em sua narrativa que permitiram a criação da sua própria estética:

4.2 A LINGUAGEM DE NISE, O CORAÇÃO DA LOUCURA E SUA ESTÉTICA

Nise, O Coração da Loucura como apresentado anteriormente se passa dentro de um hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro na década de 1950.

Ao chegar no hospital, Nise (Glória Pires) se depara com a aparência de abandono do lugar. Sem revelar o rosto da psiquiatra, a câmera acompanha, por cima de seu ombro e em plano geral, os passos de Nise. A câmera nos leva para dentro de um lugar escuro, onde quase não se é capaz de distinguir o rosto das pessoas que estão lá, o que leva a acreditar que os pacientes que se encontram nesse local, são pessoas esquecidas e sem identidade. (Figura 12).

Figura 12: Nise chega ao hospital (04:01 - 04:25)



Fonte: Filme *Nise, O Coração da Loucura*

Com o ambiente na penumbra e sons de pacientes ofegantes buscando ajuda e liberdade, o hospital começa a ser revelado conforme Nise caminha pelos corredores e se afasta da presença dos pacientes, se aproximando dos médicos. Assim a escuridão vai sendo deixada para trás. Essa forma de apresentar o local tanto para a personagem, quanto para o espectador, pode representar uma ideia de contraste, entre o sujo - escuro, sem identidade - local onde vivem os pacientes, e o local limpo - melhor iluminado e mais claro - onde ficam os médicos. Porém, além da iluminação, ou do contraste entre claro e escuro usado nesta cena, é o movimento da câmera que indica a mudança no ambiente. Além do contraste usado no filme, para indicar movimento e mudança de ambiente, a narrativa conta com a falta de estabilidade da câmera com movimentos instáveis e trêmulos que acompanham os

passos dos personagens, lembrando as técnicas que formavam a estética do Cinema Novo.

Na cena a seguir, Nise por fim chega na sala de reunião onde se encontram os médicos discutindo novas técnicas de cura para os pacientes considerados crônicos. A técnica apresentada é a lobotomia¹², efetuada com um picador de gelo, e o eletrochoque. Para isso é feita a demonstração com um dos pacientes do hospital. (Figura 13)

Figura 13 - Lobotomia e eletrochoque (8:03 - 8:46)



Fonte: Filme Nise, O coração da Loucura

A partir da montagem alternada dos planos gerais e próximos, escolhida para essa parte da narrativa, a cena se alterna entre a cirurgia do paciente em plano geral e a reação dos médicos com o foco em primeiro plano para a reação de Nise, formando assim uma montagem tonal capaz de captar os sentimentos da médica a partir da sequência de outros planos, como os dos outros médicos que não expressam o mesmo choque que a personagem. Aqui os sentidos de choque da personagem são entendidos quando a câmera se aproxima de seu rosto, fazendo com que o espectador possa ver a sua expressão mais de perto. Enquanto seus colegas de trabalho assistem com naturalidade o paciente que se encontra entre gritos e pedidos de socorro, é possível ouvir o som da corrente elétrica usada para o tratamento.

¹² intervenção cirúrgica no cérebro na qual são seccionadas as vias que ligam as regiões pré-frontais e o tálamo

As escolhas cinematográficas do filme foram pensadas para que o espectador fosse capaz de captar os sentimentos dos personagens durante o filme. Diferentes técnicas são abordadas para a criação do ambiente, antes que os grandes acontecimentos do filme fossem exibidos. Por isso, no início do filme, enquanto ainda é introduzido o hospital, em plano Americano, onde os personagens são apresentados do joelho para cima, o que destaca a interação dos mesmos, dessa vez com enquadramento em ângulo plongée, pois é o primeiro contato do espectador com o ambiente em que se encontram os pacientes, e demonstra a inferioridade em que os mesmos se encontram. (Figura 14)

Figura 14 - Primeira Vista (12:01)



Fonte: Filme Nise, O Coração da Loucura

Nesse momento da narrativa, um dos enfermeiros cria uma espécie de rinha para que os doentes briguem entre si. Ao mesmo tempo é feita a alternância com closes das faces enfurecidas dos pacientes que brigaram, demonstrando a fúria e descontrolado dos personagens, criando a sensação de violência e perigo. (Figura 15).

Figura 15 - Rinha de Pacientes (12:13 - 12:22)





Fonte: Filme Nise, O Coração da Loucura

A violência animalesca que se dá nessa cena possui elementos grotescos e que nos causam desconforto ao percebermos por meio da montagem dos planos que se alternam entre as cenas de luta em planos médios e gerais, e as cenas dos médicos em close, nas suas expressões de escárnio com o que acontece aos pacientes, assim pode-se notar o prazer através da dor e do caos.

O filme segue sobre a construção animalesca dos pacientes, podendo também inferir sobre a estética e o grotesco, como visto no capítulo 3, ao ser apresentado Lúcio (Roney Villela), um homem que se encontra em uma solitária, pois segundo enfermeiros, ele pode ser um risco para outras pessoas devido a sua violência e força bruta. Nise, ao caminhar pelo corredor que leva até a cela de Lúcio, passa por um corredor escuro, onde pouco se vê. Percebemos, no entanto, a velocidade de Nise a partir do movimento de câmera que acompanha a médica trazendo dinâmica para a cena. O movimento para em um close de seu rosto demonstrando a angústia da personagem para libertar o paciente. Essa informação só é possível por conta da sequência escolhida dos planos, junto à dinâmica da câmera que nos faz perceber a urgência da personagem, visto que o movimento de câmera oferece um tempo real da cena, pois não há cortes entre os planos (Figura 16)

Figura 16 - Lúcio (25:32 - 25:37)



Fonte: Filme Nise, O coração da Loucura

Junto à imagem. Ouvem-se gritos violentos, que vão sendo intensificados conforme Nise se aproxima da cela de Lúcio. Aqui percebemos que o som ajuda a

criar a tensão pois, junto ao movimento de câmera que acompanha Nise, ouvimos os sons da voz de Lúcio cada vez mais alta, podendo indicar perigo. Quando chega à cela do paciente, a médica o observa olhando para uma janela trancada, enquanto Lúcio retorce seu corpo, e no segundo seguinte, com um corte seco entre os planos junto a um e um ruído forte vindo da porta, Lúcio fica cara a cara com Nise. Nesse momento ambos são apresentados em close, aproximando o espectador das expressões de cada personagem (Figura 17).

Figura 17 - Apresentação (25:58 - 26:15)



Fonte: Filme Nise, O Coração da Loucura

Essa sequência transmite muita tensão a partir do corte seco entre os planos, e angústia por conta de nos apresentar o abandono e descaso com o paciente. Nesta cena percebemos o grotesco tanto a partir do som - gritos do paciente - quanto a partir da sua expressão, apresentada pelo close. Mas também, como vimos no capítulo 3, o grotesco não pode ser pensado somente como o feio, ou mau. Na cena vemos Nise, e sua expressão de angústia pelo paciente. Ela faz um contraponto com aquela situação toda, quando, dentro da narrativa, a personagem corre para salvá-lo daquele lugar. Ela mostra que dentro daquele lugar, daquele grotesco, tem um ser humano.

Após assumir a ala de terapia ocupacional do hospital psiquiátrico, Nise busca entender melhor seus pacientes e então conhece Rafael (Bernardo Marinho), um jovem paciente que usa seu próprio excremento para desenhar nas paredes.

Apesar da situação em que a cena é montada, há uma grande delicadeza na maneira em que a narrativa se apresenta. A cena segue em um plano médio, onde podemos ver Rafael e seu desenho e a partir de uma montagem tonal entre os planos médio e o close onde somos capazes de captar, de alguma forma, o sentimento do paciente. (Figura 18)

Figura 18: Rafael - (33:09 - 33:16)



Fonte: Filme: Nise O Coração da Loucura

Com a aproximação da câmera, fica evidente o sentimento de solidão, vergonha e abandono de Rafael. A câmera não faz nada sozinha, ela somente apresenta as expressões e gestos do personagem. Mas é a sequência dos planos escolhida na montagem que vai nos aproximando do personagem, da sua situação. Nos mostra a degradante forma com que ele utiliza suas fezes para fazer arte. Aqui nos aproximamos ainda mais de uma estética do grotesco, quando, ao mostrar uma situação que para nós é incômoda, também nos mostra o ser humano e de alguma forma, o que há de belo dentro dessa situação.

Como citado no capítulo 3, o corpo nú pode ser considerado grotesco dependendo das situações em que é apresentado. No filme, Adelina (Simone Mazzer), uma paciente da ala ocupacional, foge à noite com seu colega de internação Fernando (Fabrício Boliveira), para que possam ter relações íntimas. Esta cena acontece em plano médio e, sem que haja movimentos de câmera, vemos apenas no centro da imagem, Adelina tirando sua roupa à luz do luar. (Figura 19)

Figura 19 - Apaixonados (57:04 - 57:19)



Fonte: Filme Nise, O Coração da Loucura

O corpo nú representa o pecado e o grotesco na estética, e por isso Adelina e Fernando que já estão condenados no hospital psiquiátrico encontram um no outro o aconchego. Embora exista resistência ao corpo nú, principalmente quando o mesmo não se encaixa no padrão considerado belo, a cena traz a sensação de liberdade e acolhimento construídos pelos dois pacientes, com a luz baixa e planos

médios, o romance é apresentado de forma explícita, ao mesmo tempo que pode causar desconforto a quem assiste.

O filme passa por momentos de altos e baixos na história de Nise e seus pacientes e, ao se aproximar do fim, um acidente acontece no hospital. Os pacientes, que adotaram cachorros de rua para serem seus acompanhantes durante a terapia ocupacional, descobrem que seus companheiros foram mortos. Embora a cena não tenha sido mostrada, a montagem do filme deixa subentendido que os responsáveis pelo acontecimento foram outros médicos que já vinham reclamando da presença dos animais no local.

A descoberta é feita por Adelina (Simone Mazzer) (figura 20) que ao chegar no pátio em um belo dia de sol, é apresentada por um plano geral. A personagem vai se aproximando e sua imagem se transforma em um close. Este plano apresenta a mudança de feições da personagem. A câmera então começa a se movimentar e acompanha Adelina até que sua descoberta se transforma em um grito seco de desespero.

Figura 20 - Cachorros Mortos (1:31:15 - 1:31:45)



Fonte: Nise, O Coração da Loucura

A cena se segue em meio ao caos, gritos e correria, que causam sentimentos ruins a quem assiste. Enquanto outros pacientes chegam à cena, a câmera segue um movimento de travelling em um ângulo reto, em um plano geral que mostra o que está acontecendo na cena (Figura 21).

Figura 21 - Caos (1:31:56 - 1:32:04)



Fonte: Filme Nise, o Coração da Loucura

Os animais mortos são apresentados logo em seguida em um plano médio que acompanha o movimento de um dos pacientes até seu cachorro, a câmera é movimentada em travelling de um lado para o outro e é possível detectar o caos que foi instaurado no Hospital, em meios a gritos e choros, a angústia e o nervosismo.

Nise, o Coração da Loucura é um filme com diversos momentos capazes de gerar incômodo e sentimentos contraditórios no espectador, mas também é um filme que encanta e que prende a atenção de quem assiste por seu conteúdo delicado e sensível, como veremos a seguir.

4.3 O GROTESCO E A SOCIEDADE BRASILEIRA

Durante a história do cinema brasileiro, diversos filmes tiveram a preocupação de mostrar a realidade em que se vivia o país na época. O Cinema Novo, como vimos anteriormente, foi um importante ato de rebeldia à cultura de massa que estava sendo vendida com as chanchadas na época, pois preocupava-se com a transmissão da realidade. A Estética da Fome, trazia em si atos políticos ao apresentar a quem estava assistindo ao filme, uma estética construída a partir de técnicas duras, como imagens saturadas e de alto contraste e cortes secos em seus filmes.

Nise, O coração da loucura, embora não se caracterize como um filme do Cinema Novo, traz em si fortes referências ao movimento, ao usar do grotesco e da

realidade como inspirações. Em *Nise*, o grotesco é apresentado de forma crua, e assim como em filmes do Cinema Novo, gera incômodo e compaixão que nos prende na história. O filme utiliza de técnicas que deixam a imagem do filme mais pura, ligando-o à realidade, sem grandes efeitos e filtros.

A arte é capaz de tocar quem a vê e o grotesco, em sua função estética é capaz de gerar desconforto. Ao assistirmos filmes que se baseiam em fatos reais, muitas reflexões podem ser geradas, relacionadas a sociedade e a realidade brasileira, porém quando um filme bibliográfico traz em si tantos aspectos de denúncia e desumanização de seres humanos, somos capazes de perceber que a realidade brasileira pode ser grotesca.

Durante muitos momentos do filme vê-se uma realidade desconfortável, devido a composição de elementos visuais e sonoros, que constroem a estética do filme. Embora seja baseado em fatos reais e a realidade mostrada não seja agradável, *Nise, O Coração da Loucura*, traz muita sensibilidade a quem assiste e isso, junto à linguagem cinematográfica, ajudam na construção da estética do filme.

Como vimos anteriormente, para Umberto Eco, o grotesco não se opõe ao belo, e sim é complementado por ele. Neste filme podemos perceber esse elemento presente, pois mesmo sendo desconfortável, tem a intenção de prender a atenção do espectador a partir da linguagem que apresenta .

Nise é um filme que, assim como filmes do Cinema Novo, também se espelhou na realidade e no cotidiano de uma parcela da população brasileira, denunciando a marginalização e desumanização das pessoas. Ele mostra que, embora a vida possa imitar a arte, nem sempre isso significará que a vida dentro da narrativa será bela, pois a arte pode conter elementos grotescos, assim como a vida de pessoas à margem da sociedade, no filme e fora dele.

O filme, mostra um forte posicionamento político em defesa da arte e do tratamento por meios não violentos e nos faz refletir sobre o belo e o feio, durante quase o toda sua duração. Ele mantém um equilíbrio entre o que acontecia com os pacientes dentro daquele hospital ao mesmo tempo que mostra a arte produzida pelos mesmos.

A linguagem do filme trabalha com a estética do grotesco de forma genuína, utilizando a arte e a loucura para contar a história de brasileiros que de fato passaram por acontecimentos semelhantes nos hospícios brasileiros até a década de 1930. A arte imita a vida e vice-versa, logo a realidade pode ser bela ou grotesca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo entender a construção do filme *Nise, O Coração da Loucura*, através de sua linguagem e história para que a mensagem chegue ao espectador de forma clara e objetiva, analisando aspectos da arte grotesca. Para isso, foi abordado antes a história do cinema nacional e a influência do Neo realismo Italiano no movimento do Cinema Novo. Em um segundo momento foi entendido o que é o grotesco nas artes e como ele pode ser entendido no cinema a partir da linguagem cinematográfica utilizada na narrativa.

Ao examinar o uso da estética do grotesco no cinema, pode-se responder a questão norteadora: de que forma o uso da linguagem cinematográfica auxilia na construção esteticamente grotesca do filme brasileiro, *Nise, o coração da loucura*? Pois, foi possível perceber que, assim como afirma Umberto Eco (2007), o grotesco possui a presença do belo e do feio, e nesse caso, o diretor Roberto Berliner foi capaz de fazer bons usos desses elementos, para contar a história. O grotesco no filme pode ser visto como uma maneira de exposição dos erros cometidos com as pessoas marginalizadas, gerando através do filme o sentimento de desconforto a partir das técnicas de cinematografia, montagem e som utilizados na narrativa.

O filme *Nise* trabalha com elementos técnicos, como cortes rápidos e secos semelhantes aos usados no Cinema Novo, assim como a violência explícita, usada em filmes do Cinema da Retomada. *Nise, O Coração da Loucura*, é um filme de 2016, relativamente novo que trouxe em si elementos de movimentos cinematográficos passados para que pudesse chocar e trazer em si a denúncia e a mensagem da necessidade de políticas públicas antimanicomiais de qualidade sem a marginalização de nenhum ser humano. Ao analisar o filme, *Nise, O Coração da Loucura*, concluímos que as escolhas cinematográficas do diretor influenciam na mensagem de um filme. Assim faziam os cinemanovistas que trabalhavam com a estética da fome como forma de denúncia referente a marginalização de pessoas da sociedade brasileira. *Nise*, assim como nos filmes do Cinema Novo, também evidencia a exclusão de determinados grupos de pessoas a partir do choque do grotesco.

Por fim, podemos concluir que o cinema possui um forte reflexo da sociedade e é capaz de entregar ao espectador histórias reais, que não são do conhecimento de todos. O cinema como mensageiro, choca e causa estranhamento e quando

utiliza da estética adequada, faz história, como os filmes do Cinema Novo, capazes de gerar incômodo às autoridades.

A arte é capaz de traduzir sentimentos e palavras e por isso o uso do grotesco no cinema ainda é tão impactante e ao mesmo tempo capaz de gerar comoção, como fez em *Nise, O Coração da Loucura*.

A partir desse estudo será possível identificar manifestações estéticas presentes em diferentes tipos de arte, além de analisar as intenções fílmicas de um diretor a partir das escolhas cinematográficas do mesmo. A autora pretende seguir com a pesquisa ampliando o conhecimento referente a linguagem cinematográfica e ao cinema nacional, pois esse trabalho gerou ainda mais curiosidade acerca do cinema nacional além de acrescentar conhecimento que mudou a experiência da mesma como espectadora cinematográfica, podendo assim ampliar a visão acerca das mensagens de um filme.

REFERÊNCIAS

2001: Uma Odisséia no Espaço. Direção de Stanley Kubrick. Califórnia: Metro-Goldwyn-Mayer (Mgm), 1968. Color.

A CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Audiovisual Development Bureau, Ministerio da Cultura, Bei Comunicações, Bahiatursa, 1998. Color.

A CHEGADA do Trem na Estação. Direção de Irmão Lumière. Paris: S.I., 1895. P&B.

A GRANDE Arte. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Alpha Filmes, 1991. Color.

ANCORADOURO de Pescadores na Baía de Guanabara. Direção de José Roberto de Cunha Salles. Rio de Janeiro: S.I., 1897. P&B.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2012.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra.. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Lago do Arouche: Ubu Editora, 2004.

BENTES, Ivana. **Sertões e subúrbios no cinema brasileiro**. Cinemais, Rio de Janeiro, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasília: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRASIL. **Constituição** (1993). Lei nº 8685, de 20 de julho de 1993. Lei do Audiovisual. Brasília.

BRAZA Dormida. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Universal, 1928. P&B.

BRITO, João Batista. **Literatura no Cinema**. São Paulo: Marco Editorial, 2006.

CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003. Color.

CARLOTA Joaquina, Princesa do Brazil. Direção de Carla Camurati. Brasil: Copacabana Filmes e Produções, 1995. Color.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. Califórnia: Mercury Productions, 1941.
P&B.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2002.
Color.

DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUARTE, João Francisco. **O Sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba:
Criar Edições, 2001.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FABRIS, Mariarosaria. **Neorealismo Italiano**. História do Cinema Mundial.
Campinas: Papyrus Editora, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2.ed. Rio
de Janeiro: Paz e Terra, 1980

HEZORG, Vladmir. **Memórias da Ditadura**. 2017. Disponível em:
<http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/>. Acesso em: 15 set. 2020.

KREUTZ, Katia. **Academia Internacional de Cinema**. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/>. Acesso em: 17 out. 2018.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica Brasileira**. 2002. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Leone, E., & Mourão, M. D. G. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASCELLI, Joseph V.. **Os cinco Cs da Cinematografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MORESI, Eduardo. **Metodologia da Pesquisa**. 2003. 108 f. Tese (Doutorado) - Curso de Tecnologia da Informação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2003.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema de Retomada**. São Paulo: 34, 2002.

NISE o Coração da Loucura. Direção de Roberto Berliner. Rio de Janeiro: Tv Zero, 2015. Color.

O LADRÃO de Bicicletas. Direção de Vittorio de Sica. Roma: S.I., 1948. P&B.

O PODEROSO Chefão III. Direção de Francis Ford Coppola. Califórnia: Paramount Pictures, 1990. Color

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo**. Um balanço crítico da retomada. São Paulo, Liberdade, 2003.

RIDENTTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**:: artistas da revolução, do cpc à era da tv. São Paulo: Editora Record, 2000.

RIO 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Universal, 1956. P&B

ROCHA, Glauber: “**Uma estética da fome.**” In Revista Civilização Brasileira, ano 1, n.3, Julho de 1965

ROSSINI, Miriam de Souza Rossini. **Imagens da exclusão no cinema nacional**. IHU Idéias, 2004

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cinema e (cultura da) violência nossa de cada dia**. Estudos Socine, São Paulo, 2003.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Porto Alegre: Martins Livreiro Porto Alegre, 1963.

SOUSA, Rainer Gonçalves. "**Cinema Novo**"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/cinema-novo.htm> Acesso em: 15 de Abril de 2021.

SOUZA, F. Gralha de. **A Belle Époque carioca**: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900-1920). 2008. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2008.

STAR Wars. Direção de George Lucas. Califórnia: Lucasfilm, 1977. Color.

STUMPF, Ida Regina Chitto. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007. Color.

UMBERTO D. Direção de Vittorio de Sica. Roma: Si, 1951. P&B.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

Viany, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Revan

ANEXOS

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

ELOÍSA CARDOZO DA SILVA

O GROTESCO NO CINEMA BRASILEIRO

Caxias do Sul

2020

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

ELOÍSA CARDOZO DA SILVA

O GROTESCO NO CINEMA BRASILEIRO

Projeto de Monografia apresentado como
requisito para aprovação na disciplina de
Monografia I – aluno: Eloísa Cardozo da
Silva
Orientador(a): Flora Simon da Silva

Caxias do Sul
2020

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
1.1 PROCESSO DE DESCOBERTA	07
2 TEMA	08
2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA	08
3 JUSTIFICATIVA	09
4 QUESTÃO NORTEADORA	10
5. OBJETIVOS	11
5.1 OBJETIVO GERAL	11
5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
6. METODOLOGIA	12
7. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	14
7.1 O CINEMA BRASILEIRO	14
7.2 NEO-REALISMO ITALIANO	16
7.3 O CINEMA NOVO BRASILEIRO	18
7.4 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	20
7.5 A FOTOGRAFIA CINEMATOGRAFICA	22
7.6 A ESTÉTICA DO GROTESCO	23
7.7 NISE: O CORAÇÃO DA LOUCURA E O GROTESCO	26
8. ROTEIRO DOS CAPÍTULOS	29
9. CRONOGRAMA	30
REFERÊNCIAS	31

1 INTRODUÇÃO

O cinema é uma das formas de comunicação mais abrangentes, ele acolhe a escrita, o teatro, a música, a arquitetura, a pintura e como forma de arte recebe diversos dos seus movimentos expressando pensamentos e pontos de vista, mostrando a fantasia e a realidade.

Neste projeto será apresentado o uso do grotesco no filme Nise: O coração da Loucura, através do uso da linguagem cinematográfica. Nise é um filme brasileiro, baseado em fatos reais e nos leva a pensar o quanto o grotesco está inserido na sociedade real, embora seja um movimento artístico que visa a denúncia, o incômodo e o desconforto.

O grotesco chama a atenção e cativa, pois há nele há também a imperfeição e quando inserido no cinema brasileiro de maneira política nos traz reflexões sobre a realidade e a história que vivemos.

O cinema brasileiro, viveu diferentes momentos da história desde as Chanchadas a censura da ditadura, e também viveu momentos como o Cinema novo onde a realidade era denunciada e a estética da fome era usada para chocar muito parecido com o movimento do grotesco. Para isso elementos cinematográficos eram usados como forma de comunicação.

No presente trabalho busca-se entender as relações do grotesco com a realidade e da arte como expressão e denúncia. Busca-se também analisar o cinema brasileiro para além das comédias e entender a linguagem cinematográfica usada para a comunicação de uma peça cinematográfica que cativa e traga identificação com o público através da imperfeição. Onde o belo torna-se um elemento narrativo que há de se complementar com o grotesco.

A realidade brasileira é dura e a arte busca amenizar essa história. O cinema traz consigo identificação e o grotesco quando usado de maneira política pode ser um reflexo da sociedade com seus desafios e preconceito. Neste trabalho busca-se o belo através da imperfeição e o estudo da sociedade através da sua realidade.

1.1 Processo de descoberta

A autora desse projeto sempre foi muito ligada à arte, mas a faculdade lhe deu a possibilidade de entendê-la ainda melhor, através de aulas de fotografia, semiótica e estética .

Dentro dessas disciplinas descobre-se temas que a interessam ainda mais, foi a exemplo a semiótica, muito utilizada em movimentos artísticos, fotografias e cinema. Como amante do cinema a autora já havia decidido, ainda no início do curso que esse seria o tema da monografia, mas o que pesquisar em um universo tão vasto como o do audiovisual?

No quarto semestre de 2018, teve a oportunidade de fazer a matéria Estética I - História da arte, ministrada pela professora Ivana Almeida da Silva, onde um dos assuntos foi a estética do grotesco, pela qual ficou encantada e ao mesmo tempo muitas dúvidas haviam surgido, afinal, como pode o feio ser tão atraente quanto o belo?

Com a ajuda da professora Flora da Silva, conseguiu organizar as ideias e juntar seus interesses e dúvidas a fim de formar um tema que acredita ser relevante para a área das ciências sociais, que é o uso do grotesco no cinema brasileiro.

2 TEMA

O uso da estética no cinema.

2.1 Delimitação do tema

A estética do grotesco no filme Nise: O coração da loucura a partir do uso das linguagens do cinema.

3 JUSTIFICATIVA

A arte é um reflexo da vida, ela acompanha o desenvolvimento da sociedade e seus problemas e muitas vezes inicia movimentos artísticos como denúncia ao que está acontecendo socialmente e politicamente nas cidades.

No Brasil muitos movimentos acabaram censurados por não ir de encontro ao que os governantes pregavam para a sociedade brasileira. A arte faz pensar e por isso este projeto traz reflexões sobre momentos em que arte foi fundamental para o avanço político na sociedade, usando do cinema uma forma de relatar o que estava de fato acontecendo e trazendo as atenções para a realidade de sociedades que estavam sofrendo por desigualdades.

O projeto busca gerar a relação entre movimentos estéticos, como o uso do grotesco no cinema e sua ligação com a realidade, tentando entender até que ponto a sociedade é de fato grotesca, e de quanto é importante a reprodução da vida real no cinema para que possa-se entender os fenômenos sociais.

A principal motivação para sustentar o tema desse projeto se encontra na importância da arte para o desenvolvimento de uma sociedade que conhece sua história sendo capaz de reconhecer seus erros através da arte, do cinema baseado em fatos reais e do uso da linguagem cinematográfica

Estudar o grotesco no cinema brasileiro traz a tona a importância de conectar pontos entre o que é belo e o que é feio e mostrar que a arte não nos cativa apenas por sua beleza mas muitas vezes por trazer identificação com a realidade que muitas vezes não é mostrada por completo a sociedade.

O cinema é um meio de muita relevância política e social por ser composto por diferentes outras artes como a música, a fotografia, a atuação e a escrita, além de trazer sua própria linguagem que sutilmente é capaz de complementar a narração, por isso é importante que se conheça esta linguagem e o cinema em geral.

4 QUESTÃO NORTEADORA

Como o uso da linguagem cinematográfica auxilia na construção esteticamente grotesca do filme brasileiro, Nise, o coração da loucura?

5 OBJETIVOS

5.1 Objetivo geral

Entender a estética do grotesco e seu uso no cinema brasileiro, através da aplicação da linguagem cinematográfica no filme Nise: O coração da loucura..

5.2 Objetivos específicos

- Conhecer a história do cinema novo brasileiro e a estética da fome.
-
- Entender a ligação da realidade em filmes como Nise: O Coração da Loucura e a estética do grotesco.
- Analisar o filme Nise: O Coração da loucura com base na linguagem cinematográfica.
- Conhecer movimentos que deram origem ao Cinema Novo Brasileiro.

6 METODOLOGIA

Para que um projeto científico tenha relevância é importante o uso de diferentes tipos de metodologias. Neste trabalho, será possível avaliar através de pesquisa qualitativa a ligação do movimento estético grotesco com o cinema brasileiro, para isso foi utilizado a análise fílmica do filme *Nise, o coração da loucura*.

Segundo Ida Regina Stumpf (2006), a pesquisa bibliográfica é o início de qualquer trabalho científico. Assim deu-se o início desse projeto, a pesquisa bibliográfica serve como base de conhecimento do pesquisador, por isso diferentes livros foram usados para consulta sobre *O Cinema Brasileiro*, *O Cinema Novo Brasileiro*, *Neo-Realismo Italiano*, *Linguagem cinematográfica* e *O Grotesco* assim pode-se identificar a importância dos estudos dos temas presentes.

Para Stumpf, é importante que o pesquisador já tenha um pré conhecimento sobre o assunto que vai pesquisar e assim poder revisar a literatura em que irá fazer as consultas dos temas escolhidos, formando assim uma boa base para a pesquisa bibliográfica, da onde será retirada análises e novas questões que nortearão a pesquisa levando-a para diferentes resultados.

Os temas escolhidos foram divididos em tópicos, a partir de diferentes leituras de diferentes autores que estudam o Grotesco e o Cinema Brasileiro, para que assim seja possível novas descobertas sobre o tema. A pesquisa bibliográfica foi construída através de leitura de livros e artigos já publicados sobre o tema que possibilita o detalhamento maior.

A pesquisa de abordagem qualitativa, tem como foco a compreensão de detalhes de ações que são tomadas. No caso desse projeto, a pesquisa qualitativa possibilita o entendimento de detalhes sobre o grotesco e o sentimento causado por esse tipo de arte no cinema, além de perceber a relação entre o uso do grotesco na arte e sua ligação com a vida real.

Uma pesquisa qualitativa, segundo Moresi (2003) é usada para compreender opiniões e detalhes, diferente de uma pesquisa quantitativa que leva a estatísticas e compreensão através de números. Segundo Moresi (2003 p. 71) as principais características de uma pesquisa qualitativa, são:

Descrições detalhadas de fenômenos, comportamentos; Citações diretas de pessoas sobre suas experiências; Trechos de documentos, registros, correspondências; Gravações ou transcrições de entrevistas e discursos; Dados

com maior riqueza de detalhes e profundidade; Interações entre indivíduos, grupos e organizações.

Através da pesquisa qualitativa é possível, fazer a leitura e compreensão de dados, que quando ligados a revisão bibliográfica podem ajudar a abrir portas para novas hipóteses e teorias.

A análise fílmica do filme *Nise, o Coração da Loucura*, se deu pelo uso do grotesco na linguagem cinematográfica utilizada para a construção do filme que retrata a realidade vivida em hospitais psiquiátricos no início do século XX.

Para Vanoye e Goliot-lété (1994 p. 15) a análise fílmica consiste em analisar os elementos e linguagem usados no filme, desconstruindo e procurando entender cada uma das partes, para então construir os significados que não são capazes de serem entendidos puramente sem uma revisão bibliográfica.

Sendo assim será analisada a fotografia do filme que buscam falar por si só, e contar histórias construindo sua própria narrativa, para melhor compreensão.

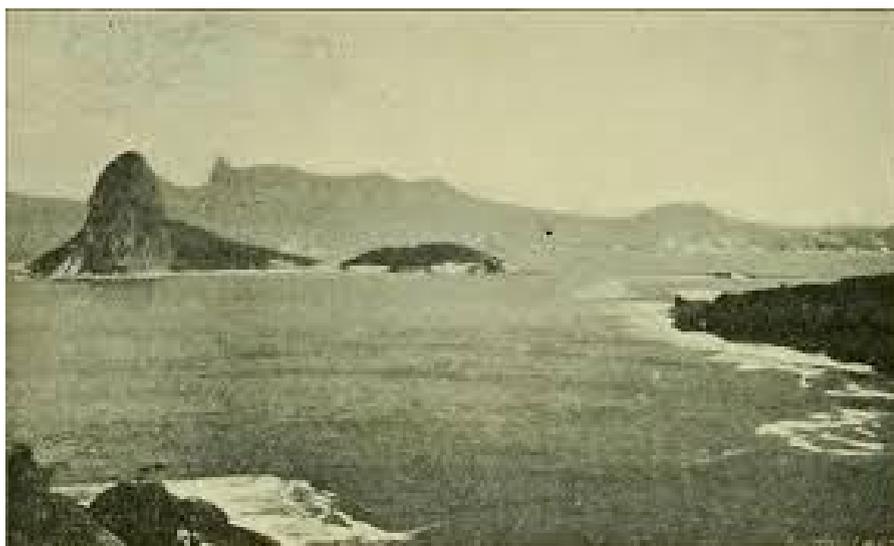
Os tópicos destacados até chegar a análise fílmica passam por uma breve história do Cinema Novo e suas raízes no Neo-romantismo Italiano, a partir disso é explorado a linguagem cinematográfica e seu uso no filme *Nise, o coração da loucura* para aumentar o impacto e construir uma narrativa além do roteiro.

7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

7.1 O Cinema Brasileiro

Segundo a Academia Internacional de Cinema (2019), o cinema brasileiro teve sua origem no ano de 1896, com filmagens, na Baía de Guanabara, localizada no Rio de Janeiro, que representavam o cotidiano de famílias europeias (Figura 1). Porém embora a filmagem tenha sido um marco importante na história do cinema, o mesmo ficou esquecido pelos próximos anos, pois refletindo a posição política e social do país, as filmagens sofriam com falta de recursos, como por exemplo o baixo alcance da luz elétrica no Brasil. Os principais produtores das filmagens da época eram estrangeiros, na sua maioria italianos. Apenas em 1907 que salas de cinema foram instaladas no país, as exibições eram regulares e assim o cinema começa a se expandir em grandes cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo.

Figura 1 - Primeira filmagem feita no Brasil



Fonte: Site O Regional

Durante os três anos que se seguiram, as salas de cinema tinham suas próprias equipes de filmagem, mas logo o país começou a importar entretenimento estrangeiro, principalmente da Europa e dos Estados Unidos. A Primeira Guerra Mundial colabora para o crescimento do cinema Americano e conforme o mesmo cresce, mais enfraquecido e esquecido vai ficando o cinema Brasileiro, afinal os filmes americanos entravam no país livres de taxas alfandegárias. Segundo, Gomes (1980, p. 36) “rompe-se a antiga solidariedade de interesses entre os fabricantes de

filmes nacionais e o comércio local de cinematografia. Os que persistem em fazer filmes nacionais encontram crescente dificuldade em exibi-los.”

As distribuidoras não apresentavam interesse nos filmes brasileiros, mesmo com um apelo nacionalista que dizia que os filmes nacionais deviam ser vistos por brasileiros, o cinema nacional estava fadado ao fracasso. Depois de muito penar em busca de uma distribuidora, foi finalmente lançado o filme do diretor Humberto Mauro *Braza Dormida* (figura2), que foi distribuído pela Universal. Entre os anos de 1930 e 1940 o cinema brasileiro começa a desenvolver a narração de seus filmes, porém a Europa e os Estados Unidos já se mostravam evoluídos em relação ao Brasil, que ainda insistia no cinema mudo, devido a falta de qualidade de áudio dos cinemas.

Figura 2: Pôster do Filme Braza Dormida de Humberto Mauro



Fonte: Site Adoro Cinema

O cinema brasileiro teve que se reinventar e se adaptar às áreas mais capitalistas como o eixo Rio-São Paulo. O cinema acabou dividido em duas classes,

a das cidades pequenas que produziam filmes sem fim lucrativos e as grandes produções que visavam o aumento de lucro, muitas vezes caracterizadas por chanchadas¹³ que imitavam grandes filmes Hollywoodianos, que contavam com grandes estrelas e diretores. Segundo Bernardet (1979, p. 89):

Nada na realidade cinematográfica brasileira, além do desejo, do sonho e da mentalidade colonizada, podia sustentar tais empreendimentos. Nem concorrentes para roubar lucrativos astros que justificassem se prendesse os atores à empresa, estejam ou não filmando. Nem um mercado ávido de filmes brasileiros.

Segundo o site Memórias da Ditadura (2017)¹⁴, nos anos 50 o cinema passou a ser mais politizado, pois grupos de esquerda passaram a fazer parte das produções cinematográficas, tornando-as ideológicas e trazendo o tom crítico para a narrativa. Esses grupos se mostravam mais preocupados em mostrar a realidade trazendo elementos estéticos do neo-realismo italiano, se distanciando assim das obras norte-americanas. Sendo assim o cinema brasileiro focava em mostrar a cultura e a realidade dura do brasileiro e virou um reflexo daquela sociedade.

7.2 Neo-Realismo Italiano

Segundo a Academia Internacional de Cinema, o Neo-Realismo Italiano, foi um movimento cinematográfico que teve início nos anos 1940, pós Segunda Guerra Mundial. Visava se aproximar da realidade do povo Italiano e utilizava pouco recurso para as produções.

O movimento teve seu surgimento após o principal estúdio cinematográfico ser bombardeado por inimigos de Benito Mussolini, que foi quem fundou o Cinecittà, como era chamado (Figura 3). Depois desse acontecimento, os cineastas foram às ruas, onde utilizavam de luz natural, e locações reais. Sem atores profissionais, buscavam apresentar histórias reais da população italiana.

Figura 3: Cinecittà: Estúdio Cinematográfico bombardeado na Itália, ao fim da Segunda Guerra

¹³ Chanchadas eram filmes cômicos, musicais e de baixo orçamento que fez sucesso nos anos de 1940, com a fundação do estúdio Atlântida.

¹⁴ <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/>



Fonte: Site AiCinema

Ainda segundo a Academia Internacional de Cinema, o Neo-Realismo Italiano, serve de base para o cinema moderno onde as características de estilo eram deixadas de lado, e as histórias reais eram o principal foco, assim como no Cinema Novo Brasileiro e a estética da fome, que tiveram sua inspiração na estética do Neo Realismo Italiano.

Segundo Fabris, (2012 p. 205-206) O Neo-Realismo, utilizava de técnicas estéticas que beiravam a de documentários, com imagens acinzentadas, pouco movimento de câmera e quase nenhum efeito visual além de projetados com baixo orçamento. (Figura 4)

1. Utilização frequente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não dissecar, só registra;
2. A recusa dos efeitos visuais (sobreimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo [...];
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário;
4. Uma montagem sem efeitos particulares [...];
5. A filmagem em cenários reais;
6. Uma certa flexibilidade na decupagem [...];
7. A utilização de atores eventualmente não profissionais [...];
8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos [...];

9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação;
10. A utilização de orçamentos módicos [...]. (FABRIS, 2012, p. 205-206)

Figura 4: Cena do filme Neorrealista Umberto D, de Vittorio de Sica



Fonte: Site Devo tudo ao cinema

Ainda segundo Fabris (2012, p.203), para alguns teóricos, como Alberto Lattuada e Giuseppe De Santis, a principal característica do Cinema Neo Realista, era a ética e não a estética, pois o que o classificava principalmente era a história e o interesse de mostrar a realidade da população no Pós Guerra, onde havia muita fome, campos devastados, uma economia quebrada e pessoas psicologicamente abaladas. Para esses teóricos o que importava de fato era a falta de conformismo social com a situação do país.

7.3 O Cinema Novo Brasileiro

Em 1955, foi lançado o filme Rio 40 Graus (Figura 5) que mostrava a vida no campo, abriu o chamado Cinema Novo que trazia a vida rural no Brasil, pois acreditava-se que a revolução brasileira se daria pelos meios rurais e não urbanos. O filme foi censurado no mesmo ano e só pôde voltar a ser exibido no governo de Juscelino Kubitschek, em 1956. O cinema novo usava como cenário, principalmente as secas do nordeste do país e as favelas cariocas, o que acabava por desagradar a classe média da época que era acostumada com grandes produções de Hollywood.

Figura 5: Rio 40 Graus: filme brasileiro de Nelson Pereira dos Santos



Fonte: Site GauchaZH

Segundo o Site Memórias da Ditadura, o cinema novo se estendeu até a década de 1970 já em meio a repressão do golpe civil militar, onde a truculência e a violência serviam de base para os roteiros e os modos de filmagem. No início dos anos 1960, os cineastas e intelectuais acreditavam que o cinema novo era a saída dos vícios imperialistas da cultura norte-americana. O mesmo era feito totalmente por brasileiros e contava as mazelas do povo. Os intelectuais acreditavam que o Cinema Novo podia desenvolver o país, afinal giraria a economia interna diminuindo a importação de entretenimento. Era uma questão política e nacionalista.

A confiança no nacional-desenvolvimentismo não era de modo algum deslocada. Era, ao contrário, parte fundamental do espírito da época. O Cinema Novo encampou parte desse nacionalismo e desenvolvimentismo e pode, inclusive, ser considerado como um de seus rebentos no plano artístico, sem dúvida um dos mais pródigos (JORGE, 2003 p. 13).

Muito se acreditava no Cinema Novo e por isso o mesmo é considerado um dos mais fortes movimentos na área. Isso era uma ameaça a cultura Hollywoodiana e logo a ditadura, que passou a ser o foco de inspiração para o cinema brasileiro, começou a censurar o mesmo. Se por um lado, os cineastas acreditavam em

mudança através da arte, quebra de paradigmas e o rompimento com valores já estabelecidos na sociedade brasileira, por outro havia repressão a esse movimento.

De acordo com o Site Memórias da Ditadura Militar, na segunda fase do cinema novo (1964 - 1968), veio a frustração, com o golpe militar brasileiro, os intelectuais se mostraram insuficientes para proteger a democracia, com a arte e as denúncias do cinema novo. A repressão e a censura chegaram ao cinema, e logo a importação de filmes de caráter Hollywoodiano voltaram a ser exibidos nas salas brasileiras. Os filmes do Cinema Novo se caracterizam por contar histórias reais, quase documentais. Enquanto o cinema Hollywoodiano esbanja luxo, romances e grandes estrelas.

Glauber Rocha (1965), caracteriza a estética do cinema novo como a “Estética da Fome” pois os filmes desse movimento mostravam as duras realidades dos países de terceiro mundo, eram filmes que buscavam mostrar o mais perto da realidade possível, eram gravados com artistas amadores e com pouco recurso. Os roteiros vinham acompanhados de tom de denúncia e os principais cineastas da época acreditavam na mudança por meio da arte

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

(Rocha, 1965)

Sendo assim, a estética desses filmes ficaram muito marcadas, e até hoje são contadas em filmes Brasileiros, que buscam contar a realidade brasileira. Muitos filmes usam essa estética para falar sobre acontecimentos reais no país.

7.4 Linguagem Cinematográfica

Os irmãos Lumiere foram os peregrinos na sétima arte, ao apresentarem uma imagem de um trem em movimento, talvez eles não imaginassem o que isso

significaria para os futuros movimentos artísticos, mas naquele momento nascia uma revolução (Figura 6). Ao deixar as pessoas espantadas, acreditando que o trem atravessava a tela, deu-se início ao cinema, que apresentava a realidade, contava a história da industrialização e das metrópoles que surgiam no início do século XX.

Figura 6: Trem chegando à estação, dos Irmãos Lumière.



Fonte: Site Revista Super Abril

No começo, o cinema escrevia antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estava escrevendo. Era o Éden da linguagem. Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. Só uma coisa contava: a resolução de problemas técnicos, a fim de contar uma história com clareza. A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. Exatamente como um homem perdido numa terra selvagem, de hábitos e língua desconhecidos, e que, pouco a pouco, descobre maneiras de se fazer entender, de envolver os outros, de arranjar-se com a ajuda deles. (CARRIÈRE, 2015, p.24)

O cinema apresenta uma linguagem que está sempre em expansão, pois o mesmo sempre se inventa e reinventa. Segundo Bernardet (1996) a linguagem do cinema era o quadro cênico, lembrava o teatro, apenas uma visão era mostrada, porém com o movimento de câmera, novas visões foram acrescentadas e o cinema acabou ganhando uma nova linguagem. A Câmera passou a ser o principal instrumento do cinema, com ela novos quadros passam a ser exibidos. Foi o caso de Mellies, que apresentou a primeira ficção científica ao cinema, levando o homem à lua.

A câmera não só se desloca pelo espaço, como o recorta. Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho

do fragmento recortado depende da posição da câmera em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e suas modificações de imagem para imagem constituem, hoje, um elemento linguístico característico do cinema. Recortar inclusive o corpo humano: o que hoje nos parece natural e óbvio, não era nem um pouco no início do século. Historiadores contam que no início, espectadores achavam chocante ver apenas o rosto da pessoa na tela. O que tinha acontecido com o resto do corpo? (BERNARDET, 1996, p. 34 e 35).

Segundo Carrière, (2015), o movimento de câmera permite que se conte a mesma história de diversas maneiras, podendo assim valorizar um ator levando-o a indicações a grandes prêmios, tudo é uma questão de como será produzido por trás da câmera. A linguagem cinematográfica permite que uma história seja contada de diversas maneiras e que cause sentimentos diferentes para cada espectador.

Foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas. E quão extremamente veloz! (CARRIÈRE, 2015, p.20).

O Cinema é uma arte democrática que abraça todos os outros tipos de arte, além de apresentar um modelo de apresentação popular, onde sua linguagem atinge diversos segmentos da sociedade. O cinema é inclusivo pois depende do seu público, a linguagem fílmica traz o acesso que outras artes não trazem, pois o acesso a museus por exemplo acaba por ser dificultado para públicos com rendas menores. Segundo Brito, (2006 p. 64): “O cinema sintetiza em si a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a tridimensionalidade da escultura e da arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narrativa da literatura.”

Esteticamente o cinema é intenso e íntimo, pois mexe sensorialmente com quem o assiste, causa sensações individualmente devido aos movimentos de câmera, a trilha sonora, a iluminação, os planos em que são gravadas as cenas, o roteiro e por fim a montagem do filme. Isso tudo conta com um grande número de profissionais que fazem de todas as outras artes, uma única e completa.

7.5 Fotografia Cinematográfica

A fotografia cinematográfica é comandada por um fotógrafo que guia o uso das câmeras e das luzes. O mesmo deve ser capaz de captar de forma estética, o que está escrito no roteiro porém o mesmo deve dominar a técnica da fotografia. Deve ser capaz de fazer as imagens do filme falarem por si só e criarem sua própria narrativa, além de prenderem e causar sentimentos diferenciados de acordo com o que é visto na tela.

Para Marcel Martin (2011, p. 27) “a imagem é a matéria prima de um filme.” É sobre ela que a narrativa irá se formar, a forma de captar as imagens e os enquadramentos, ajudam a contar a história, embora não a conte sozinhas.

A fotografia tem valor estético e também semiológico, parte de um significante e gera o significado, levando a interpretações próprias de cada cena, afeta o sentimento, para que possa gerar um conflito interno a fim de ganhar uma significação moral.

A imagem reproduz o real, depois num segundo grau, afeta nossos sentimentos, e num terceiro grau toma uma significação ideológica e moral. Este esquema corresponde a função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a imagem nos conduz a ideia e deste para o sentimento. (MARTIN, 2011 p.35)

A libertação da câmera, foi vista como uma revolução cinematográfica, a partir desse momento a mudança de enquadramento na maioria das vezes vem acompanhado de um movimento de câmera e isso também faz parte da narrativa de um filme. Saber a hora de movimentar a câmera exige conhecimento e um bom fotógrafo é capaz de contar qual será o próximo acontecimento de um filme, destacar peças importantes na narrativa e chama a atenção, com enquadramentos e movimentos.

7.6 A Estética do Grotesco

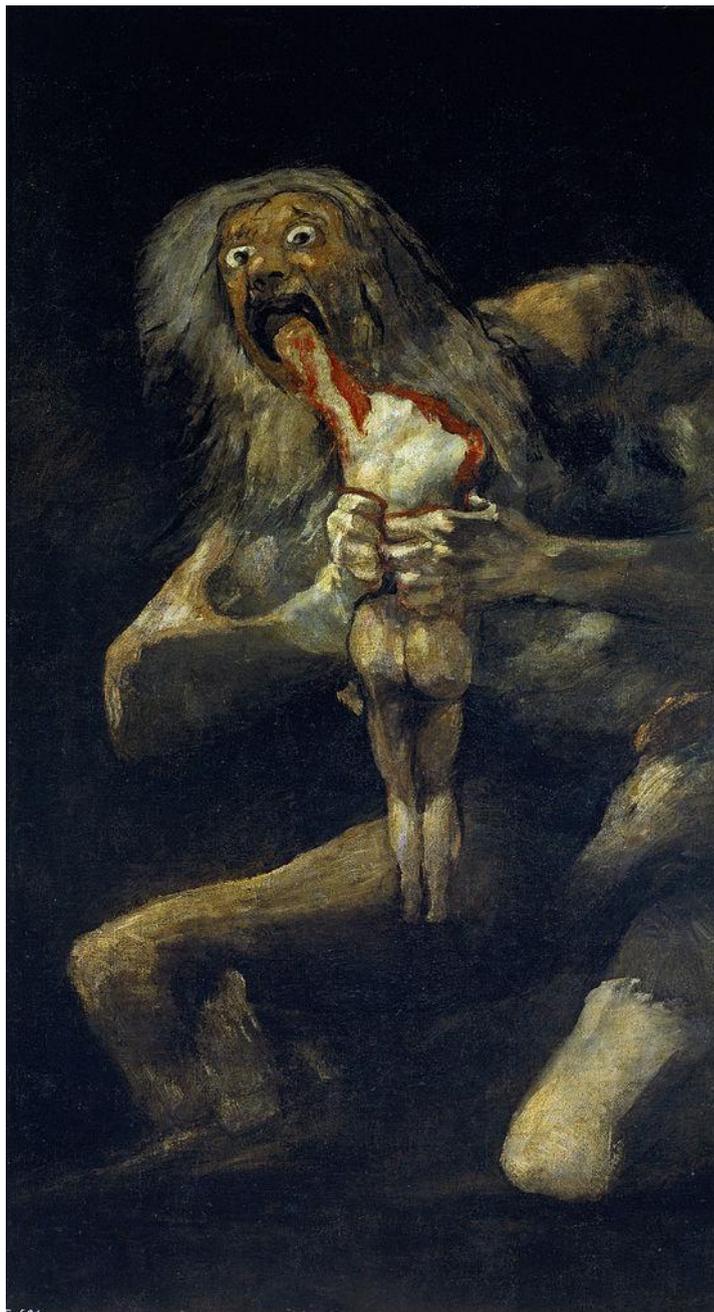
A beleza romântica parte do sentir e é relativa ao nosso dia a dia, acredita-se que a beleza é o que oferece prazer, o que é belo, o que traz sentimentos bons e se mostra adequado a traços sensíveis, é pura e carrega em si fealdade. Por isso, mais do que a razão, o sentimento é um aspecto essencial para definir o que é plenamente belo e seu tipo de beleza. Porém quanto mais próximo a realidade,

mais incômoda a beleza se torna, podendo se caracterizar pelo lúgubre, melancólico, extravagante e por fim grotesco. Para Umberto Eco (2007), “O feio já não é a negação mas a outra face do belo.”

Existem muitos personagens grotescos, repugnantes que incomodam o olhar, porém trazem consigo significações que podem ser atreladas ao belo, logo o grotesco não é o contrário da beleza, é o caso do Corcunda de Notre Dame. O grotesco pode ser caracterizado como trágico, assim como a morte que em muitas culturas é o início da eternidade. Porém na idade média via-se o belo como sinônimo de bondade, logo o grotesco se tornava mal. Muito disso ainda é explorado na literatura e no cinema. Logo o mal é feio.

Segundo Umberto Eco, na modernidade Kant separou a estética do bem ou do mal, tornando o belo apenas uma característica física, subjetiva. O feio não é apenas o contrário do belo, pois a ele está atrelado também características estéticas positivas. Há beleza no feio, se tirarmos características que tornam algo belo. Logo se um objeto for repulsivo e grotesco aos olhos, causando algum tipo de estranhamento ou desconforto, ainda assim pode-se trazer algum tipo de prazer a quem o observa. Logo esse sentimento não se trata apenas do mero feio, e sim do grotesco. (Figura 7)

Figura 7: Saturno Devorando Seu filho de Francisco de Goya



Fonte:Site História das Artes

Victor Hugo é o autor responsável por pensar no grotesco como uma categoria estética, logo no prefácio de Cromwell, o autor fala sobre a quebra do bom gosto e da proporcionalidade, enfatizando a importância do grotesco no drama e visa chocar o espectador, sugerindo assim uma nova forma estética que tem como papel romper com símbolos de beleza do passado.

Tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal contra o bem, a sombra contra a luz. [...] É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do

drama. Não é só uma conveniência sua; é freqüentemente uma necessidade. [...] Graças a ele, não há impressões monótonas. Ora lança risos, ora lança horror na tragédia. HUGO (2002, p. 25)

O Grotresco foi criado para contrapor o sublime dos movimentos gregos antigos e helenísticos. Para Victor Hugo, existe apenas um tipo de belo enquanto existem mil tipos de feio já que ao lado do belo sempre há o feio e que na arte apenas o sublime não daria conta de expressar e causar o mesmo efeito a quem o olha, por isso a imagem de Helena (figura 8) não foi imaginada baseada a semelhança de uma mulher perfeita e sim com o que havia de mais belo em várias mulheres.

Figura 8: Helena de Tróia, Grécia Antiga

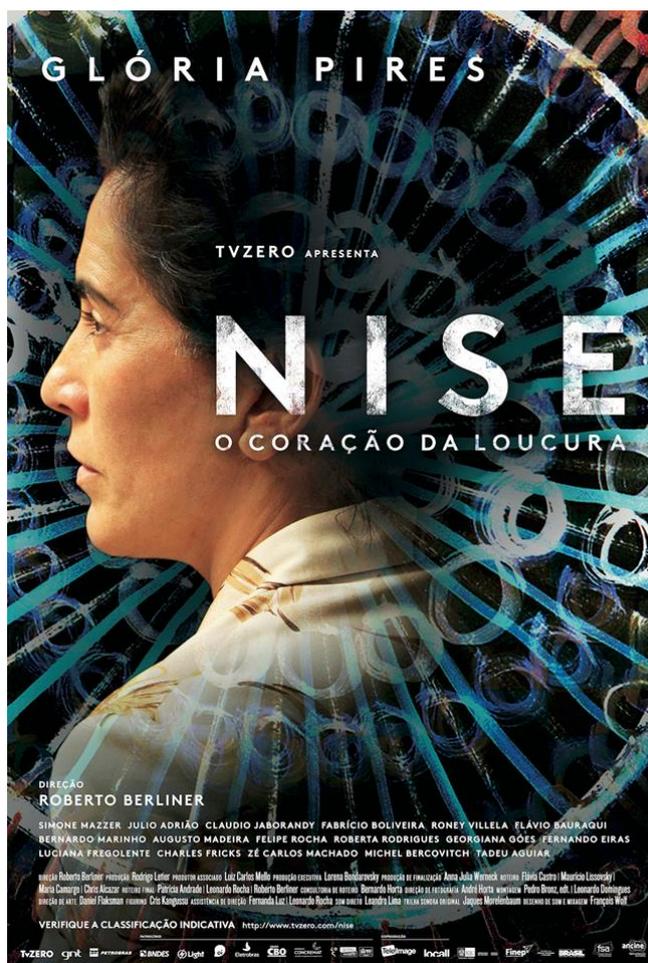


Fonte: Site Segredos do Mundo

7.7 Nise, O Coração da Loucura e o grotresco

O filme Nise, O coração da Loucura é um filme brasileiro que seguindo os moldes do Cinema Novo, faz críticas a sociedade brasileira e conta a história da médica psiquiatra Nise da Silveira (figura 9). Baseado em fatos reais, o filme utiliza da fotografia e direção de arte para tocar e incomodar o espectador.

Figura 9 :Poster do filme, Nise o Coração da Loucura



Fonte: Site Adoro Cinema

O filme se passa em um hospital psiquiátrico superlotado que deixa seus pacientes viverem em condições precárias e Nise, traz a seus pacientes o contato com a arte e utiliza dela como meio de tratamento. Durante muitos momentos do filme vê-se uma realidade grotesca e desconfortante, devido ao uso de elementos visuais e sonoros. O filme, em seu roteiro, mostra um posicionamento político em defesa da arte e do tratamento por meios não violentos e faz refletir sobre o belo e o feio.

Nise da Silveira revolucionou o tratamento psiquiátrico em um local onde o convívio com ratos e outros animais era comum. É chocante ver a sujeira e as fezes utilizadas pelos pacientes para fazer arte, quando nada mais da sua dignidade resta.

O natural deve ser escondido. Vê-se que a sexualidade e a menstruação, por exemplo, são motivos de vergonha e são exibidas de maneira grotesca. A linguagem do filme trabalha com a estética do grotesco de forma genuína, utilizando a arte e a loucura para contar a história de brasileiros que de fato passaram por

acontecimentos semelhantes nos hospícios brasileiros até a década de 1930. A arte imita a vida e vice-versa, logo a realidade pode ser bela ou grotesca.

A utilização da fotografia, e a maneira de impactar o espectador torna o filme belo e incômodo, íntimo e intenso. A linguagem utilizada no filme é melancólica e transporta o espectador para uma realidade artística, onde a arte salva da loucura. Muito se viu isso com artistas que enlouqueceram em vida, por falta de reconhecimento e após mortos, enriqueceram e ganharam museus inteiros exclusivos em seus nomes. Seria o grotesco, uma forma da arte ao imitar momentos não democráticos da vida? Seria a vida grotesca? Seria a vida uma forma de arte? Ou apenas realidade dura da vida, inspiração para arte?

8 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

1. INTRODUÇÃO

2. CINEMA NOVO E SUAS REFERÊNCIAS

2.1 O cinema brasileiro

2.2 Neo- Realismo Italiano

2.3 Cinema Novo e a Estética da Fome

2.4 O cinema e a Realidade Grotesca

3. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO CINEMA BRASILEIRA

3.1 O cinema como arte

3.2 Fotografia cinematográfica

3.3 Estética aplicada ao cinema

3.4 A linguagem cinematográfica como elemento grotesco

4 . ANÁLISE FÍLMICA: NISE O CORAÇÃO DA LOUCURA

4.1 Baseado em fatos reais - a realidade contada no cinema

4.2 O grotesco e a representação da realidade social

4.3 Nise: O coração da Loucura e o grotesco como denúncia

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS

9 CRONOGRAMA

MÊS	PROGRAMAÇÃO
Março de 2021	Revisão e reestruturação do projeto Monografia I - Produção do capítulo 2 - Cinema novo e suas referências
Abril de 2021	Correção do capítulo 2 e produção do capítulo 3 - Linguagem cinematográfica no cinema brasileiro
Maio de 2021	Revisão dos capítulos 2 e 3. Desenvolvimento do capítulo 4 - análise do filme Nise: O coração da loucura
Junho de 2021	Finalização dos capítulos, revisão e entrega da Monografia II

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRITO, João Batista. **Literatura no Cinema**. São Paulo: Marco Editorial, 2006.

CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Mariarosaria. **Neorealismo Italiano**. História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

HEZORG, Vladimir. **Memórias da Ditadura**. 2017. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/>. Acesso em: 15 set. 2020.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica Brasileira**. 2002. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

KREUTZ, Katia. **Academia Internacional de Cinema**. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/>. Acesso em: 17 out. 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MORESI, Eduardo. **Metodologia da Pesquisa**. 2003. 108 f. Tese (Doutorado) - Curso de Tecnologia da Informação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2003.

ROCHA, Glauber: “**Uma estética da fome.**” In Revista Civilização Brasileira, ano 1, n.3, Julho de 1965

STUMPF, Ida Regina Chitto. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

A CHEGADA do Trem na Estação. Direção de Irmão Lumière. Paris: S.I., 1895. P&B.

ANCORADOURO de Pescadores na Baía de Guanabara. Direção de José Roberto de Cunha Salles. Rio de Janeiro: S.I., 1897. P&B.

BRAZA Dormida. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Universal, 1928. P&B.

NISE o Coração da Loucura. Direção de Roberto Berliner. Rio de Janeiro: Tv Zero, 2015. Color.

RIO 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Universal, 1956. P&B

UMBERTO D. Direção de Vittorio de Sica. Roma: Si, 1951. P&B.