
Cinema como prática cultural: uma análise dos modos de endereçamento no filme *Cão sem dono*¹

Mariana Souto²

Resumo: Exercício de uma visão interacional do cinema como prática cultural situada em nosso mundo a partir de reflexões sobre sua inserção em um processo comunicativo mais amplo. Para examinar o cinema em relação a um contexto dinâmico, utiliza-se o conceito de “modos de endereçamento”, caro aos Estudos Culturais. Isto, no intuito de analisar as formas de conversação entre cineasta e público. Análise do filme “Cão sem dono”, dirigido pelo paulista Beto Brant.

Palavras-chave: cinema nacional; estudos culturais; modos de endereçamento.

Abstract: Drafting of an interactional view of cinema as a cultural practice situated in our world from reflections on its insertion in a wider communicative process. In order to examine cinema in relation to a dynamic context, this paper resorts the concept of “modes of address”, used in the cultural studies, in order to analyze the forms of dialogue between director and public. From this approach, we analyze the motion picture “Cão sem dono”, directed by Beto Brant.

Keywords: Brazilian cinema; cultural studies; modes of address

Cinema como prática cultural

Ao longo da história, os estudos cinematográficos têm sido empreendidos, predominantemente, através de análises estéticas que enfocam as capacidades artísticas do cinema relacionadas à produção e combinação de sons e imagens. Sem desconsiderar ou menosprezar sua condição de arte, no

¹ Este artigo é um dos vencedores do prêmio Destaque Ecomig 2009 (<http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/>). O Ecomig é o encontro dos cursos de Pós-Graduação em Comunicação do Estado de Minas Gerais, que reuniu docentes e discentes da UFMG, UFJF e PUC-Minas. No evento, os participantes dos sete grupos de trabalho selecionaram o texto de destaque de seu GT. Os sete textos foram enviados – sem nome ou instituição dos autores – para uma junta acadêmica, composta pelos professores: Maria Ângela Matos (PUC-Minas), Paulo Roberto Figueira Leal (UFJF) e Bruno Leal (UFMG), que selecionou os três melhores.

² Mestranda (PPG em Comunicação Social/UFMG). Integrante do Grupo de Pesquisa “Comunicação, Mídia e Cultura”, coordenado pela Profa. Dra. Simone Maria Rocha. E-mail: marianasouto@gmail.com.

presente artigo buscamos estudar o cinema enquanto prática cultural. Com esse objetivo, exercitamos uma visão interacional do cinema, isto é, uma abordagem que não o considere encerrado em dimensões textuais, mas sim inserido em um processo comunicativo mais amplo.

Intentamos examinar o cinema em relação a um contexto dinâmico, como prática social situada em nosso mundo. Nesse sentido, empregamos o conceito de modos de endereçamento, no intuito de analisar as formas de conversação entre cineasta e espectador, cinema e público, arte e sociedade. Segundo Graeme Turner,

o significado do filme não é simplesmente uma propriedade de seu arranjo específico de elementos; seu significado é produzido em relação a um público, e não independentemente. (...) O público dá sentido aos filmes, e não meramente reconhece significados ocultos (1997: 122).

Considera-se, portanto, a inserção social do cinema ao reconhecer que ele somente se completa diante do público. Se a produção de sentido se dá no encontro e na interação, no momento mesmo em que os filmes são exibidos, seria pouco frutífero analisá-los exclusivamente a partir de um olhar enclausurado em dimensões internas, textuais, centrípetas. Para uma análise que leve em conta uma maior complexidade, é preciso considerar não somente o texto, mas os atravessamentos sociais, culturais e históricos que o interpelam – práticas de produção, contexto, estrangimentos industriais e audiência, entre outros fatores.

O conceito de modos de endereçamento injeta uma dinamicidade ao estudo do cinema ao compreender suas raízes em processos culturais mais vastos, lançando extensões do cinema em relação à vida social. Segundo a definição de Daniel Chandler, modo de endereçamento é a maneira como relações entre endereçador e endereçado são construídas em um texto. “Para se comunicar, o produtor de um texto precisa fazer algumas suposições a respeito de uma audiência pretendida; reflexos dessas suposições podem ser encontrados no texto³” (Chandler, 1998). Assim, ‘quem o filme pensa que seu público é’ define não só este público, mas também o próprio filme, já que interfere nas escolhas envolvidas em sua construção.

Itania Gomes, pesquisadora que tem empreendido diversos estudos neste terreno, adota o conceito de modo de endereçamento na medida em que acredita que “ele nos diz, duplamente, da orientação de um programa para o seu receptor e de um modo de dizer específico; da relação de interdependência entre emissores e receptores na construção do sentido de um produto televisivo e do seu estilo” (Gomes, 2007: 22).

³ In order to communicate, a producer of any text must make some assumptions about an intended audience; reflections of such assumptions may be discerned in the text.

Bases comunicativas para o estudo de modos de endereçamento

Para uma melhor compreensão do conceito de modo de endereçamento e seu enraizamento social, recorreremos ao que poderíamos considerar seus alicerces em uma matriz comunicacional. Recuperamos a noção de *feedback*, advinda da Cibernética de Norbert Wiener, que descreve um “processo circular, em que informações sobre a ação em curso alimentam de volta o sistema e lhe permite alcançar seu objetivo” (Winkin, 1998: 24). Desta afirmação sobre a relevância do *feedback* despreende-se a reversibilidade de uma dinâmica orientada pelo outro, processo este que não se dá unilateralmente, mas numa interação.

Esta premissa remete ao trabalho de G.H. Mead (1934), que já descrevia a interação a partir de gestos simbólicos entre indivíduos que se encontravam em um estado de mútua afetação. É interessante perceber que a reversibilidade, a “dupla natureza do gesto significativo marca sua inscrição relacional: o gesto existe ‘entre’, e ele é tanto um estímulo para o outro quanto uma resposta às reações possíveis deste outro” (França, 2008: 80).

Contribuições do campo da lingüística também nos podem ser úteis nesse percurso de traçar uma sólida matriz teórica relacional para proceder ao estudo dos produtos da comunicação, especificamente o cinema. Mikhail Bakhtin, linguista russo, enfatiza a dialogicidade da linguagem. Para Bakhtin (1992), não há linguagem que não seja dialógica, na medida em que toda fala incorpora um outro. A palavra é sempre socialmente orientada e, assim, contém em si a projeção de um receptor. Segundo o autor,

toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade (Bakhtin, 1992: 113).

Se entendermos “palavra” num sentido amplo, podendo ser substituída no trecho acima por “mensagem” ou “texto”, encontramos aí as bases para o conceito de modo de endereçamento. A noção de *feedback* da Cibernética, a mútua afetação de Mead e a dialogicidade de Bakhtin nos oferecem um terreno consistente para pensar o conceito de modo de endereçamento. Cinema e público se encontram em uma afetação de mão-dupla. Não só o cinema afeta o público a partir de seus estímulos, mas o público também influencia o cinema se pensarmos que as concepções que se tem sobre determinados públicos formam e conformam os filmes. Ao se endereçarem, filmes se modificam, se adaptam, se pautam por uma instância externa à sua estrutura.

Modo de endereçamento

Segundo Elizabeth Ellsworth, os primeiros estudos sobre modo de endereçamento, fortemente marcados por um viés estruturalista, consideravam

que ele estaria *no* texto do filme. Mais tarde, os teóricos passaram a entendê-lo como “um evento que ocorre em algum lugar *entre* o social e o individual (...) entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele” (Ellsworth, 2001: 13).

O modo de endereçamento não seria, portanto, algo facilmente apreensível; trata-se de uma estrutura invisível que percorre o filme e que se expande para além dele. Poderia ser visto como traços deixados pelas suposições que os realizadores têm a respeito de sua audiência. É importante ressaltar que essas suposições nem sempre são conscientes ou estratégicas, mas muitas vezes marcadas de forma inevitável pela ideologia e pelo contexto cultural sem que o próprio autor se dê conta.

Nem sempre o endereçamento assume formas evidentes, desveladas, mostrando-se então como algo naturalizado. Daniel Chandler (1998) observa que entendemos a perspectiva como algo natural, quando se trata, na verdade, de um *modo de ver* historicamente construído, relacionado ao humanismo e ao individualismo dominantes a partir do Renascimento; raramente temos a consciência de que se trata de um *código* visual. Utilizar modos de endereçamento como operador metodológico para a análise cultural seria como entender os mecanismos pelos quais os filmes nos convocam, tornar visíveis as teias relacionais que conectam o cinema ao seu público.

Os produtos culturais constroem posições a partir das quais gostariam de ser lidos. Aqui nos ilumina o conceito de *interpelação*, de Louis Althusser, que descreve a ideologia como “um sistema de representação da realidade oferecendo aos indivíduos certas posições de sujeito as quais eles poderiam ocupar⁴” (Chandler, 1998). Filmes nos interpelam – embora seja necessário considerar que sempre há alguma liberdade de interpretação. De acordo com Stuart Hall (1980), ainda que um texto proponha um sentido preferencial, tanto leituras dominantes quanto negociadas ou oposicionais são possíveis. Por mais que o texto mire em um determinado alvo, sempre há um espaço de diferença entre o endereçamento e a resposta, espaço este permeado pelo imensurável, pelo imprevisível.

O modo de endereçamento, de acordo com Chandler (1998), é influenciado por três fatores inter-relacionados: contexto textual (convenções de gênero, intertextualidade), contexto social (fatores econômicos, institucionais, escala e composição da audiência) e constrangimentos tecnológicos (especificidade do meio). Com a descrição desses fatores, o autor insere o conceito em um contexto diversificado, atentando para as variadas esferas que se articulam para a constituição do modo de endereçamento e suas propriedades dentro de cada meio de comunicação.

No que diz respeito aos modos de endereçamento propriamente ditos, Chandler ressalta que podem se diferenciar ao redor de três critérios: 1) narrativa, 2) direcionamento e 3) formalidade. No primeiro, há possibilidades de narração em primeira ou terceira pessoa, onisciente ou ponto de vista

⁴ A system of representations of reality offering individuals certain subject positions which they could occupy.

seletivo, entre outras. O segundo se refere a quanto o espectador é endereçado explicitamente – se os personagens olham ou não para a câmera, se conversam ou não com o público ou se agem como se não estivessem sendo observados. O terceiro diz respeito à distância social estabelecida com a história, o que pode ser avaliado através da proximidade da câmera (enquadramentos próximos ou distantes, planos gerais ou *closes*) ou do posicionamento da mesma (diferentes ângulos formados, enquadramentos a partir de baixo, de cima).

Entendendo sua pertinência para nossa proposta, procuraremos aplicar a categorização proposta por Chandler à análise do filme *Cão sem dono*, do cineasta paulista Beto Brant, em co-direção com Renato Ciasca, lançado em 2007. Apesar de estabelecer as raízes do conceito de modos de endereçamento em um contexto social, textual e tecnológico, no desenvolvimento dos critérios metodológicos o autor considera apenas variáveis de natureza textual. Ainda que não julguemos este fato uma contradição – já que acreditamos ser possível estudar o texto observando diversos atravessamentos contextuais, portanto, sem um olhar enclausurado em dinâmicas internas – buscaremos adicionar elementos extratextuais à análise. Correlações com momento histórico, pareceres de críticas especializadas e comentários de espectadores só têm a enriquecer, ampliar e complexificar este estudo e, portanto, ocorrerão, ainda que de forma breve, à medida que forem cabíveis.

Cão sem dono, Beto Brant e contexto cinematográfico nacional

Cão sem dono, lançado em 2007, produção de Clube Silêncio e Drama Filmes, é o quinto longa-metragem de Beto Brant. O cineasta é um dos nomes expressivos no período conhecido como “retomada”, que se configurou a partir de 1994 no cenário nacional. A nomenclatura 'retomada' se refere ao período de recuperação da atividade cinematográfica após uma fase crítica, ocorrida no início dos anos 90, em que a produção foi praticamente a zero, em grande parte devido à extinção da Embrafilme pelo governo Collor. Foi possibilitada pela aplicação da Lei do Audiovisual e teve como marco inaugural o filme *Carlota Joaquina*, de 1995, um sucesso de bilheteria com 1.826.000 espectadores (Oricchio, 2003).

O longa insere-se, assim, em um contexto próximo desse período, com o qual comunga algumas características, mas talvez faça parte efetivamente de uma nova etapa do nosso cinema, mais contemporânea, ainda sem muitas definições ou nomenclaturas. Ismail Xavier (2000) aponta que, a partir da retomada, percebe-se uma grande diferença na postura dos realizadores em relação aos áureos anos 1960/70. Se lá os cineastas se viam como porta-vozes de uma verdade brasileira, imbuídos de uma certa autoridade e conhecimento para discorrer sobre o coletivo e os problemas que afligiam o Brasil, aqui se defrontam com o fim dessa utopia (Salvo, 2009: 54). Essa desilusão pode ter sido o catalisador de um processo de introspecção, um retorno a si mesmo. Xavier acredita que o cinema se encaminhou para “inflexões novas capazes de produzir um efeito de conexão com o mundo real, incorporando certas marcas da experiência social contemporânea” (2000: 126).

Assim, os filmes passaram a se concentrar na subjetividade dos personagens, voltando-se para tramas psicológicas, para o indivíduo e, ainda de acordo com Xavier (2001b), a partir de um tom muito marcado pelo ressentimento. Segundo Oricchio (2003), se antes o mal-estar era nomeado e os inimigos do Cinema Novo eram claros (o regime militar, o imperialismo americano), depois passou a não ser facilmente identificável, o que aumentava e potencializava o mal-estar social.

As obras de Beto Brant compartilham desse movimento. *Cão sem dono* é seu quinto longa-metragem, lançado após *Os Matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O Invasor* (2001) e *Crime Delicado* (2005). Fernanda Salvo (2009) considera que seus dois últimos filmes – portanto *Crime delicado* e *Cão sem dono* - são marcados pelo traço pessoal, pelo conflito e pela interiorização de personagens que habitam um mundo em colapso. Já no conjunto dos cinco filmes do diretor, a autora aponta, em comum, que “as ações narrativas são fortemente focadas nas relações humanas, enfatizando as subjetividades e a vulnerabilidade das alianças firmadas entre os sujeitos” (2009: 67).

Uma análise dos modos de endereçamento do filme *Cão sem dono*

Aqui se faz necessária uma breve sinopse: *Cão sem dono* é centrado no personagem *Ciro*, um introvertido e melancólico jovem formado em literatura, porém desempregado. O rapaz mora em um apartamento quase inteiramente vazio, inóspito, com seu cachorro vira-lata sem nome. Suas relações pessoais são escassas – conversa um pouco com seu porteiro *Elomar* e com o novo amigo *Lárcio*. Ele conhece *Marcela*, uma aspirante a modelo, com quem começa a se relacionar. Em dado momento, *Marcela* adoece e se afasta para realizar um tratamento quimioterápico, o que provoca uma forte crise em *Ciro*. Seus pais o resgatam e o trazem para morar de volta com a família em sua casa. *Ciro* se restabelece, começa a trabalhar, mas seu cachorro vira-lata morre. *Marcela* reaparece e, num telefonema, o convida para acompanhá-la numa viagem a *Barcelona*. O filme termina sem que saibamos a resposta do personagem.

A análise será organizada de acordo com os três critérios de *Chandler*, observando que não são estanques e inteiramente divisíveis. Em alguns momentos, os pontos analisados se assemelham, se sobrepõem e dialogam entre si.

1. Análise da narrativa

Entendemos que a análise da narrativa compreende tanto o conteúdo quanto a forma do filme, promovendo um olhar para o entrelaçamento dessas duas instâncias. Segundo *Francis Vanoye* e *Anne Goliot-Lété* (2006) a análise narratológica considera que, na narrativa, o conteúdo e os recursos expressivos se imbricam para que haja a produção de sentido. Sendo assim, nesse momento consideramos tanto a temática como sua forma de organização temporal na peça filmica.

No que diz respeito à temática, identificamos, no filme, a centralidade de questões associadas às relações humanas – familiares, de amizade, mas sobretudo amorosas. Ciro e Marcela, os dois personagens centrais da trama, formam um casal e sua relação afetiva e sexual compõe grande parte do longa. A juventude urbana, com seu vazio existencial, pode ser vista como um outro tema proeminente, já que temos aqui um protagonista com aproximadamente 25 anos, sem objetivos claros, solteiro, implicado em tentativas frustradas de alcançar sua independência financeira, divertindo-se em bares e boates. Marcela é também uma jovem da mesma faixa etária em início de carreira. A justaposição das temáticas amorosas com as juvenis parece gerar o eixo de desenvolvimento do filme: a tensão entre a intensidade e as dificuldades do romance no início da idade adulta.

Cão sem dono possui uma narrativa em terceira pessoa. A história, ainda que muito focada no personagem principal, não nos é contada por ele, mas apresentada por um ponto de vista outro, seletivo. A câmera é colada no protagonista, e não há cena no filme em que ele não esteja presente. No entanto, apesar de Ciro figurar em todas as cenas, não há uma equivalência entre o que ele e a câmera veem. Por esse motivo, não se trata de uma narração subjetiva. Quando ele visita o porteiro, percebe-se que a câmera já inicia a cena dentro de seu apartamento, acompanhando Elomar um pouco antes de Ciro surgir. O público não tem acesso à trama *através* da visão de Ciro, mas desenvolve sua própria visão *junto* com ele. Assim, o filme estabelece uma cumplicidade com o espectador, favorecendo sua identificação com este personagem.

A temporalidade, elemento importante para a análise da narrativa, é lenta e avança de forma arrastada, numa tentativa de evocar a sensação do cotidiano vazio do jovem personagem. O diretor privilegia uma opção pela extensão dos planos, evitando cortes. André Bazin (1991), teórico do realismo, aponta a tomada longa e ininterrupta como uma escolha da direção que evita a manipulação, a imposição de determinadas leituras e sentidos ao espectador. Em sua opinião, o plano-sequência favorece a imersão do público e sua liberdade para ler e interpretar os quadros à sua maneira.

A falta de propósito e perspectiva de vida de um jovem de classe média se imprime na estética e na narrativa do filme - o apartamento de Ciro é marcado pela ausência de mobília e pela proeminência de cores neutras, como o branco. Quando o jovem se muda para a casa dos pais, percebemos uma diferença de ambientação – trata-se de uma casa com quintal e muitos objetos preenchendo os cômodos, paredes e prateleiras, uma atmosfera bem mais familiar e calorosa.

A montagem entre as cenas é feita por intermédio de *fade out* e *fade in* – uma cena se esmaece até se fundir com o preto e a próxima emerge dele, paulatinamente. Esse recurso parece estar ligado não só à impressão de passagem de tempo, mas a uma suavização das bordas das cenas, nos mostrando que os acontecimentos registrados são apenas partes fragmentadas da rotina de Ciro, rotina esta que se estende para além do momento em que a câmera está ligada. Em um diálogo, Marcela diz “a gente tem um início e a gente tem um fim”, ao que Ciro responde “não, a gente tem um meio”. Assim, os *fades*

nos lembram de que as cenas são apenas “meios”, suspiros, pedaços da vida, que existe num fluxo contínuo, independentemente de o estarmos assistindo. Este recurso reafirma o realismo pretendido pelo filme.

2. *Análise do direcionamento/objetividade*

Como a maioria dos filmes, *Cão sem dono* não se endereça diretamente ao espectador. A interação com o público se dá de maneira oblíqua. De acordo com Chandler (1998), “o cinema convencional e os dramas de televisão dependem da ‘ilusão’ de que os representados não sabem que estão sendo observados⁵”. Os personagens se mostram intensamente à vontade em suas ações, em atuações naturalistas, como se não estivessem sendo vistos por olhares externos. Cabe advertir que isso é resultado de uma construção estilística. Embora não se dirija diretamente ao espectador, o filme se apresenta para o público pela via da proximidade, da exposição do íntimo, firmando assim um pacto quase confidencial.

Ao contrário de alguns filmes (de suspense, por exemplo), em que o público recebe mais informações do que os personagens, aqui o espectador é visto de igual para igual e acompanha a trajetória de Ciro a partir de um mesmo patamar. Como estamos sempre com o personagem, não sabemos nem mais nem menos do que ele – sequer conhecemos os demais personagens quando não estão na presença de Ciro. O filme nos endereça a partir de um lugar de abertura e compartilhamento. Não há inclusão de trilha sonora pontuando momentos de maior drama ou emoção. Toda a música do filme é incidental, só aparece quando dentro das cenas, por exemplo, quando o motoqueiro Lácio e sua esposa recebem o casal para um jantar ou quando Ciro toca violão e Marcela canta uma canção. Não há definições muito fechadas ou indicações do que e quando se deve ou não sentir. Brant e Ciasca procuram dar margem para diversas interpretações e formas distintas de diálogo do espectador para com o filme. Em um comentário no blog Canto do Inácio, um espectador conta:

Fiquei tentando “decifrar” o filme, mas cheguei à conclusão de que talvez o objetivo do filme fosse esse: não concluir nada, não passar mensagem nenhuma senão o vazio de uma geração. Se a geração é vazia, o filme também é, no bom sentido. Mas também tive a sensação de que o filme é bom. Sei lá o porquê⁶.

Em nenhum momento o filme se dirige ao público diretamente; nunca há a quebra da quarta parede. Não são utilizados recursos como narração em *off* ou olhares para a câmera. O único momento que talvez se aproxime disso é quando Ciro, em crise com a ausência de Marcela, escreve poemas dentro de seu apartamento. Ali, ouvimos as palavras escritas por ele através de uma locução do ator. Não se trata exatamente de um endereçamento direto, mas de um recurso extra-diegético bastante raro dentro do universo de escolhas do filme.

⁵ Conventional film and television drama depends on the ‘illusion’ that the represented participants do not know they are being looked at.

⁶ Disponível em < http://cantodoinacio.blogspot.com/2007_06_01_archive.html>

Tal recurso, uma exceção, parece ter sido necessário para a expressão da dor do personagem através de sua criação artística.

3. *Análise da formalidade/distância social*

Cão sem dono adota uma informalidade na relação entre texto e espectador. O público participa da vida de Ciro sem censuras ou resguardos de privacidade. Aqui nos ajuda o conceito de proxêmica, de Edward Hall (1977), que distingue níveis de distância entre os espaços pessoais dos indivíduos. Segundo este autor, a distância pode variar entre íntima, pessoal, social e pública.

No filme analisado, não somente os personagens se dispõem em espaços íntimos, propícios ao toque, próximos uns dos outros, mas a própria câmera se aproxima deles dessa maneira: colada, justa, cingida. Há raros planos e contraplanos – forma convencional ao se filmar diálogos; na maior parte das cenas o núcleo de personagens se localiza em um mesmo enquadramento, registrado em uma única tomada longa, muitas vezes encostando uns nos outros. Na cena em que o pai de Ciro lhe faz confidências na praia, vemos os dois personagens lado a lado, com ombros unidos, ocupando quase todo o espaço da tela. Grande parte dos diálogos e das ações de *Cão sem dono* se dá assim, pela via do toque. De acordo com o crítico Luiz Carlos Oliveira Jr. (2007) na revista online *Contracampo*,

as cenas de intimidade são corpóreas, táteis, seja no sexo ou naqueles momentos em que tudo que importa é os dois estarem juntos, grudados, qualquer coisa que falem será apenas um complemento à proximidade física⁷.

Muitas vezes a proximidade entre os personagens não é apenas íntima, mas íntima-sexual. O sexo é filmado por Brant de maneira crua, visceral, com a textura da carne. O estilo do filme nos remete à materialidade e concretude do naturalismo (estilo que pode ser considerado um segmento do realismo), em que o estado psíquico do personagem é menos importante do que sua vivência pragmática. Ainda que o longa se passe numa grande cidade, quase toda a ação dramática se dá dentro do apartamento de Ciro, seu espaço privado e particular e raramente na sala, local previsto para as visitas. Vemos o personagem no quarto, deitado na cama, sentado na cozinha, vomitando no banheiro. *Cão sem dono* desenvolve com o espectador uma relação de proximidade tão grande, um compartilhamento tão íntimo da vida do personagem que ultrapassa até mesmo o terreno do que seria uma relação de amizade. Há algo ali da ordem do reservado ao individual, ao si mesmo. Antes dos pais arrombarem o apartamento de Ciro para salvá-lo de uma crise, uma imersão autocentrada e caótica, nós (através da câmera) já estamos lá dentro.

A qualidade de realismo do filme e sua aposta num nível de exposição literalmente físico e visceral culminam na cena em que Ciro realiza uma

⁷ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/87/critcaosemdono>>.

endoscopia. Ainda no texto da Revista Contracampo, o crítico Oliveira Jr. (2007) descreve o momento

Num mesmo plano, a câmera vai do rosto de Ciro (“amordaçado” como um cão bravo) ao monitor que mostra a imagem captada pela câmera endoscópica descendo até seu estômago. Alguém tinha mesmo que filmar esse plano; passar, num registro contínuo, do exterior do corpo ao interior do organismo, ir da epiderme à intimidade dos órgãos, espécie de auto-regressão, de reconciliação com o corpo através de uma terapia não psicanalítica, mas puramente física.

Beto Brant e Renato Ciasca criam, nesse longa-metragem, uma sensação de realismo tão potente que se torna capaz de gerar certo incômodo e constrangimento no público. Isso é nítido no comentário de uma espectadora no blog Canto do Inácio: “fiquei quase desconfortável com aquela câmera direta sobre os personagens, tudo muito simples – uma descida para rever o que estamos fazendo com nossas relações⁸”. Entretanto, é oportuno ressaltar, mais uma vez, que tal realismo não é fruto simplesmente de uma proximidade real e verdadeira com o filmado, mas sim erigido a partir de um estilo, de escolhas tomadas pelo diretor e sua equipe de modo a provocar determinados efeitos. “O realismo disfarça aquilo que é construído, de modo que pareça ‘natural’”(Turner, 1997: 151). Há, no filme, uma opção por uma estética limítrofe do documental: a câmera está sempre na mão, os planos são longos, o som é ambiente, as atuações são naturalistas e quase não há cortes ou iluminação artificial.

Em diversas entrevistas, os diretores revelam algumas de suas escolhas de produção que ajudaram a viabilizar a proposta da intimidade. A equipe era formada por pouquíssimas pessoas para que houvesse a mínima interferência no set de filmagem. O filme foi inteiramente rodado em locação, sendo que o ator Julio Andrade e o cão moraram no apartamento de Ciro por três meses; não há, ali, a artificialidade do estúdio. As escolhas que dizem respeito ao *casting* também são patentes. Não há atores famosos no elenco, o que propicia a identificação do espectador com os personagens de uma forma mais crível e estreita. Alguns membros do elenco são não-atores, familiares verdadeiros do ator principal, inclusive com fisionomias semelhantes.

A linguagem verbal, em *Cão sem dono*, é informal, coloquial. O filme é marcado pela concisão e pelo laconismo dos personagens e a maior parte das falas diz respeito a banalidades, conversas amenas nos encontros de família que, no entanto, são essenciais para o estabelecimento de uma atmosfera de verossimilhança. A menor importância da palavra enquanto motor da narrativa abre espaço para a potência da imagem e das sensações.

⁸ Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html>, em 06/07/09.

Considerações finais

A partir da análise das três dimensões dos modos de endereçamento em *Cão sem dono*, elencamos alguns pontos que emergiram de forma mais contundente: o filme se concentra em temáticas voltadas para relações humanas, amorosas e para a crise existencial de um jovem adulto; a ambientação privilegia o espaço urbano com ênfase para a construção de cenas no interior de um apartamento; o formato de relação com o público revela-se intimista, expondo a intimidade e a subjetividade dos personagens por um enfoque um tanto quanto individualista.

Munidos dessas observações, esboçamos uma pequena reflexão em torno do endereçamento desta obra fílmica. Ao serem examinados em conjunto, estes traços nos levam a apostar numa possível leitura, qual seja, a de que estariam, de alguma maneira, relacionados à experiência da classe média contemporânea. Tal grupo social tem se tornado cada vez mais presente e relevante na cinematografia nacional, tanto no núcleo Globo Filmes como em produções menores e independentes. *Cão sem dono* poderia, portanto, ser visto como um dos representantes dessa tendência encontrada no momento pós-retomada, um ponto diferenciador em relação a outros momentos do cinema nacional, em que grupos marginalizados geralmente ganhavam maior relevo em meio ao panorama da produção – filmes como *Rio Zona Norte* (1957), *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Macunaíma* (1969), *Pixote* (1981), *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003) e são expressivos desta afirmação em diversas épocas.

Cão sem dono, portanto, apresentaria temáticas que seriam características da classe média e talvez um pouco distantes de grupos excluídos. As necessidades destes últimos, muitas vezes em condições de pobreza extrema, giram em torno das carências básicas de sobrevivência tais como a fome, a falta de abrigo e a proteção contra os perigos e a violência. De acordo com Abraham Maslow (1954), estas seriam as necessidades mais urgentes e proeminentes, obscurecendo a emergência de outras carências humanas como o afeto e a realização pessoal. Ou seja, estas não se encontram ausentes, apenas ficam esmaecidas diante das primeiras, mais iminentes.

Seria esperado, portanto, que o cinema, ao representar tais grupos, tematizasse essas necessidades, pela força que ocupam na hierarquia das motivações humanas. Já a classe média, grupo detentor de uma maior renda, geralmente já tem providos seus recursos imprescindíveis à manutenção da vida e, dessa forma, teria como prioridade outros anseios e temáticas – aquelas localizadas no nível do amor, da estima e, por vezes, da auto-realização.

A ambientação urbana, segundo ponto levantado, também seria uma grande diferenciação em relação aos tradicionais filmes em que são representados grupos de brasileiros desfavorecidos, costumeiramente rodados no sertão, nas periferias, nas favelas ou em instituições como hospitais psiquiátricos, orfanatos ou presídios. A urbanidade é um elemento tipicamente vinculado à maior parte da classe média contemporânea. Curioso é que a experiência da vida em grandes cidades estaria sendo transposta para o filme de

uma forma peculiar – através do isolamento dos sujeitos em apartamentos, geralmente de cômodos reduzidos. A maior parte das cenas acontece no espaço privado de residências e raramente em ambientes externos ou no espaço público e de convivência das cidades.

No que diz respeito à forma de relação com o espectador, identificamos um forte empenho na criação de proximidade e cumplicidade com o público, compartilhando com este momentos de privacidade, com recursos formais que evocam e expõem os estados emocionais dos personagens. É possível que a ideologia individualista, ponto considerável na vida social da classe, torne-se manifesta no filme de formas indiretas. Gilberto Velho, estudioso da antropologia urbana, descreve esse comportamento:

sob uma perspectiva de camada média intelectualizada nada mais 'natural' do que a ideia de que cada indivíduo tem um conjunto de potencialidades peculiar que constitui sua marca própria e que a sua história (biografia) é a atualização mais ou menos bem-sucedida daquelas (Velho, 1999: 22).

Trata-se, portanto, de uma percepção de mundo que enfatizaria o indivíduo como unidade mínima significativa, porém marcada por uma tensão permanente entre o individualizar-se e o integrar-se a categorias mais amplas como a família. O individualismo poderia estar vinculado à proposta de identificação com um protagonista único, forte, presente em todas as cenas e, portanto, a apreensão da trama a partir de seu ponto de vista individualizado, utilizando-se de recursos técnicos para incentivar uma grande proximidade em relação à subjetividade deste personagem em destaque – seus pensamentos, emoções e sensações.

A associação do endereçamento do filme com a classe média é um ponto que merece ainda maior estudo e aprofundamento em pesquisa futura, mas que desde já nos parece um interessante achado, na medida em que demonstra como a cultura deixa marcas nos textos fílmicos e pauta suas escolhas, seus elementos técnicos e formais.

Neste breve artigo, exercitamos um olhar para o cinema a partir de um viés menos usual, entendendo-o enquanto prática cultural. Dessa forma, buscamos compreender o cinema em seu enraizamento social, sua orientação para o público com o qual se comunica. Consideramos que os modos de endereçamento nos proporcionam insumos pertinentes para a análise do cinema, provendo-nos com uma visão relacional, que engloba elementos estéticos e artísticos, mas os extrapola em um estudo contextual e abrangente.

Referências

- ARAÚJO, Inácio. Anotações para um cão sem dono. **Blog do Inácio**. Disponível em: http://cantodoinacio.blogspot.com/2007_06_01_archive.html. Acesso em: 06 jul. 2009

-
- ARAUJO, Inácio. Cão careta? **Blog do Inácio**. Disponível em: <<http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html>>. Acesso em: 06 jul. 2009.
- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAZIN, Andre. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHANDLER, Daniel. **Semiotics for Beginners** Disponível em: <www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotc.html>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos** – nos rastros do sujeito, Belo Horizonte, Autêntica, 2001.
- FRANÇA, Vera. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G.H. Mead. In: PRIMO, Alex [et al]. **Comunicação e interações**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 71-91.
- GOMES, Itania Maria Mota. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise, **E-Compós**, Brasília, vol. 8, abr. 2007.
- HALL, Edward Twitchell- 1914. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. 200p
- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação in SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG ; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003
- JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. Cão sem dono. **Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/critcaosemdono.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2009
- MASLOW, Abraham Harold. **Motivation and personality**. New York: Harper, c1954.
- MEAD, George Herbert; MORRIS, Charles W. **Mind, self, and society: from standpoint of a social behaviorist**. Chicago: Univ. of Chicago Press, c1934.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SALVO, Fernanda Ribeiro. **A questão do sujeito contemporâneo no cinema brasileiro**: uma crítica cultural aos filmes de Beto Brant. 2009. 126p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte.

-
- TURNER, Graeme. **Cinema como pratica social**. São Paulo: Summus, 1997.
174p.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a analise filmica**.
4^a ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- VELHO, Giberto. **Antropologia urbana**: cultura e sociedade no Brasil e em
Portugal. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999
- WINKIN, Yves. **A Nova comunicação**. Da teoria ao trabalho de campo. São
Paulo: ed. Papyrus, 1998.