



I. CINEMA.

Os teóricos do cinema fazem e verificam proposições sobre cinema ou algum aspecto do cinema. Eles o fazem por motivos tanto práticos como teóricos. Quanto à questão prática, a teoria do cinema responde às perguntas feitas por aqueles engajados na feitura de filmes. O cinegrafista pode querer entender as vantagens e desvantagens da tela panorâmica; o produtor pode querer estudar com profundidade todas as ramificações do processo tridimensional. Em tais casos, a teoria do cinema clarifica o que os cineastas sem dúvida compreendem intuitivamente. Decerto, não há qualquer garantia de que a teoria do cinema vá aprofundar a apreciação dessa arte, e na realidade muitos estudantes reclamam da perda daquele prazer original irrefletido que todos já tivemos na sala de exibição. O que substitui essa perda é o conhecimento, a compreensão de como as coisas funcionam.

Nos Estados Unidos, a teoria do cinema mais bem conhecida é a teoria do **auteur** que, falando francamente, não é em absoluto uma teoria, mas um método crítico. Como todos os métodos críticos, baseia-se em alguns princípios teóricos, mas não visa especificamente a compreensão sistemática do fenômeno geral, e sim a avaliação de exemplos particulares do fenômeno. Nesse caso, o objeto de estudo é um filme específico ou um diretor específico. Esse método desenvolveu um sofisticado modo de descrever um filme ou um grupo de filmes chamando a atenção para detalhes e padrões significativos que iluminam a personalidade e a visão do cineasta. Já a **crítica de gênero** organiza nossa história do cinema e nos torna sensíveis a alguns aspectos mostrando-nos quais os filmes que valorizamos ou deveríamos começar a valorizar.

Assim, o objetivo da teoria do cinema é formular uma noção esquemática da capacidade dessa arte. Pode-se argumentar que o cinema não é uma atividade racional e que nenhuma descrição esquemática será, algum dia, adequada. Mas isso nos leva de volta ao nosso problema do conhecimento e de experiência. Quando lhe perguntam: “Que valor possível existe na tentativa de se considerar cientificamente o cinema?”, o teórico do cinema deve responder que a esquematização de uma atividade permite-nos relaciona-la aos outros aspectos da nossa vida.

Para comparar teóricos, devemos força-los a falar de questões semelhantes, categorizando suas perguntas. Cada pergunta sobre o cinema está contida em pelo menos um dos seguintes títulos:

- matéria prima – inclui perguntas sobre o veículo, tempo, espaço, cor, som, decoração.
- métodos e técnicas – compreendem todas as perguntas sobre o processo criativo que dá forma ou trata a matéria-prima, indo das discussões sobre os desenvolvimentos tecnológicos (tomada em zoom) à psicologia do cineasta.
- formas e modelos – é a categoria que contém perguntas sobre os tipos de filmes que foram ou poderiam ser feitos, sobre a capacidade do cinema de adaptar outros trabalhos de arte, sobre os gêneros, expectativa da plateia e a repercussão.
- objetivo e valor – investigam o objetivo do cinema no universo do homem. Uma vez que a matéria-prima moldada por um processo, obtendo determinada forma significativa, que significa isso para a humanidade?

II. ARQUITETURA (BAUHAUS).

Foi uma escola de artes fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius, em Weimar, Alemanha, que unificou disciplinas como arquitetura, escultura, pintura e desenho industrial. Ela revolucionou o design moderno ao buscar formas e linhas simplificadas, definidas pela função do objeto – um visual “clean”, que você encontra hoje, por exemplo, nos produtos da Apple. Antes de ser fechada por Adolf Hitler, em 1933, a escola teve três fases, marcadas por diretores, sedes e ênfases diferentes.

Gropius ficou no comando até 1927. Hannes Meyer assumiu até 1929, com a escola já na cidade de Dessau, e cedeu o cargo a Mies van der Rohe, com a instituição realocada em Berlim. Conheça o legado deles a seguir.

A FUNÇÃO É FUNDAMENTAL

COMO ERA...

As características do movimento:

- O nome é uma junção de “bauen” (“para construir”, em alemão) e “haus” (“casa”). Interligação com todo tipo de arte, até as consideradas “inferiores”, como cerâmica, tecelagem e marcenaria;
- Uso de novos materiais pré-fabricados;
- Simplificação dos volumes, geometrização das formas e predomínio de linhas retas;
- Paredes lisas e, geralmente, brancas, abolindo a decoração;
- Coberturas planas, transformadas em terraços;
- Amplas janelas, em fita, ou fachadas de vidro;
- Abolição das paredes internas (como nos lofts).

...E COMO FICOU

Onde você encontra a influência deles:

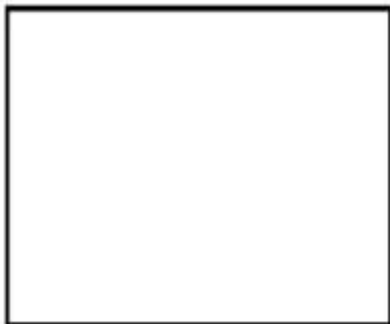
- Nas linhas funcionais e “clean” dos produtos da Apple;
- Em cidades planejadas, como Brasília;
- Nas obras de Oscar Niemeyer, que sempre privilegiou formas geométricas e cores brancas;
- Em prédios como o da Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, do Instituto de Arte Contemporânea de SP e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da USP;
- Na identidade visual de bandas como Franz Ferdinand.

III. QUADRINHOS.

Existem elementos estruturais básicos presentes nos quadrinhos:

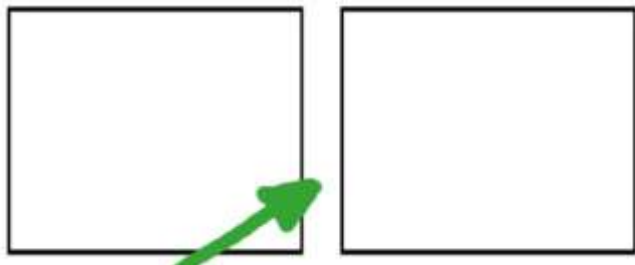
1. REQUADRO

As HQs são conhecidas exatamente por esta marcante característica básica: este conjunto de linhas que delimitam o espaço de cada cena e constituem o quadrinho, esta moldura mais conhecida como requadro entre os profissionais da área. Em algumas histórias, tais linhas podem ganhar formatos diferentes, chegam a ser circulares, trêmulas... Um formato mais anguloso ajuda na narrativa visual e deixa a leitura mais dinâmica, por exemplo. Até existem casos nas quais as linhas são efetivamente, o autor deixa ao leitor a tarefa de imaginá-las. É uma opção estética para a obra, implica em outros questionamentos, mas como estou a tratar do básico, então fiquemos com o requadro.



2. CALHA

Talvez nunca tenha parado para pensar, mas em geral existe um vão entre um quadrinho e outro. É o que chamamos de calha. Ela pode ajudar a delimitar o tempo: mais larga, indica mais tempo entre um quadro e outro; se é mais curta indica uma ação mais rápida e contínua.



3. BALÃO E RECORDATÓRIO

Tão amplamente conhecido como o requadro são os balões, esta figura que simboliza o ato da fala dos personagens, abrigo do texto da conversa. Os balões também podem ser desenhado de forma diferente, acumulando funções na HQ: linhas mais quadradas podem significar voz eletrônica, mais rabiscadas indicam de grito ou voz alta, aquelas que lembram nuvenszinhas constituem balões de pensamento e por aí vai...



Note que o balão tem um “rabicho”, de forma a apontar para um personagem para indicar precisamente ao leitor quem está falando, ou pensando.

Já o recordatório é um painel sem rabicho, usado normalmente pelo narrador para tratar de algo não visível no quadrinho.



4. ONOMATOPEIA

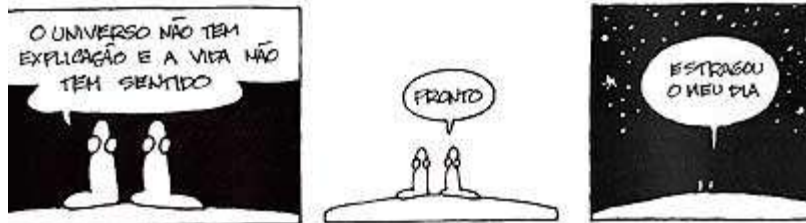


Assim como o balão indica o som da fala, a onomatopeia é uma representação de um som ambiente, que for importante para o desenrolar da história. Como não tem o rabicho, é desenhada bem próxima ao emissor do som. Assim, “TOC, TOC” indica o som de

duas batidas na madeira, “CABRUM” uma explosão, “PLOFT” uma coisa caindo no chão e por aí vai. Normalmente vem acompanhada de algum incremento gráfico às letras, como nos exemplos acima.

5. DESENHO/ IMAGEM

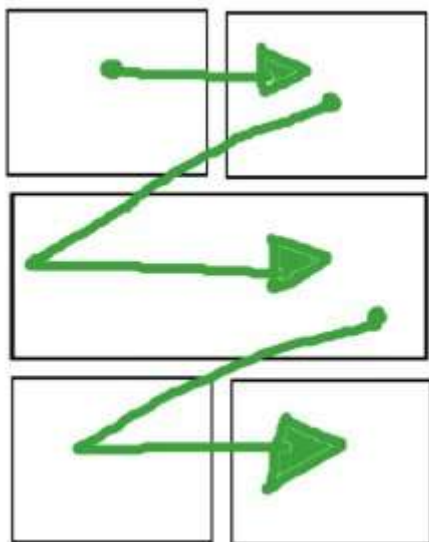
É a desculpa clássica pra alguém se recusar a tentar fazer uma história em quadrinhos: “Não sei desenhar”. O que, em geral, não é bem verdade: estamos acostumados a rabiscar desde a infância embora a maioria pare de evoluir seu desenho depois de alguns anos. Mas ainda assim sabem tentar reproduzir o que veem ou imaginam graficamente, nem que seja por esquemas e “homens palitinho”. Volta e meia, quando alguém não consegue se expressar com palavras pedem: “Desenha aí!”, não é verdade? Sem contar, que é possível produzir quadrinhos usando fotos ao invés de desenhos, ou mesmo colagens...



As Cobras, por Luís Fernando Veríssimo

6. NARRATIVA VISUAL

Você, como leitor de quadrinhos, usufrui disso, talvez sem saber. Há certas regras a serem seguidas na escrita, certo? Para que o processo de leitura de uma HQ aconteça naturalmente, também existem padrões a seguir na construção da narrativa visual, ou seja, a que é possibilitada por meio do desenho.



É básico, por exemplo: nós ocidentais escrevemos da esquerda para a direita, de cima para baixo. A diagramação dos quadrinhos e da arte nele contidos devem levar isso em conta, do contrário dá um nó na cabeça do leitor, que não sabe bem a ordem de “leitura” tanto do texto quanto das imagens. Em geral as pessoas sabem posicionar bem os quadrinhos, mas se esquecem do conteúdo de cada um. Por exemplo, se há dois personagens em cena. Em geral, quem fala primeiro deve ficar mais à esquerda, assim como seu balão. Se duas pessoas estão conversando, tente posicioná-las como seria na vida real, é só observar: elas procuram se olhar na maior parte do tempo.

IV. MODERNISMO BRASILEIRO (COMPLEMENTO AO LIVRO).

Entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 realizou-se em São Paulo, no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna que reuniu artistas plásticos, músicos, escritores e arquitetos da capital paulista e do Rio de Janeiro. Permanecem dúvidas sobre quem teria sido o autor de ideia, mas seu objetivo era, sem dúvida, sacudir a estagnação que aprisionava a vida cultural da época. Estudar as origens e desdobramentos do Modernismo brasileiro sempre despertou polêmicas e interpretações diversas sobre as verdadeiras raízes e razões históricas do movimento. São análises que envolvem questões geográficas, sociológicas, psicológicas e antropológicas. E, claro, as respostas não podem ser simples.

Escreveu Aracy Amaral (Modernidade, Arte Brasileira do Século XX, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1988 pág. 18) : "...Nesse contexto, o Modernismo Brasileiro teve uma significação especial e muito marcante. Objetivou uma atualização de linguagem formal, sem dúvida de acordo com os figurinos de Paris, a partir da revolução cubista, mas, ao mesmo tempo, desvelou o Brasil nativo como inspiração e afirmação, evidenciado não apenas nos valores cromáticos bem claros numa Tarsila, num Di Cavalcanti, como na temática de um Rego Monteiro, como visível na ‘língua brasileira falada’ assumida por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado, assim como na obra poética por um Raul Bopp de Cobra Norato, de 1928. Sucede então uma criatividade fervorosa nesses anos 20, em que o movimento Cannibale europeu por certo influencia Oswald de Andrade,

estimulado por um Blaise Cendrars fascinado por um Brasil tropical que se lhe revela em suas sucessivas viagens a partir de 1924. E que extravasa em exuberância no Movimento Antropofágico irreverente e entusiasta a desejar a devoração do estrangeiro para assumir sua força vital, ao mesmo tempo que em Tarsila o elemento telúrico e onírico e manifesta em todo o seu apogeu (entre 1926 e 1930)."

1. Tarsila do Amaral.

Portanto, não é por acaso que os reflexos da Semana de Arte Moderna tenham provocado Oswald de Andrade a buscar novas motivações que não fossem apenas polêmicas mas, sobretudo, que despertassem no artista brasileiro um passo avançado dentro da própria realidade nacional que o cercava.

Nesse particular, a presença da pintora Tarsila do Amaral (1886-1973) foi decisiva. O primeiro dos manifestos divulgados por Oswald de Andrade, publicado pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, propunha uma arte nascida no Brasil e capaz de apreender e expressar as novas realidades urbanas e industriais da cidade, acentuando ainda que Pau Brasil era contrário à cópia, "pela invenção e pela surpresa".

É bom assinalar que Tarsila não estava em São Paulo quando da realização da semana modernista; dela tomara conhecimento através de correspondência com Anita Malfatti. Mesmo longe do Brasil, a reação de Tarsila não podia ser outra, a não ser de apoio incondicional a esse movimento. De regresso ao país em 1922, uniu-se a Oswald de Andrade, resultando da união a divulgação do Manifesto Pau-Brasil (1923) que, na verdade, apoiava-se exclusivamente na sua pintura, caracterizada pela busca de motivos brasileiros, neles incluídos a cor caipira e o rigor formal geométrico-cubista.

Pinturas como *A Negra*, *A Cuca*, *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira*, serviam ao conteúdo do manifesto, que se consolidaria com a viagem de Tarsila a Minas Gerais e ao Rio de Janeiro. Em companhia de Oswald e Mário de Andrade, que nem sequer eram parentes, embora com o mesmo sobrenome, do poeta francês então no Brasil, Blaise Cendrars, Olívia Guedes Penteado, Godofredo da Silva Teles e René Thiollier ela não somente se encantaria com a paisagem e o trabalho de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), cuja valiosa obra barroca estava à espera de uma descoberta a nível nacional, como reformularia toda a sua pintura com o que ela denominava cores caipiras: os inusitados tons, como o rosa, principalmente, das fachadas das casas interioranas mineiras. Como ela própria confessava "...encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado. Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas..."

O segundo manifesto, denominado Antropofagia, veio a lume em 1928, no mesmo ano que Tarsila do Amaral apresentava Oswald de Andrade, com quem se casara, com a tela *O Abaporu*, que na linguagem indígena significa antropófago. Mais uma vez, a pintura da artista paulista, entre 1928-1929, seria o cerne do manifesto. Obras como *O Sapo*, *Urutu*, *Sol Poente*, mostravam Tarsila tendendo ao gigantismo, às deformações, com o lirismo de cores oscilando entre o fantástico e o onírico nas composições. O Manifesto Antropofágico seria publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, dirigida pelos escritores Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, ambos de tendência modernista. Ressalte-se que Bopp era o autor do célebre poema *Cobra Norato*, um dos marcos da nova poesia brasileira.

Entre outras coisas, o Manifesto proclamava: - Só o antropofagismo nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente; Tupy ornottupy, thatthequestion; Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago; Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval; O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pilt, ou figurando nas óperas de Alencar cheios de bons sentimentos portugueses.

2. Di Cavalcante.

Grande incentivador da renovação da arte brasileira, Emiliano Di Cavalcanti, ideólogo da Semana de Arte Moderna de 1922, um ano após a sua realização, viajou para Paris em busca de novos horizontes. Na capital francesa, entre a pintura e o estudo (na Academia Ranson), frequentou os ciclos boêmios e intelectuais locais integrados por músicos, poetas e artistas plásticos. Um deles, Pablo Picasso, teria grande influência na obra futura de Di Cavalcanti, por ele mesmo confessada.

Em 1924, o pintor nascido no Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, regressa ao Brasil para iniciar uma das mais fundamentais obras da arte brasileira de todos os tempos. Principalmente porque unia os conhecimentos técnicos absorvidos durante a estada parisiense e em visita aos grandes museus, conseqüentemente, em contato com os mestres da pintura, a uma noção de brasilidade rara num artista nacional da época.

"Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira", disse dele Mário de Andrade "sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor. As coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens: e em vez do Pão de Açúcar nos dá samba, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso e contador das nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora, mais permanente e completado".

A observação de Mário de Andrade é exata. Nenhum outro pintor brasileiro chegou tão perto da nossa alma popular. Sua obra abrange outros motivos, ao mesmo tempo brasileiros e cariocas, como o carnaval, os sambistas, as mulheres das noites da Lapa (famoso bairro boêmio carioca que inspirou inúmeros compositores), impregnadas de sensualidade. Como ele próprio afirmava "a nossa arte tem de ser como a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar. Tem de ser reveladora de nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural, e sua dimensão própria é a de antecipar um momento cultural".

3. Portinari.

Portinari, com a dramaticidade de suas vigorosas figuras, obteve reconhecimento e acolhida calorosa interna e externamente que nenhum outro pintor brasileiro teve até à atualidade. Uma de suas mais conhecidas telas do período, *Café*, de 1935, conquista, nos Estados Unidos, menção honrosa em mostra de arte moderna promovida pelo Instituto Carnegie de Pittsburgh. A obra, hoje, faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A premiação abre-lhe as portas do país norte-americano, onde expôs individualmente várias vezes, inclusive a convite do governo para pintar murais na Biblioteca do Congresso, em Washington. Portinari firma seu nome nacional e internacionalmente e expõe em países europeus e sul-americanos com enorme recepção da crítica. Na Bienal do México, em 1958, conquista o Prêmio Ciudad de México.

O conjunto de telas enfocando os retirantes nordestinos, cujo drama comovia o pintor desde quando ainda morava em Brodóski, o inspira a realizar uma das mais contundentes séries da pintura brasileira, ao mesmo tempo pintura na mais alta aceção e denúncia social das mais vigorosas já executadas por um pintor nacional.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, JD. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SILVA, RM. História da Arte no Brasil: O modernismo no Brasil. São Paulo: Editora Rumo Certo, 2015.