UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS

LUCAS LEANDRO BATISTA

IDENTIDADE E DEGRADAÇÃO DE PAI PARA FILME: A LINGUAGEM DO DIRETOR SELTON MELLO

CURITIBA

LUCAS LEANDRO BATISTA

IDENTIDADE E DEGRADAÇÃO DE PAI PARA FILME: A LINGUAGEM DO DIRETOR SELTON MELLO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, para defesa de obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães

CURITIBA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na fonte Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos" Universidade Tuiuti do Paraná

B333 Batista, Lucas Leandro.

Identidade e degradação de pai para filme: a linguagem do diretor Selto Mello / Lucas Leandro Batista; orientadora Profª. Drª. Denise Azevedo Duarte Guimarâes.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2020.

 Cinema brasileiro. 2.Direção/autoria .3.Identidade.
 Intertextualidade. 5.Selto Mello. I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Linguagens/ Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD - 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1– CAIO ENQUADRADO PELAS FERRAGENS	31
FIGURA 2 – TONS CONTRASTANTES	
FIGURA 3 – CONTRA-PLONGÉE DE CAIO	33
FIGURA 4 – TABELA DE CORES DA FIGURA 3	34
FIGURA 5 – TABELA DE CORES DA FIGURA 6	36
FIGURA 6 – PROXIMIDADE DE CAIO E SUA MÃE	37
FIGURA 7 – OBSTÁCULO ENTRE OBSERVADO E OBSERVADOR	37
FIGURA 8 – PERSONAGENS NAS SOMBRAS	38
FIGURA 9 – SOMBRAS NO RELACIONAMENTO ENTRE CAIO E SEU PAI	39
FIGURA 10 – CAIO ENQUADRADO	
FIGURA 11 – NORMAN BATES ENQUADRADO	43
FIGURA 12 – DEGRADAÇÃO URBANA	44
FIGURA 13 – CAIO EM CRISE, EM POSIÇÃO FETAL	
FIGURA 14 – RYAN STONE, DE GRAVIDADE, EM POSIÇÃO FETAL	48
FIGURA 15 – A CHEGADA DE <i>ESPERANÇA</i>	53
FIGURA 16 – O REFLEXO DO PALHAÇO	
FIGURA 17 – SELTON MELLO, CRIANÇA, VESTIDO DE PALHAÇO	
FIGURA 18 – O FILHO OBSERVA O PAI	58
FIGURA 19 – O PAI IGNORA O FILHO	
FIGURA 20 – PURO SANGUE E PANGUARÉ	
FIGURA 21 – TABELA DE CORES DA FIGURA 20	
FIGURA 22 – PERSONAGENS CENTRALIZADOS NA DESORDEM CIRCENS	SE
FIGURA 23 – BENJAMIN E TONHA	
FIGURA 24 – POSIÇÕES EXPRESSIVAS DA TRUPE NA DELEGACIA	
FIGURA 25 – ALUCINAÇÃO DOS VENTILADORES	
FIGURA 26 – BENJAMIN EM CRISE	
FIGURA 27 – ENQUADRAMENTOS LONGE DO CIRCO	70
FIGURA 28 – LOJA DE VENTILADORES	
FIGURA 29 – REFERÊNCIA AO PAI DE BENJAMIN	
FIGURA 30 – PAI DE BENJAMIN	
FIGURA 31 – BENJAMIN LIBERTA-SE	
FIGURA 32 – PINTURA LE CIRCUS (1967), DE MARC CHAGALL	
FIGURA 33 – OS PALHAÇOS DE FELLINI	
FIGURA 34 – O PALHAÇO PURO SANGUE	
FIGURA 35 – O MENINO CAMINHA PELO CIRCO	
FIGURA 36 – A MENINA CAMINHA PELO CIRCO	
FIGURA 37 – FOCOS DE LUZ EM SOFIA	
FIGURA 38 – O BEIJO NO TÚNEL	
FIGURA 39 – MEMÓRIAS DE UM ASSASSINO	
FIGURA 40 – O TÚNEL É O MEIO	88

FIGURA 41 – SOFIA CAMINHA PELO CAMPO	89
FIGURA 42 – O ESPELHO	
FIGURA 43 – CAPA DO FILME O ESPELHO (ANDREI TARKOWSKY, 197	75)90
FIGURA 44 – SOFIA EM CONFLITOS INTERNOS	90
FIGURA 45 – BICICLETA REPRESENTANDO A JUVENTUDE	91
FIGURA 46 – MOTO REPRESENTANDO O AMADURECIMENTO	92
FIGURA 47 – TONY CENTRALIZADO	
FIGURA 48 – TONY LECIONANDO FRANCÊS	94
FIGURA 49 – SALA DE AULA EM OS INCOMPREENDIDOS	94
FIGURA $50 - SOMBRA$ DE BENJAMIN / O ENFRENTAMENTO DO EU	97
FIGURA 51 – SOMBRA DE CAIO / O ENFRENTAMENTO DO EU	97
FIGURA 52 – ESTAÇÃO DE TREM	
FIGURA 53 A PRIMEIRA ESTAÇÃO DE TREM	98
FIGURA 54 – O CAMINHO ENTRE DOIS MUNDOS	101
FIGURA 55 – O TREM	
FIGURA 56 – ANTOINE E COLETTE NO CINEMA	103
FIGURA 57 – TONY E LUNA NO CINEMA	103
FIGURA 58 – LEGENDA FORA DA TELA	106
FIGURA 59 – TONY EM CRISE	107
FIGURA 60 – FOTOSSENSIBILIDADE EM A ILHA DO MEDO	107
FIGURA 61 – DEBANDADA QUE RESULTA NA MORTE DO PAI DE SI	MBA
	109
FIGURA 62 – SONHO COM O FILME RIO VERMELHO	109
FIGURA 63 – AUTOMÓVEL PRÓXIMO AO TRILHO	111
FIGURA 64 – PUNHO EM EVIDÊNCIA	112
FIGURA 65 – TONY BAD BOY	114
FIGURA 66 – JAMES DEAN COMO A FIGURA DO BAD BOY	114
FIGURA 67 – DANNY ZUCCO REUTILIZANDO A FIGURA DO BAD BO	<i>OY</i> 114
FIGURA 68 – ATRAÇÃO ENTRE TONY E LUNA	115
FIGURA 69 – ROMANCE ENTRE TONY E LUNA	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONTEXTUALIZAÇÃO	14
2 FELIZ NATAL	29
2.1 FERRO VELHO	29
2.2 RELAÇÕES SUCATEADAS	35
2.3 LEMBRANÇAS ENTULHADAS	41
2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE FELIZ NATAL	48
3 O PALHAÇO	51
3.1 ADENTRANDO O PICADEIRO	54
3.2 LONGE DO PICADEIRO	62
3.3 RETORNO AO PICADEIRO	69
3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>O PALHAÇO</i>	78
4 O FILME DA MINHA VIDA	84
4.1 O TREM CHEGA A ESTAÇÃO	84
4.2 O TREM DEIXA A ESTAÇÃO	100
4.3 O TREM SEMPRE ESTEVE SOBRE OS TRILHOS	109
4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>O FILME DA MINHA VIDA</i>	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	128
FICHAS TÉCNICAS DOS EII MES CITADOS	135

RESUMO

Esta dissertação centra-se nas possibilidades de identificar os elementos que constroem a linguagem cinematográfica do diretor Selton Mello e de que maneira que eles são produzidos e reiterados, com narrativas e personagens distintos. O recorte efetuado nesta pesquisa problematiza e relativiza a questão da autoria nas obras do cineasta brasileiro, com o foco nos filmes Feliz Natal (2008), O Palhaço (2011) e O Filme da Minha Vida (2017). Outrossim, se procura, igualmente, evidenciar o diálogo intertextual entre os três filmes, ou seja, discernir como esses elementos são reproduzidos e ressignificados nas diferentes criações do diretor. O ponto central desta investigação reside em compreender como se apresenta a linguagem cinematográfica de Selton Mello e, portanto, o objetivo principal é entender as características fílmicas dos trabalhos do cineasta, com o intuito de reconhecer nestes, sua identidade criativa, aqui entendida como as marcas de seu estilo. A justificativa da seleção do referido corpus empírico consiste na exploração de pressupostos teóricos que possibilitem o entendimento da elaboração do trabalho autoral cinematográfico, relativizando-o à luz das teorias mais recentes. Para tanto, a metodologia utilizada para a análise consiste na pesquisa qualitativa de natureza descritiva e método de análise indutivo, cujo foco principal é o processo criativo do diretor, no contexto do cinema brasileiro atual. Assim sendo, o critério de seleção do material analisado em cada um dos três filmes abarca o personagem principal nas cenas de introdução, em situações conflituosas ou naquelas que apresentam uma conclusão para o entendimento do arco do protagonista. A investigação concentra-se na estrutura da linguagem audiovisual dos três longasmetragens e, por conseguinte, se debruça sobre questões estéticas e narrativas; que, por sua vez, tangenciam a reflexão sobre uma possível identidade cinematográfica brasileira. O estudo é baseado nas teorias sobre análise fílmica, com aporte em Francis Vanoye, Jacques Aumont, Robert Stam, Christian Metz, Jean-Claude Bernardet, Manuela Penafria, José Francisco Serafim, Ismail Xavier e Gérard Genette, entre outros teóricos fundamentais que se mostrarem pertinentes para o tratamento mais detalhado da linguagem fílmica, no transcorrer dos capítulos. Como resultado encontraram-se pontos de intersecção nas construções narrativas, estéticas e de personagem. À exemplo, as representações dos conflitos familiares – em especial entre o pai e o filho – um miseen-scène acompanhado de um conceito de degradação e um protagonista deslocado em uma jornada de auto entendimento.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Direção/autoria; Identidade; Intertextualidade; Selton Mello.

ABSTRACT

This dissertation is centered in the possibilities of identifying the elements that built the film language of director Selton Mello and the way they are produced and reiterated, within the narratives and distinct characters. The established limit for this research problematizes and relativizes the question on the authorship of the Brazilian filmmaker's work, focusing on December (Feliz Natal, 2008), The Clown (O Palhaço, 2011), and The Movie of My Life (O Filme da Minha Vida, 2017). Furthermore, is it wanted, as well, to show the intertextual dialogue between the three movies, in other words, to distinguish how this element are reproduced and resignified in the different director's creations. The central point of this research relies in comprehend how is it shown Selton Mello's film language and therefore, the main objective is to understand the film characteristics in the filmmaker's works, with the intention of recognize in those his creative identity, here known as the marks in his style. The selection justification of the referred empirical corpus, consists in the exploration of the theoretical assumptions the make it possible the understanding of the film author's work elaboration, relativizing it at light of most recent theories. Thus, the methodology used in the analysis consists in a qualitative research of descriptive nature and inductive analysis method, which main focus is the director's creative process, in the context of Brazilian's current cinema. Consequently, the selection criterial of the analyzed material in which of the three movies embrace the main character in the introduction scenes, in situations of conflict or those that present a conclusion, to understand the arc of the protagonist. The investigation is centered in the audiovisual structure of the three feature films, and as a result, studies aesthetic and narrative questions that, in its turn, touch the reflection about a possible Brazilian film identity. This study is based on theories about film analysis with the support of em Francis Vanoye, Jacques Aumont, Robert Stam, Christian Metz, Jean-Claude Bernardet, Manuela Penafria, José Francisco Serafim, Ismail Xavier and Gérard Genette, between others fundamental theorists that presented themselves to be pertinent to a more detailed treatment of film language through the course of the chapters.

Key words: Brazilian cinema; Direction/authorship; Identity; Intertextuality; Selton Mello.

"Somos passionais. Temos raça. Não temos medo do ridículo da raça humana. (...) Somos inconstantes e incendiários. E estamos apenas começando" Selton Mello (2012, p. 07).

Ao debruçar-se sobre o cinema brasileiro contemporâneo, esta dissertação intitulada "Identidade e degradação de pai para filme: a linguagem do diretor Selton Mello" investiga as possibilidades de identificar os elementos que constroem a linguagem cinematográfica do referido diretor brasileiro e de que maneira eles são produzidos e reiterados, com narrativas e personagens distintos.

O recorte efetuado nesta pesquisa tematiza a questão da autoria nas obras do diretor brasileiro Selton Mello, com o foco nos filmes *Feliz Natal* (2008), *O Palhaço* (2011) e *O Filme da Minha Vida* (2017).

A pergunta que essa investigação busca responder é: Como se apresenta a linguagem cinematográfica autoral de Selton Mello? Para tanto, estabeleceu-se, como objetivos: estudar a linguagem audiovisual dos três longas-metragens dirigidos por Mello; tecer reflexões sobre os conflitos identitários nas relações entre pai e filho; entender como são trabalhados os elementos que compõe essa linguagem e seu estilo; bem como compreender as possíveis relações de intertextualidade que esses filmes possuem entre si e, ainda, entre outras obras da história do cinema.

De início, faz-se necessário problematizar a própria noção de autoria, uma vez que realizadores da Sétima Arte sempre se preocuparam em criar uma linguagem cinematográfica para os seus filmes. Grande é o volume de estudos e pesquisas que tratam do assunto. Os estudos sobre as teorias dos cineastas¹ continuam em expansão, contudo não se pretende aqui dar conta dessa vastidão teórica.

O conceito de autoria e a ideia de autor são amplamente discutidos nos diversos meios que se apresentam: do literário ao cinematográfico, a partir do surgimento de cada arte. No que tange o audiovisual, a ideia da câmera-caneta, de Alexandre Astruc, foi uma difusora do conceito de cinema de autor; porém, como é enfatizado por Jean-

-

¹ Importa assinalar a recente coleção *Teoria dos Cineastas*, com 3 volumes organizados por Denize C. Araujo, André Graça, Eduardo Baggio e Manuela Penafria. Todavia, tais estudos não são abordados na presente dissertação, podendo servir de referência para pesquisas futuras.

Claude Bernardet, a utilização do conceito de autoria relacionado ao cinema não teve sua gênese nos anos 1960. O referido teórico lembra que "Jean Epstein aplica o termo 'autor' a cineastas" e "fala claramente em autores de filmes" (BERNARDET, 2007, p. 16). É curioso compreender como é feita a utilização "dos recursos e estratégias que determinarão os efeitos de suas obras, ou seja, seu funcionamento propriamente artístico-expressivo" (SERAFIM, 2009, p. 174).

Ademais, deve-se atentar ao fato de que, para ser autor, é necessário um processo criativo, como recorda Bernardet (2007) a partir da edição da revista *Cahier du Cinéma*, nos anos 1950 e o artigo de Alexandre Arnout em 1943: "Aqui a ideia do autor apoiase sobre a multiplicidade das funções assumidas pelo diretor" (BERNARDET, 2007, p. 16). Ainda segundo o pesquisador, que defende a ideia de que o autor no cinema é – não do roteirista ou produtor – mas do diretor: "o que se observa num autor são os pensamentos"; 'é principalmente o estilo que se leva em conta num autor" (BERNARDET, 2007, p. 15).

É importante ressaltar que nem todo aquele que colabora com a criação da obra cinematográfica é um autor, afinal:

[..] um cineasta é todo aquele que contribui de modo relevante para a criação cinematográfica, sendo que realizador não é sinónimo de cineasta. Um ator, um director de fotografia, um argumentista, um montador é, também, tal como o realizador, um cineasta. E, da nossa parte, a teoria do cineasta não implica assumir a "teoria de autor" (politique des auteurs). É o cineasta e a sua teoria que irão atribuir uma maior, menor ou nenhuma importância à questão do "autor" (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, p. 330).

Portanto, pode-se atribuir o papel autoral ao diretor devido à sua presença central na obra cinematográfica, que oferece direcionamento aos envolvidos na obra, como afirma Ismail Xavier:

Naturalmente, não é possível exigir do roteirista que ele descubra todos estes detalhes e os coloque por escrito. O melhor que ele pode fazer é encontrar uma formulação abstrata necessária, cabendo ao diretor absorver esta formulação e dar-lhe a necessária forma plástica (XAVIER, 1983, p. 72).

A partir do exposto, é possível inferir que uma obra cinematográfica apresenta uma assinatura e, portanto, uma identidade fílmica que advém do olhar do diretor. Poder-se-ia falar em "estilo" como resultante das escolhas linguísticas realizadas pelos autores, na esteira do pensamento de Aumont. "O nível próprio da linguagem é menos cambiante do que o estilo. O que evolui são as escolhas estilísticas dos diretores, as

convenções predominantes de filmagem que caracterizam, por exemplo, determinada época do cinema" (AUMONT et al., 1995, p. 170). Segundo o autor francês,

O objetivo da gramática cinematográfica é permitir a aquisição de um "bom estilo cinematográfico e harmonioso" por meio do conhecimento das leis ou de regras fundamentais e imutáveis que regem a construção de um filme. O intuito é dar uma lista de incorreções e erros graves que cabe a um diretor evitar, a não ser que esteja planejando criar um "efeito estilístico" particular (AUMONT et al., 1995, p. 166-167).

Percebe-se que a questão do estilo ou do efeito estilístico é um ponto crucial que implica a problemática da presente pesquisa; Questões teóricas aqui tratadas suscitam outros questionamentos como: Quais são as motivações de um cineasta para conseguir criar filmes com estilo marcante? É possível identificar os elementos que constroem a linguagem cinematográfica do diretor Selton Mello? De que maneira eles são produzidos e repetidos em filmes com narrativas e personagens distintos?

Tentando algumas respostas às questões colocadas, realiza-se uma pesquisa de tipo qualitativo, de natureza descritiva e método de análise indutivos, cujo foco principal é o processo criativo do diretor, com interpretação e comparação de cenas paradigmáticas dos três filmes aqui abordados. Analisa-se a proposta criativa do referido diretor, com ênfase em questões estéticas e narrativas nas obras selecionadas para estudo. Considera-se o uso particular dos elementos fílmicos pelo cineasta, assim como esses elementos são retomados nas obras supracitadas.

O aporte teórico para as análises baseia-se no conceito de análise fílmica de Aumont, Penafria, Bernardet Xavier, Stam e Vanoye, entre outros estudiosos do tema. Em um primeiro momento, é necessário debruçar-se sobre as obras audiovisuais e desconstruí-las, obtendo "um conjunto de elementos distintos do próprio filme" (VANOYE, 1994, p. 15), assim como realizar estudos bibliográficos sobre as produções, dados técnicos e afirmações do autor, separados da atividade analítica. Posteriormente, é preciso elaborar a dissertação, estudando os filmes e as cenas de maneira narrativa, a partir de conceitos teóricos, correlacionando esses componentes que se repetem, estabelecendo "elos entre esses elementos isolados" (VANOYE, 1994, p. 15), e realizar uma construção de sentido a partir das informações absorvidas.

Nesse sentido, o procedimento metodológico consiste em, primeiramente, estabelecer o critério de seleção do *corpus* específico de estudo, que consiste em um recorte de cenas de introdução e situações conflituosas; ou ainda daquelas que apresentam uma conclusão para compreender o arco de desenvolvimento do personagem principal, com base nas análises fílmicas efetuadas por Manuela Penafria, pois, segundo a pesquisadora,

A análise é uma atividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferece-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado gênero. E essa oportunidade poderia ser melhor aproveitada (PENAFRIA, 2009, p. 5).

Ao citar o texto de Susan Sontag, *Against interpretation* (1961) - no qual a autora posiciona-se contra o modo como as obras de arte eram analisadas, naquela época -, Penafria assinala:

Do artigo de Sontag, destacamos um ponto essencial, que o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos, ...), mas deve ter em conta os seus aspectos formais. Embora a interpretação do conteúdo possa ser útil quanto ao contexto cultural, político e social de um filme, não nos permite distingue um filme de um livro ou de uma peça de Teatro. As diferenças do meio usado são então diluídas quando é accionada uma interpretação de conteúdo. A sua proposta vai no sentido da análise, que permite ver mais e ouvir mais – enquanto experiência dos sentidos –, em vez de escavar significados ocultos (PENAFRIA, 2009, p. 3).

Para compreender o aspecto estético, é necessário estudar os códigos cinematográficos dos três filmes abordando as posições e movimentos de câmera, a composição cenográfica do *mise-en-scène*, a interpretação de analogia visual, as cores e a trilha sonora.

Assim pois, foram selecionadas cenas de cada um dos longas do diretor para, posteriormente, descrevê-las comparativamente e interpretá-las, à luz do conceito de intertextualidade.

Com a releitura de Mikhail Bakhtin efetuada por Julia Kristeva na segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade levou a uma revisão dos conceitos de imitação e dos próprios gêneros literários, uma vez que todas as formas de referências, implícitas ou explícitas, constituem as possibilidades de significação do

texto entendido como produção de sentidos. Em 1982, o teórico francês Gérard Genette retoma Bakhtin e Kristeva e introduz o conceito de transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria, a grosso modo, como "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos". O autor define o seu paradigma terminológico para os tipos de transtextualidade e o entende como uma "relação de copresença entre dois ou vários textos, que pode ser explícita, como a citação, menos explícita, o plágio, e menos explícita ainda, a da alusão" (GENETTE, 2006, p. 8).

Nesse sentido, esta dissertação obtém como resultado não apenas um aprofundamento sobre o estilo autoral de Selton Mello e uma percepção de intertextualidades/transtextualidades cinematográficas nas obras, mas igualmente possibilita redirecionar o olhar sobre o cenário cinematográfico brasileiro, no que diz respeito à pluralidade de perspectivas autorais e identidade nacional audiovisual.

Entende-se ser fundamental concentrar a presente pesquisa no cinema nacional pois, como indica Stuart Hall, "uma cultura nacional atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação" (HALL, 2006 p. 57-58).

Além do capítulo 1 que contextualiza e fundamenta teoricamente o trabalho; no que tange ao desenvolvimento das análises, esta dissertação foi dividida em mais três capítulos, cada qual destinado a um longa-metragem de Selton Mello, já referidos como *corpus* empírico desta pesquisa.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

"Fazer um filme é que nem programar uma viagem: você pode até organizar algumas coisas, mas só saberá o que será realmente quando se deparar com a estrada, com o que a vida apresenta" (MELLO, 2012).

Este capítulo é destinado a contextualizar e apresentar as fundamentações desse trabalho objetivando: 1) apresentar o diretor Selton Mello e o contexto em que seus filmes surgiram e 2) apresentar como os autores serão utilizados na parte teórica deste trabalho.

Esta parte é também considerada necessária, para apontar possíveis intertextualidades entre as obras de Mello e de outros cineastas, a partir de referências apresentadas ao final deste capítulo, e, principalmente nas análises fílmicas elaboradas.

Nas análises dos três filmes dirigidos por Mello, procura-se identificar as semelhanças e diferenças com alguns dos modelos estético-representacionais do cinema brasileiro da segunda metade do século passado: o Cinema Novo e o Cinema da Retomada. Ambos, na sequência histórica, vêm influenciando a produção de filmes que apresentam os excluídos e marginalizados, como visões da sujeira, da feiura e da agressividade; elementos esses que passaram a marcar nosso imaginário cultural sobre como é o Brasil. Assim também, os filmes nacionais rotulados como do Cinema Pósretomada (a partir de 2001) são produções que atualizam e ressignificam representações da miséria e da violência, com novas estratégias discursivas e cujas narrativas fílmicas tornaram-se ainda mais agressivas.

Uma vez que os filmes podem ser entendidos como processos de mediação cultural, eles refletem a visão e o sentido conferido às coisas e às ações pelos membros de uma sociedade específica, além de contemplarem suas construções simbólicas e questões identitárias. Pelo fato de ligar-se a diversificados gêneros narrativos e tendências estéticas, a linguagem do cinema acolhe um amplo leque de propostas diversificadas, por mostrar-se sensorialmente expressiva e estilisticamente plural.

Os filmes dirigidos por Selton Mello, que constituem o corpus empírico desta pesquisa, rompem com as costumeiras descrições midiáticas da pobreza que tendem a reforçar os estereótipos da fome e da violência, no Brasil, para centrar-se no tema das relações parentais conturbadas e na busca de um estilo que demonstre sua possível "assinatura", resultando em sequências de minúcias, cujo teor estético é gerado por

detalhes e sutilezas. Tais obras enfatizam a ambivalência com que as ações podem ser representadas, em cada tomada, em cada gesto ou olhar dos personagens, inserindo múltiplos sentidos nas sequências fílmicas, muitas vezes implicitando uma tensão existencial e cultural.

Em determinado sentido, as obras do diretor Mello desviam-se do Cinema Novo que se propunha a retratar a realidade brasileira, cheia de miséria e injustiças sociais, sob a influência do neo-realismo europeu, porém com fins ideológicos específicos.

Nesse sentido, são citadas as palavras de Glauber Rocha, em seu famoso texto "*Eztetyka* da fome":

Sabemos nós – que fizemos 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 (...) Assim, somente uma cultura da fome, mirando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 1965. online: www.estetica-da- fome-manifesto-de-glauber).

O cineasta explica que a violência de um faminto, mostrada pelo Cinema Novo (1960-1970), não é primitiva, mas sim revolucionária. Numa das frases mais incisivas e conhecidas do manifesto, o autor afirma que "nossa cultura nasce da fome" (ROCHA, 1965, n.p.). Assim é que o texto de Glauber consegue ir além da denúncia das misérias latino-americanas, pela ênfase dada à arte revolucionária.

Nas obras aqui analisadas, percebe-se a relativização da tendência que o cinema tem de produzir uma certa padronização dos valores e normas culturais; tendência essa que poderia ser compensada e reconfigurada pela intensidade da percepção de um diretor capaz de aguçar e ampliar os efeitos de determinadas representações, em obras que se tornam relevantes na cena brasileira contemporânea. Filmes atuais seriam destituídos do sentido afirmativo e transformador presente naquelas obras que buscavam reverter, num impulso criador mítico e onírico, a pobreza e a miséria latino-americanas, com ênfase nos fenômenos ligados à fome:

Não se pode tratar do assunto sem lembrar a polêmica causada pelo artigo "Da Estética à Cosmética da Fome", publicado no Jornal do Brasil, julho de 2001, no qual a pesquisadora Ivana Bentes retoma o manifesto de Glauber Rocha. A autora entende a retomada dos temas do Cinema Novo (a miséria e a violência), por parte do cinema brasileiro contemporâneo, como uma forma de espetacularização (GUIMARÃES, 2009, p. 195).

Considera-se que, na filmografia nacional recente, a denúncia social e política, bem como a ética e estética, cederiam lugar ao puro entretenimento, com o abuso de formas folclorizadas, paternalistas, conformistas e piegas. A autora assinala que,

Na cinematografia brasileira, no entanto, ainda são raros os filmes que conseguem escapar das explicações dos teóricos da indústria cultural sobre o declínio do indivíduo; o que resulta em imagens consensuais e estereotipadas do cidadão *displaced* e marginalizado - visto como fruto de equivocados processos de socialização, nas grandes cidades (GUIMARÃES, 2009, p. 203).

Tendo em vista o exposto, importa para a presente pesquisa considerar, principalmente, como e em que medida, os filmes dirigidos por Mello distanciam-se do uso ostensivo da violência no cinema brasileiro atual, pois os protagonistas fogem daquele clichê típico do homem marginalizado que odeia e violenta o mundo que o rejeitou. O bem construído caráter do protagonista projeta uma imagem "inofensiva", nas três as narrativas que se desenvolvem no contraponto entre o fascínio e o desconforto, com imagens que aguçam a sensibilidade.

Ao trazerem como cenário a diversidade cultural e a aparente neutralização das diferenças, os filmes analisados tratam de inquietações identitárias e exploram o impacto das imagens em movimento, em seu expressivo simbolismo, no qual o drama pessoal apresenta reflexos de conflitos subjacentes não resolvidos. Sua exploração revela diferentes modos de olhar as estruturas sociais ou os jogos de poder, podendo ir além do mero testemunho documental ou mesmo artístico, ao expor conflitos atemporais e inerentes à natureza humana.

Aumont atribui o estudo da linguagem cinematográfica como "mensagem de um ou vários códigos cinematográficos" (AUMONT, 1994, p.201). O teórico discursa sobre dois tipos de códigos: os específicos do cinema e os não-específicos. O último refere-se aos artifícios utilizados pelo cinema, que também podem ser encontrados em outras artes, como a teatral, a pintura e a escrita.

Nascido em 1972, Mello iniciou cedo o seu envolvimento com o cinema, ligado à diversas funções nas produções midiáticas. O mineiro começou como ator de novelas e mais recentemente iniciou a carreira de diretor de cinema.

Selton Mello construiu uma carreira na atuação que lhe rendeu renome através de papéis icônicos, como é o caso do memorável Chicó em *O Auto da Compadecida*

(Guel Arraes, 2000), também interpretando personagens que lhe renderiam premiações internacionais, como é o caso de João Estrela em *Meu Nome Não é Johnny* (Mauro Lima, 2008). Apesar de Mello ser um célebre ator de cinema, televisão e teatro, - além de produtor e roteirista - percebe-se no seu papel de diretor qualidades e métodos que marcaram o seu estilo e interferência como figura autoral - à exemplos de uma construção de *mise-en-scène* bem estruturada, edições com finalidade de representação do estado psicológico, protagonistas com dilemas similares – imbuída de um *savoir-faire* autoral que permeiam as suas obras cinematográficas, e por tais motivos, pretendese investigar esse "saber fazer" singular que Selton Mello apresenta e desenvolve em seus trabalhos como diretor.

O livro *Autor e autoria no cinema e na televisão* (SERAFIM, 2009) - afirma que, no campo artístico, somente é possível conferir o título de autor ao produtor de um "artefato com uma intenção dada" (SERAFIM, 2009, p.12). Desta maneira, artistas que se debruçam sobre a criação do *ready-made*, como Marcel Duchamp ou Andy Warhol, conferem a objetos comuns o título de obras de arte, a partir de um propósito incorporado (ver Figura 1). *A Traição das Imagens* (Figura 2) de Magritte, por exemplo, existe como marco que recorda o distanciamento de um objeto convencional na representação artística. A obra de arte possui, portanto, "um *aboutness* que lhe confere sua intencionalidade e que a afasta, qualquer que seja a sua natureza do objeto real que se pareceria com ela traço por traço" (SERAFIM, 2009, p.13). Deste modo, é possível considerar que, por mais que o cineasta não tenha produzido os objetos apresentados no quadro, a ele pode ser conferido o título de autor por sua intencionalidade ao filmá-los e, enfim, produzir um artefato cinematográfico.

FIGURA 1 - FONTE, DE MARCEL DUCHAMP



FONTE extraída do site oficial marcelduchamp.net, pelo autor.

FIGURA 2 - A TRAIÇÃO DAS IMAGENS, DE RENE MAGRITTE



FONTE: extraída do site oficial renemagritte.org, pelo autor.

Antes, porém lembre-se que vinte anos após o movimento da *Nouvelle Vague*, intensificaram-se os estudos que tinham como recorte, a preocupação com a obra cinematográfica, seus processos de criação e suas formatações estéticas. Alguns desses estudos evitavam discutir a presença central do homem como artesão na construção de tais obras, favorecendo por vezes, os estudos de procedimentos técnicos da produção da imagem em movimento. Outros, conquanto, se debruçavam sobre os estudos de autoria, "examinando uma pluralidade de obras reunidas sob um único nome" (SERAFIM, 2009, p. 11).

É importante informar que a *Nouvelle Vague* está sendo aqui ressaltada, não só por ser um importante momento na história do cinema e de autoria no universo cinematográfico, mas também por ter originado obras que dialogam muito principalmente com o terceiro filme de Selton Mello, o que será explorado no capítulo respectivo.

Goddard foi uma figura de destaque na ressurgência do movimento que colocaria o autor em evidência. Tal temática é explorada por diversos teóricos – tais quais, entre inúmeros outros nomes, André Bazin, Cristian Metz, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet - pois, diferentemente de outras artes, como a literatura ou a pintura, que possuem uma atuação direta – e muitas vezes solitária – sobre a obra, o audiovisual costuma possuir diversas influências indiretas.

No Brasil, a questão de autoria também é repensada há muitas anos, contudo teve mais espaço a partir da década de 1950, quando o "cinema novo" foi o responsável por tornar a discussão mais efetiva. Com objetivos e referências similares aos da *Nouvelle Vague*, a "teoria brasileira do autor" tem um elemento extra: além da subjetividade, o autor deveria imprimir em seus filmes a "realidade" vivenciada pelo seu povo. Glauber Rocha foi o principal expoente do movimento, tendo sido reconhecido mundialmente por sua inovação revolucionária.

Pode-se afirmar que a figura do autor no cinema é vista diferentemente em cada lugar, com elementos que ora se encontram ora se afastam. Fato é que a discussão teve início nas décadas de 1940 e 1950, mas dificilmente terá fim tão próximo.

Com base no referencial teórico escolhido, os filmes são decompostos em cenas paradigmáticas que são analisadas a partir de um olhar crítico e associativo, no intuito de entender os aspectos estético, narrativo e de construção do personagem, que constituem as sequências selecionadas para estudo.

Cada cena possui sua própria construção de uma "estética degradada" – que será apresentada mais à frente –, adaptando-se aos cenários diferentes. Nesse aspecto, considera-se conceito de *deslugar*, utilizado por Sandra Fischer (2014), que auxilia na compreensão de uma posição psíquica de desconforto em relação ao espaço que o cerca e em relação à vida, em geral.

Ao observar a escolha de cenas por um viés narrativo, entende-se que foi escolhido o início do filme, que introduz o clima e a linguagem cinematográfica; o primeiro conflito do filme, onde foi o primeiro contato do protagonista com os outros personagens da narrativa, cena que introduz a temática do filme; e o conflito final, que é percebido como o "*breakthrough*" do protagonista.

O protagonista é estudado, percebendo o seu comportamento, dores, desejos e motivações, compreendendo a introdução do personagem, as cenas conflituosas e como ele se apresenta no final da história. Em conjunto, são estudados os acontecimentos da narrativa e como ela se constrói em volta do protagonista, sempre em torno de identidades, questionamentos, buscas e reencontros.

Quando se procura uma forma de compreender a linguagem autoral de um diretor, é necessário entender como se estabelece o conceito de identidade no homem contemporâneo inserido em uma época de grandes transformações.

Stuart Hall, defende a ideia de que a pós-modernidade fracionou o indivíduo por meio de mudanças estruturais, "o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas" (HALL, 1992 p. 12). A identidade cultural brasileira – por suas origens de colonização, invasão europeia, tráfico de escravos trazidos da África e presença numerosa de população nativa – sempre possuiu suas fragmentações e ramificações, unidas sob uma mesma bandeira. Questiona-se, como se estabelece a construção de significado na direção de uma obra audiovisual em uma época de produção e consumo acelerado do produto cultural. Em suas três obras audiovisuais, Selton Mello discursa sobre identidade e como ela se perde, se questiona, se busca e se reencontra. Segundo o pensamento de Hall,

[...]assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta de inteireza* que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos *eus* divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude (HALL, 1992, p. 39).

As obras dirigidas por Selton Mello são: *Feliz Natal* (2008) *O Palhaço* (2011) e *O Filme da Minha Vida* (2017). Todas parecem possuir recursos e artifícios similares em questões estéticas, narrativas e de montagem; com temáticas interligadas e uma identidade estética que permeia as obras.

O filme *Feliz Natal* (2008) conta a história de Caio (Leonardo Medeiros), um homem atormentado pela culpa de um acidente de carro que esteve envolvido. Com o desejo de rever sua família, Caio retorna à cidade que morava para participar da festa de natal, porém terá que enfrentar os fantasmas do passado, seu relacionamento problemático com a sua família e até os conflitos de seus parentes com eles mesmos. Caio, que rompeu laços com todos aqueles que conhecia há quatro anos atrás, após atropelar e, involuntariamente, matar uma mulher, parece buscar, nesse retorno, um reencontro familiar e de identidade.

O segundo filme dirigido por Selton Mello, *O Palhaço* (2011) é, segundo dados do site *Adoro Cinema*¹ (Acesso em 20/07/2019) o filme de maior sucesso e público do diretor. O filme conta a história de Benjamin que trabalha como palhaço com seu pai e viaja pelo interior de Minas Gerais com o itinerante Circo Esperança. A trupe é como uma família para Benjamin, entretanto ele parece estar enfrentando uma crise de identidade que separa a sua mente das tendas coloridas até que seu corpo decide viajar também. A história conta a busca de identidade de Benjamin, seus relacionamentos com a sua família e a busca pelo seu lugar no mundo.

Enquanto seu segundo filme é "uma grande homenagem à família circense" (MELLO, 2012, p.17), seu último filme "presta uma homenagem ao próprio cinema" (BELLING; 2017, n.p.). *O Filme da Minha Vida* (2017), baseado na obra de Antonio Skármeta, conta a história de Tony Terranova, o jovem adulto, professor de francês na Serra Gaúcha. O protagonista parece estar confuso e melancólico desde que seu pai, Nicolas, embarcou em um trem, afirmando que voltaria para a França, seu país natal. Tony lida com conflitos familiares, amorosos e com sua própria identidade.

Como é peculiar em um trabalho autoral, observa-se uma identidade que interliga os três títulos, um *saber-fazer* de como Mello utiliza os elementos cinematográficos e,

¹ Acesso pelo link: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202591/

a partir da linguagem do cinema, cria seu próprio estilo. Outrossim, o diretor brasileiro apresenta uma relação íntima com o audiovisual desde a sua juventude, perpassando por diversas áreas de atuação; o que, por sua vez, lhe proporcionou uma visão ampla sobre os processos de produção e, por conseguinte, suas experiências na área apontam para o amadurecimento necessário para se exercer a função de um diretor.

Cumpre salientar que Selton Mello não dirigiu apenas longas-metragens, ocupando o cargo de direção, também, em séries para televisão, curta-metragem (*Quando o Tempo Cair*, 2006) além de suas variadas funções – além de direção e atuação – nas obras cinematográficas. Conquanto, para delimitação desta pesquisa e intenção de compreender apenas o trabalho de direção nas obras fílmicas de Mello, não são desenvolvidos estudos em torno de outros trabalhos além dos três longas-metragens.

Objetiva-se alcançar com esse estudo, uma compreensão mais aprofundada sobre os resultados do trabalho de direção no cinema brasileiro contemporâneo, assim como um entendimento sobre como o discurso cinematográfico de Selton Mello, a partir de sua identidade e direção, influenciou o resultado de suas obras cinematográficas.

A criação de um objeto de arte vem acompanhada das experiências e memórias de seu criador e fazer um filme é, nas palavras do próprio Selton Mello (2012) entrar em "uma grande aventura poética. A matriz lírica desta travessia está na memória da infância. (...) O cinema como uma representação emocional da vida. O cinema parente dos sonhos, que privilegia a imaginação do espectador. O cinema como forma de poesia" (MELLO, 2012, p. 7).

No livro *Estética do Cinema*, de Aumont et al., observa-se que existem certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e faça uma leitura do filme. A utilização do termo linguagem, no sentido amplo, é justificada por essas características. A partir dessa premissa, os autores determinam três instâncias básicas para "inteligibilidade" de um filme (AUMONT et al.,1995, p. 184): "1^a – a analogia perceptiva; 2^a – os "códigos de nominação icônica", que servem para dar nome aos objetos e aos sons: 3^a – finalmente, as figuras significantes propriamente cinematográficas (ou "códigos especializados", que constituem a linguagem cinematográfica no sentido estrito); essas figuras estruturam os dois grupos

de códigos precedentes funcionando "acima" da analogia fotográfica e fonográfica. Essa articulação complexa e imbricada entre os códigos especializados e os códigos culturais "tem uma função homóloga à língua sem ser, é claro, análoga a ela. É uma espécie de 'equivalente funcional' dela" (AUMONT et al., 1995, p. 184).

Procura-se, portanto, uma elaboração de pressupostos teóricos que possibilitem o entendimento do processo de criação do trabalho autoral cinematográfico, em especial de um diretor brasileiro contemporâneo, que, por seu turno, tangenciam a reflexão sobre uma possível identidade cinematográfica das produções brasileiras. Do mesmo modo, ressalte-se a importância de se investigar filmes que, por um lado, não são classificados como cinema de arte e, por outro lado, não são *blockbusters*, ou seja, tratam-se de obras nacionais que transitam por entre os gêneros pré-estabelecidos.

Apesar de todas as adversidades, o reconhecimento ainda consegue fazer o seu caminho para os diretores talentosos e apaixonados pela sétima arte. O filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Bacurau* (2019) ganhou o Prêmio do Júri no festival de Cannes; a obra de Karim Aïnouz, *A Vida Invisível* (2019) foi eleito o melhor filme na mostra Um Certo Olhar; Petra Costa teve seu documentário *Democracia em Vertigem* (2019) indicado ao Oscar da categoria.

Além das premiações internacionais, o Brasil também conta com inúmeros festivais que celebram o cinema e que homenageiam, não somente o resultado da produção cinematográfica, como também os dedicados trabalhadores que fizeram o audiovisual acontecer. São eventos como o Festival de Gramado, o Grande Prêmio do Cinema Nacional e outros prêmios que, por menores que sejam, dedicam-se a homenagear o cinema nacional e os criadores das produções cinematográficas.

Por meio do trabalho dos que criam e do reconhecimento daqueles que o apreciam é que o cinema nacional teve a oportunidade de ostentar nomes como Walter Salles, Anna Muylaerte, Fernando Meirelles, Kleber Mendonça Filho, Petra Costa, Karim Aïnouz, entre tantos outros brilhantes autores de cinema que não recebem a mesma atenção da crítica, mas também ajudam a moldar o cenário cinematográfico do país e que construíram a linguagem do cinema nacional.

Para Franthiesco Ballerini (2012), autor e jornalista que estuda o cinema brasileiro, o século 21 herdou a *Estética da Fome* aperfeiçoada por Glauber Rocha e

outros diretores do Cinema Novo e "a favelização" do cinema brasileiro é um fenômeno cujo auge se deu quando do lançamento de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund), em 2002, tendo atingido outro pico em 2007, com *Tropa de Elite* (José Padilha). Um ano depois, em 2008, ainda nesse contexto cinematográfico diverso, Selton Mello lança seu primeiro longa-metragem e estreia na cadeira da direção.

Complementarmente, é preciso ressaltar que a linguagem cinematográfica se reelabora constantemente a partir de diferentes repertórios. Nesse sentido, Xavier preconiza que "[...] Peculiaridades étnicas, especialidades nacionais podem, em alguns casos dar colorido e estilo a um filme" (XAVIER, 1983, p. 82).

No que tange às teorias do cinema, Ismail Xavier monta um panorama estético a partir da sua posição de fala, do seu posicionamento político e de sua experiência. Para o pesquisador brasileiro as teorias se assentam enquanto estéticas que se constituem historicamente, dispostas no jogo perigoso de ampliação e restrição das possibilidades do olhar (e ouvir). O conhecimento das estéticas liga-se, fundamentalmente, ao contexto de sua produção, ou melhor, à experiência que proporciona o cinema, num determinado momento da sua inserção socio-histórica.

Desse modo, torna-se pertinente considerar que a linguagem cinematográfica brasileira consistiria em um conjunto de olhares e, portanto, de perspectivas criativas únicas, que acabariam por constituir um padrão fílmico nacional. Este cenário desenvolve-se de maneira múltipla e conta com diretores renomados como Fabio Barreto, Bruno Barreto, Eduardo Coutinho, Neville de Almeida, Hector Babenco, Ruy Guerra, Anna Muylaerte, Carla Camurati, Luis Carlos Barreto, Luiz Fernando Carvalho, Laís Bodansky, José Padilha, Andrucha Waddington, entre muitos outros.

Nos capítulos seguintes, cada um dedicado a um dos três filmes dirigidos por Selton Mello, serão estudados conceitos estéticos e suas estratégias, separados de maneira qualitativa, por cenas.

Segundo Manuela Penafria, o filme pode ser entendido como uma programação/criação de efeitos. Ao citar o conceito de análise poética, da autoria de Wilson Gomes (2004), a pesquisadora portuguesa explica que tal tipo de análise consiste em:

1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído (PENAFRIA, 2009, p. 7).

A autora complementa que, sendo um conjunto de meios visuais e sonoros, além da profundidade de campo, entre outros, é necessário identificar o modo como tais meios foram estrategicamente organizados.

Do ponto de vista da sua estratégia, um filme pode ser entendido como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação (em geral, filmes experimentais), ou como uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (em geral, filmes com um forte argumento que pretendem transmitir uma determinada mensagem/ponto de vista sobre determinado tema), ou como composição poética se os efeitos que produz são, essencialmente, sentimentos e emoções (em geral, filmes com forte componente dramática) (PENAFRIA, 2009, p.7).

De acordo com tal metodologia, na presente pesquisa almeja-se estudar a construção imagética e sonora, nos filmes analisados.

A partir da ação do ambiente (analogia visual) sobre o protagonista, procura-se efetuar uma interpretação do simbolismo que esse local parece oferecer para a construção dos personagens na diegese fílmica.

Pretende-se explorar a questão relacionada à técnica fotográfica, assim como a formação dos cenários e da *mise-en-scène* para compor o conceito de *scénographie* enfatizada por Xavier (2005): "a taxonomia de Daney (...) tem como referência a ideia da *scénographie* e suas variações. Esta é entendida como uma síntese formal que engloba a construção do espaço e a *mise-en-scène*, o olhar da câmera e as formas da montagem." Sendo assim, esta parte irá analisar, na cena indicada, como os códigos fotográficos estão "ligados à incidência angular (enquadramentos), o código da escala de plano, e o da nitidez da imagem" (AUMONT, 1995, p.197). Também será realizada uma interpretação de analogia visual que se refere "a todas as imagens figurativas" (AUMONT, 1995, p.197).

Em termos de estratégias sonoras, pretende-se discutir, em cada filme, suas relações com as imagens e sua configuração estética, sob a perspectiva do som como aspecto comunicacional. Segundo Stam (2011), a cada possibilidade de inovação nos

processos de gravação ou projeção sonora a forma de apreciação do ouvinte é também modificada. De acordo com o autor, no cinema dos sentidos, o som "provoca uma sensação de presença aumentada. Na verdade, assistir a um filme sem o som produz uma estranha sensação de achatamento. O som gravado, dessa forma, tem um maior coeficiente de "realidade" do que a imagem" (STAM, 2011, p. 239).

Sabe-se que, como não ocorria no cinema mudo, desde o início das técnicas de gravação sonora sobre película e disco, mais tarde, sobre magnético, os sons podiam ser montados em sincronismo com a imagem ou simplesmente fazer parte do universo da história desenvolvida.

Muitas vezes, os sons diegéticos parecem tão naturais que não são notados como meios de manipulação da criação cinematográfica.

Nesse sentido, segundo Ismail Xavier, a passagem do cinema mudo para o sonoro representou um momento de extrema importância na construção da decupagem clássica, com muitas possibilidades de combinação de imagem/som. O autor exemplifica,

(1)Diante de cada plano, o som presente é um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro; na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontra mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do "mesmo ambiente"; (2) nos momentos de transição e nos saltos bruscos de um espaço para o outro, a manipulação do som e de suas surpresas vai construir um recurso básico de preparação e envolvimento do espectador; (3) além do mais, não ficam excluídos do método clássico certos assincronismos especiais, utilizados sempre a partir de uma motivação específica e guardando compatibilidade com os objetivos gerais da criação de um espaço que pareça natural. (XAVIER, 2005, p. 37).

O exame dos pontos levantados por Xavier permite entender a entrada do som como novo elemento da criação audiovisual. Nesse sentido, os elementos acústicos/sonoros e musicais serviram fundamentalmente como peça de apoio ao sistema narrativo ilusionista, no cinema tradicional, unificando os planos decupados de uma sequência em termos espaciais e temporais.

Desse modo, reafirmam-se os objetivos desta dissertação: estudar a linguagem audiovisual dos três filmes dirigidos pelo diretor, entender como são trabalhados os elementos que compõe essa linguagem e compreender as possíveis relações de intertextualidade que esses filmes possuem entre si e entre outras obras. A base é o

conceito de intertextualidade que Genette ressignifica, a partir de Bakhtin e Kristeva, como já explicado na Introdução desta dissertação. De uma forma geral, os três conceitos, intertexto/transtexto e hipertexto, são muito próximos. Segundo Genette, no hipertexto, um texto deriva do outro; no intertexto, há uma relação de presença de fato entre dois ou vários textos. Para o autor, "em toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), sobre o qual ele se enxerta, de um modo que não é o do comentário, ocorre a hipertextualidade" (GENETTE, 2006, p. 12).

A diferença proposta por Genette entre a intertextualidade e a hipertextualidade, parece, em alguns momentos, bem sutil, quase imperceptível, podendo, mesmo, não conseguir separá-las. Além disso, o autor estabelece dois tipos de operações: dizer a mesma coisa de modo diferente; dizer outra coisa da mesma maneira. Um imita as ações e o outro o gênero, aspecto formal e temático.

A partir dos objetivos propostos definidos, propõe-se uma pesquisa de tipo qualitativo. Segundo Antonio Carlos Gil, ela é considerada assim por sua natureza descritiva e método e análise indutivos, cujo foco principal é o processo, com interpretação de fenômenos e a atribuição de significados (GIL, 1999).

É importante ter em mente, que durante as investigações serão acrescentados, com a devida relevância, além dos subsídios teóricos destacados nesse primeiro capitulo, outras referências que servirão para ilustrar e subsidiar as análises e que possam contribuir para melhor esclarecimento delas.

Em suma, buscam-se molduras teóricas adequadas detalhadas e aplicadas mais adiante, durante os capítulos subsequentes, tanto em termos das imagens em movimento quanto dos recursos sonoros, para analisar e interpretar os elementos fílmicos que compõem as obras *Feliz Natal* (2008), *O Palhaço* (2011) e *O Filme da Minha Vida* (2017). Outrossim, procura-se evidenciar o diálogo intertextual entre esses filmes por meio da identificação de citações presentes na composição dessas narrativas e respectivos personagens, isto é, discernir como esses elementos são reproduzidos e ressignificados nas diferentes criações do autor/diretor.

2 FELIZ NATAL

2.1 FERRO VELHO

O primeiro filme dirigido por Selton Mello é *Feliz Natal*, lançado em 2008, um retrato cruciante da deterioração de relações familiares. Depois de anos vivendo no interior, afastado da família, Caio volta à casa do irmão Theo, na véspera da

comemoração do Natal. Infelizmente, reencontra a mãe alcoólatra, o pai devasso e a cunhada insatisfeita; além dos sobrinhos transformados em vorazes consumidores mirins. Toda esta desconstrução da estrutura familiar, transforma o filme numa irônica referência à ideia de felicidade que o título do filme ostenta.

Apesar de utilizar-se de algumas das propostas da *Estética da Fome*, como se apontou anteriormente, o diretor não parece se disposto a fazer uma releitura de sua plasticidade, mas sim, inspirar essa expressividade e expor uma identidade própria. Esse detalhe é identificado pelas sensações de aridez, sujeira e degradação que, tanto o cenário, quanto o personagem principal fazem transparecer. Destarte, entende-se que o filme sustenta uma estética própria que consiste na degradação das aparências estruturais – muito refletido nos espaços urbanos – o que simboliza a falsidade de convenções sociais, representando a desconexão do personagem principal com a suposta realidade, além de recordar constantemente a mortalidade.

O filme é composto de várias localizações, como a casa da família de Caio que é onde ocorre a festa de Natal e a reunião comemorativa; as festas e bares, que parecem acontecer em uma região mais pobre da cidade e o cemitério, onde está enterrada a vítima que morreu em consequência do seu atropelamento involuntário pelo protagonista. Entretanto, o filme se inicia em um ferro velho, local em que agora o personagem central vive. Torna-se evidente que o local é afastado do destino do protagonista e, posteriormente, através do diálogo na cena da comemoração de Natal, entende-se que Caio reside no interior.

O cenário – que aparece, pela primeira vez, nos seis primeiros minutos do filme – é de uma residência simples que divide seu espaço com um terreno de veículos abandonados, velhos e destruídos. Esse local parece simbolizar a experiência de distanciamento e abandono entre o personagem principal e a família, bem como a sensação de rejeição que o protagonista sente; sendo possível comparar com os veículos, que, em determinado momento, deixaram de ser utilizáveis.

A narrativa apresenta, posteriormente, que Caio foi responsável por um acidente de carro no qual acabou tirando a vida de uma mulher. Essa ocorrência impacta diretamente na representação simbólica do cenário que inicia o filme, pois este é repleto de carros quebrados, envolvendo-o de modo sistemático na atmosfera de acidentes de

automóveis. É possível considerar que Caio tenha escolhido viver em um ferro velho de forma intencional, para fazê-lo recordar constantemente de sua culpa. Apesar da configuração técnica que exibe o local de maneira realista, o relacionamento de Caio com o lugar, pois ele não parece ser pertencente ao mesmo, sugere uma sensação de limbo entre os momentos do acidente e do reencontro com a sua família. A ideia teológico-cristã de limbo refere-se a um lugar médio para onde os mortos vão quando não fazem jus ao céu ou ao inferno, no qual vive-se de forma esquecida.

Essa sensação também pode ser associada ao conceito de *deslugar*, utilizado por Sandra Fischer (2014). De acordo com a autora, tal emoção transcende um espaço físico, por se tratar de uma posição psíquica de não se encontrar nem em um lugar, nem em outro. Um existir desconfortável que está, ao mesmo tempo, dentro e fora:

"Estar em *deslugar* é da ordem do desconforto, do estranho. Do indizível, do inominável. É a indeterminação perturbadora, desestabilizadora: não é estar dentro, não é estar fora, não é estar entre dentro e fora. É o é, mas não é, é o ser sem ser. Achar-se em *deslugar* é estar colocado em determinada condição – e marcadamente bem colocado, diga-se – sem estar adequadamente nela situado: tipo não pertencer pertencendo e pertencer sem pertencer (FISCHER, 2014, P.158).

Torna-se relevante observar como a disposição dos objetos nas cenas reforçam a noção de que o personagem principal se sente preso, entre todas as peças de carros antigas, como se seu corpo estivesse preso às ferragens e ao exílio. Na Figura 3 o personagem é enquadrado entre as ferragens degradadas de um automóvel, reforçando o conceito de aprisionamento. É possível perceber que o foco da câmera está no espaço triangular que o apreende, enfraquecendo e incapacitando ainda mais o protagonista, mesmo que ele esteja centralizado no quadro



FIGURA 3- CAIO ENQUADRADO PELAS FERRAGENS

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

É interessante observar como o diretor emprega o olhar da câmera para alinhar o personagem ao meio da tela, enquanto vale-se das formas ao redor para servir de subtexto narrativo, estratégia que poderá ser identificada mais adiante.

Os automóveis direcionados a ele, são como representações de dedos indicadores que apontam o culpado de um crime e novamente o aprisionam na Figura 4. A cena estabelece o cenário, com uma câmera *plongée* e perpetua uma característica estética que irá se manter durante todo o filme: o alto contraste entre tons claros e escuros, o que pode simbolizar o clima quente de dezembro – período no qual ocorre a narrativa, assim como o hábito dos personagens de exibir uma imagem de si mesmo e esconder outra, para manter nas sombras seus segredos.



FIGURA 4 - TONS CONTRASTANTES

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

Quando não está cercado de carros ou peças, Caio está preso pelas paredes de sua casa, ou pela câmera inquieta, perambulando - a qual, de tão intimista, chega a ser claustrofóbica.

Além de transformar o personagem em um homem aprisionado às velhas latarias, a câmera quase nunca empodera Caio – com exceção apenas, talvez, de um momento em que a câmera entra em um leve *contra-plongée*, durante breves segundos de exibição de um ato sexual –, registrando sua vida de atividades ordinárias em ângulos retos ou *plongée*, como pode ser observado na Figura 5.

FIGURA 5 - CONTRA-PLONGÉE DE CAIO



FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

É curioso que, apesar de aproximada, a câmera demora a apresentar o personagem principal, que só é claramente mostrado a partir do oitavo minuto do filme, já em frente à casa da família. Essa ação da câmera sobre o personagem principal, unido ao conceito de *deslugar*, reforça uma imagem de espectro vagante. Na cena descrita, a câmera varia entre dois comportamentos principais: o primeiro é de uma apresentação clara, com movimentos de câmera que flutua vertical e horizontalmente – também de maneira espectral – sobre aquele lugar abandonado. O segundo é o comportamento aproximado e ansioso, de câmera solta, que foca e desfoca os objetos, em uma possível tentativa de representar os conflitos e ansiedades da narrativa. Este segundo comportamento é acompanhado dos grafismos dos créditos iniciais, com letras brancas, simples e design que ilustra determinado desgaste. O detalhe deve-se pela aparência de pobreza e aridez, poeira ao vento e objetos descartados, descascados e de estrutura comprometida, que se amontoam por todo o cenário.

Não existem evidências de escassez ou miséria. Entretanto, esse início do filme sugere flertar suavemente com a *Estética da Fome*, que, segundo Ballerini (2012), havia sido resgatada no início do século 21. Tal estética – apresentada como manifesto em 1965 – permeia inicialmente obras de autores como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, oferecendo uma linguagem simples, que foge da narrativa do cinema comercial e configura uma representação cruel da realidade (SERAFIM, 2012, p. 68).

Em relação ao código cromático, é comum que ele seja trabalhado a produzir o entendimento de relação com o ambiente no qual ele se encontra. Mas é fato que "as cores sempre tiveram e têm significado para o ser humano. Considerando que a cor é o choque entre a luz e treva, as cores revelam, em seus matizes, ora o predomínio de uma,

ora de outra" (GUIMARÃES, 1976, p. 91). Não obstante, no ferro velho, as cores do personagem quase camuflam-se ao ambiente. Os elementos cromáticos compõem uma paisagem de tons terrais, pobremente saturadas, variando entre várias tonalidades de marrom, com sombras escuras. A coloração flerta com um sépia e colabora com a estética da pobreza, acentuando a degradação do local e o desgaste emocional do personagem principal. Esses espaços de subúrbio ou favela, como aparecem mais adiante no filme, são "territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada" (BENTES, 2007, p. 242). Essa é uma cenografia que estabelece o tom do filme, sua velocidade e ao mesmo tempo, oferece um relance do estado psicológico conflituoso desse protagonista exilado e escondido, até mesmo da visão onírica da câmera.

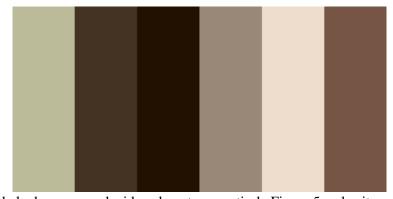


FIGURA 6 - TABELA DE CORES DA FIGURA 5

FONTE: Tabela de cores produzida pelo autor a partir da Figura 5, pelo site: palletefx.com.

A trilha sonora acompanha o ritmo vagaroso da cena, com uma música pouco ritmada e repetitiva que sugere acentuar a tristeza do ambiente. O som que se relaciona diretamente com os eventos em curso é chamado de som diegético. A mesma melodia volta a ser tocada durante várias cenas do filme, tornando-a característica da película.

Durante a referida sequência, a história não é muito desenvolvida e não parece se preocupar com uma aprofundada apresentação dos personagens, com detalhes da ambientação e definição dos conflitos da narrativa. O início com ritmo lento e a ausência de diálogos já são uma prévia de que este filme não irá se adiantar nas explicações do enredo. Concentra-se na rotina de atividades simples que resultam no início da jornada

do protagonista. Tal opção enquadra-se no que Fabio Luciano Francener Pinheiro expõe em *A Evolução da Noção de Autoria no Cinema* (2012):

"Em Um Homem com uma câmera (Chelovek s kino-apparatom, 1929) Vertov demonstra a ideia da revelação do aparato cinematográfico e o papel do operador e outras funções como trabalhos desprovidos de glamour ou arte, apenas como atividades inseridas no cotidiano de uma sociedade" (PINHEIRO, 2012, p. 65).

Entende-se que é um dia comum para Caio, o qual ele trabalha entre as peças degradadas e enferrujadas, banha-se, tem relações sexuais e alimenta-se em um angustiante silêncio, quebrado por sons metálicos, gemidos. Tal trabalho sonoro, assinalado por George Saldanha, pode ser relacionado com a trilha sonora no filme *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) a qual, da mesma forma, em *Feliz Natal*, como é destacado por Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana, "revela toda a "violência psicológica de que trata o filme, ainda nos créditos iniciais" assim, "sons metálicos e intermitentes sugerem atritos ao mesmo tempo irregulares e constantes, e geram desconforto ao espectador, cuja audição é culturalmente marcada pela tradição tonal, ocidental" (SANTANA; NOGUEIRA, 2010, p.7).

Durante a sequência inicial, não é possível enxergar o personagem principal claramente, apenas duas mulheres, cujas relações não são esclarecidas. Percebe-se, pelas ações desenroladas que uma das mulheres aparenta ser uma parceira, enquanto a outra desaparece do enredo por um momento. Posteriormente, é revelado que esta segunda mulher é o fantasma – seja ele um espectro ou uma perturbação mental atribuída à culpa – da pessoa que Caio atropelou, causando a sua morte. O personagem afasta-se do Ferro Velho sem olhar para trás e vai em direção ao que, revelado posteriormente, é a casa da família, durante a época de Natal.

2.2 RELAÇÕES SUCATEADAS

No momento em que o personagem central chega na casa da família, a narrativa que até o momento acompanhava a simples rotina de Caio, abre-se para os demais personagens. A partir desse segmento, o público compreende a relação do protagonista com seus entes e como ela está em desarmonia com o estilo de vida atual ou passado do

personagem. Esses conflitos não são explicitados de forma direta, mas desenrolados gradativamente durante o enredo.

De fato, o que insinua gerar um conforto estético oferecido, não são os conhecidos componentes cromáticos contrastantes de "vermelho e verde", que funcionariam muito bem para ilustrar os conflitos familiares, afinal, como destaca Modesto Farina, "percebemos que as cores assumem polarizações de sentidos. Em determinado contexto, estão carregadas de sensações positivas e em outro, podem assumir sensações absolutamente negativas" (FARINA, 2006, p. 2).

Entretanto, o que é oferecido é a mesma palheta de tons de marrom que podia ser identificada no ferro-velho, continuando a estética do desgaste que, a princípio apresentava-se materialmente por meio das latarias. A partir dessa imagem cromática continua acompanhando o cotidiano das personagens, de modo mais subjetivo.

A cor marrom é muitas vezes associada à terra, doença, desconforto, pesar e melancolia, sendo a tonalidade presente nas roupas populares desde a idade média, devido ao alto custo da pigmentação por outros elementos de coloração distinta. Além disso, é interessante ressaltar que na antiguidade, o marrom era considerado uma cor feminina (FARINA, 2006, p. 104).

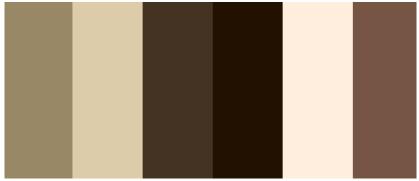


FIGURA 7 - TABELA DE CORES DA FIGURA 8

FONTE: Tabela de cores produzida pelo autor a partir da Figura 8, pelo site: palletefx.com.

Os quadros ostentam muitas luminárias de Natal, espalhadas por todo o cômodo da sala principal, onde acontece o evento de celebração. Entretanto, os pisca-piscas destacam-se, ao serem associados por proximidade ao personagem da mãe (Darlene Glória) como pode ser observado nas Figuras 8 e 9. Ambos os personagens são afastados dos demais por essa cortina de luz, que transforma o encontro entre Caio e

sua figura materna muito mais poética. Ambos parecem ser tratados como os integrantes mais incompreendidas e repelidas pela família, sendo os únicos que possuem histórico de alcoolismo e drogas.

FIGURA 8 - PROXIMIDADE DE CAIO E SUA MÃE

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

Os pisca-piscas espalhados pela casa não oferecem uma luz calorosa. Não obstante, tais elementos servem como obstáculos entre o objeto e o observador, o que pode ser relacionado ao que o diretor Todd Haynes constrói no filme *Carol* (Todd Haynes, 2015), inspirado nas fotografias de Saul Leiter, como observa Lucas Leandro Batista: "Elas possuem um plano de interferência que perturbam o assunto fotografado e ao mesmo tempo trazem uma angústia de formas não definidas" (Batista, 2020, p.16). Tal construção estética é muito similar ao que acontece em *Feliz Natal*, como ocorre na Figura 9, assim como pela utilização da câmera livre.

FIGURA 9 - OBSTÁCULO ENTRE OBSERVADO E OBSERVADOR



FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

Na Figura 8 os personagens aparecem desfocados em determinados momentos, em contraste com a iluminação, que se destacada, evidenciando o espaço entre eles. Os feixes de luz oferecem uma atmosfera de sonho para a mãe (Darlene Glória), que

enxerga seu filho Caio (Leonardo Medeiros) pela primeira vez em quatro anos. A fotografia dessa imagem sugere trabalhar para enaltecer o relacionamento sufocante entre mãe e filho, e ainda destacar a angústia do personagem central. Tal cena é um bom exemplo de como essa fotografia se repete durante o filme, como é ilustrado por Marina Jorge:

"Feliz Natal (2008), primeiro filme dirigido por Selton Mello, que nos apresenta uma *mise-en-scène* sufocante, enquadrada por uma câmera nervosa que tem pouco carinho pelos personagens e que, ao invés de construir um espaço controlado, fictício, bonito, fechado e nostálgico, procura dialogar com o universo degradado do real" (JORGE, 2016, p. 243).

Apresenta-se peculiar o modo como, nessa cena em particular, a câmera aproxima-se dos personagens principais e, ao mesmo tempo, cria uma sensação de repulsa, pelas demonstrações exageradas e desconfortáveis de carinho entre mãe e filho. Durante grande parte da cena de comemoração natalina, a câmera varia entre um *overshoulder* desestabilizado que acompanha, sobre o ombro, o andar do personagem. Além de alguns *P.O.V*, que acompanham olhares aparentemente tristes ou vazios, e os que parecem ser os favoritos para mostrar os sufocados relacionamentos: *closes* e *big closes*.



FIGURA 10 - PERSONAGENS NAS SOMBRAS

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

FIGURA 11 – SOMBRAS NO RELACIONAMENTO ENTRE CAIO E SEU PAI



FONTE: extraída do filme *Feliz Natal* (Selton Mello, 2008), pelo autor.

Acredita-se que as luzes também são utilizadas como interferência entre o espectador e a cena, propositalmente, assim como ocorre com o ruído visual, aparentemente causado pelo ISO da câmera ao registrar cenas muito escuras, como acontece principalmente nas Figuras 8, 10 e 11. O filme sugere querer demonstrar esse desconforto, essa impureza da história de todos os personagens e constantemente dialogar com esse universo degradado do real – como afirma Jorge (2016) – partindo do princípio da "estética da pobreza".

Durante essa cena acontecem uma série de cortes secos que remetem imediatamente ao movimento da *Nouvelle Vague*. Em geral, o filme parece ser guiado pela influência da nova onda francesa em diversos fatores, como destaca Marta Avancini:

"Os diretores admiravam os neorrealistas, especialmente Rossellini, e faziam sua *mise-en-scène* e locações externas, em e ao redor de Paris. A cinematografia também mudou. A câmera da *Nouvelle Vague* se move constantemente, fazendo panorâmicas, acompanhando os personagens ou traçando relações de lugar. (...) Talvez a característica mais importante dos filmes da *Nouvelle Vague* seja o fato de que eles geralmente terminam de maneira ambígua" (AVANCINI, 2001).

A partir de tal citação, estima-se que o filme faça uma alusão ao referido movimento francês. Não obstante, enquanto os cortes da *Nouvelle Vague* indicavam a transparência do filme (XAVIER, 2005), neste caso os efeitos possuem a intenção de sugerir uma separação do personagem principal com a realidade, revelando as alucinações do protagonista. Novamente, o personagem central flutua perdido em

tempo e espaço e, como espectadores, nós não apenas assistimos, mas flutuamos com ele.

Até mesmo a forte influência das luzes, pode ser uma sugestão desse transe do personagem, possivelmente sustentado pelo uso de drogas, como pergunta o irmão do protagonista a ele mesmo. Devido à ingestão de alguma substância química que teria supostamente alterado o seu organismo, pode-se considerar que as luzes, tão presentes durante a cena são produto derivado das pupilas dilatadas do protagonista. Entretanto, não fica claro se ele fez o uso de alguma substância, ou se está apenas delirando entre aquele momento e as lembranças do acidente.

As luzes e sombras possuem grande influência na cena e é a partir desse contraste que são — ao que parece — simbolicamente estabelecidos os conflitos de relacionamentos: Entre uma proximidade asfixiada e exposta — muito iluminada — e o que é distante e velado — pouco iluminado. Essa construção se encaixa na afirmação de Noel Burch, quando este afirma que "outros parâmetros 'fotográficos' no que respeita ao preto-e-branco relacionam-se com os valores da luz propriamente dita, o contraste e a tonalidade" (BURCH, 1973, p. 70). Esse efeito fica compreensível ao justapor as Figuras 8 e 10, representativas, respectivamente, dos encontros do protagonista com a mãe e, posteriormente, com o pai (Lúcio Mauro). Violento, Miguel despreza Caio, ameaçando-o fisicamente, prefere ignorá-lo e manter-se distante, preferindo gabar-se do seu relacionamento com uma mulher mais jovem, a sua "indiazinha."

Em determinado momento, em uma conversa entre pai, filho e neto, Miguel deixa claro que logo encontrará essa mulher com quem se relaciona e, por isso precisa tomar um estimulante sexual. Essa cena sustenta o questionamento sobre o uso de substâncias químicas pelo pai, em contraste com a situação do filho, juntamente com uma denúncia ao homem que quer justificar sua masculinidade através de um apelo sexual.

Curiosamente, o termo exposição refere-se, na técnica fotográfica, ao tempo que o obturador da câmera leva para abrir e fechar e, imediatamente, transfere para a ideia de que, assim como o olho da câmera, que fecha e abre, esta família também decide o que ver e o que ignorar.

2.3 LEMBRANÇAS ENTULHADAS

A estética da degradação – recordando novamente que a utilização desse termo é apenas inspirado na Estética da Fome, mas possui sua própria identidade – é algo que acompanha Caio, mesmo longe do ferro velho. Tal conceito, que pode ser observado durante a análise do filme, envolve imagens de edificações comerciais ou residenciais, objetos ou automóveis que são envelhecidos, sujos, degradados, de pintura gasta, ou descascada, que fazem parte da ambientação. O ferro velho é uma metrópole de degradação, entretanto, essa estética acompanha Caio.

Esse espaço urbano, apesar de não ser o fortemente caracterizado por uma identidade *noir*, transparece uma personalidade de distopia, guardadas as devidas proporções. Muito embora o cinema brasileiro não tenha uma proposta de espaço distópico pós-moderno ou *neonoir*, observa-se um acentuado emprego de luz e sombra, que produz "uma atmosfera urbana (...) obscura (...) relacionado aos ambientes degradados das cidades no limite: além do bem e do mal" (GUIMARÃES, 2014, p. 307).

O protagonista, que perambula errantemente pela cidade durante essa cena – que dá início ao terceiro ato do filme – possibilita ao espectador enxergar estabelecimentos sujos, construções com pinturas descascadas e uma cidade de cores com pouca saturação. Uma cidade que se apresenta de maneira agressiva, porque reflete a atmosfera psicológica do protagonista.

A câmera acompanha o personagem principal de maneira diversa, sem se preocupar em estabelecer um processo de aproximação, que aumentaria aos poucos a tensão da cena, alterando-se de um plano geral para um grande *close*.

Na Figura 12, a câmera apresenta um plano geral estático, como pouquíssimas vezes é apresentado durante todo o filme. Como a película nos acostuma com uma câmera que é constantemente próxima e inquieta, perceber a imagem estática não oferece exatamente algum conforto, pelo contrário, parece sugerir uma ameaça, como uma calmaria antes da tempestade.

Fica evidente na Figura 12 que o personagem principal é ainda centralizado na cena, envolvido por uma série de formas retangulares – janelas fechadas, portas, postes

preenchendo todo o quadro, como se o protagonista estivesse aprisionado,
 enquadrado, seja pelas latarias, pelo espaço urbano, ou ainda, por sua própria consciência.

Os filmes já são construídos a partir de uma forma retangular, que é o próprio quadro cinematográfico, o que faz a técnica do frame within a frame (quadro dentro do quadro) ser uma técnica comumente usada no cinema. Algo similar pode ser observado em um quadro de Psicose (Alfred Hitchcock, 1960), quando Norman Bates encontra-se aprisionado na sua situação psicológica conflitante ao seu desejo por Marion Crane, na Figura 13. Em pesquisa já realizada com o pesquisador Rafael José Bona, foi observado que Hitchcock utiliza os planos e enquadramentos de maneira a equilibrar funções explicativas e psicológicas, acrescentando sentidos à cena (BONA; BATISTA, 2016).

A utilização das formas geométricas também estava entre as estéticas mais usadas durante o Expressionismo Alemão e torna-se interessante observar como a figura humana era inserida nessa composição, de maneira a contrastar-se ou moldar-se, como na afirmação expressada por Lotte H. Eisner:

"Lang procura cada vez mais encaixar um grupo de figurantes num quadro geométrico. Em A MORTE DE SIEGFRIED, o corpo humano era muitas um elemento do cenário; em METRÓPOLIS, torna-se fator básico da arquitetura em si, fixado junto com outros corpos num triângulo, numa elipse, num semicírculo" (EISNER, 1985, p. 154).



FIGURA 12 – CAIO ENQUADRADO

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.



FIGURA 13 – NORMAN BATES ENQUADRADO

FONTE: extraída do filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) pelo autor

As ações do personagem principal, Caio, são confusas por não apresentarem uma função clara neste momento. Ele chega à um estabelecimento, entra e observa do lado de fora – como pode ser visto na Figura 14 – um veículo Volkswagen sendo desmontado, cuja cor varia, conforme a iluminação, entre um marrom e um vermelho escuro, um sangue metálico. Além do automóvel ser a representação do acidente de carro, os tons conservam a cromatização do filme e sustentam aquilo que já foi explicado anteriormente sobre o marrom. De maneira análoga, o vermelho também simboliza a aproximação e o encontro, além de poder transmitir uma sensação cromática de agressividade e emoção (FARINA, 2006, p. 99).

Ainda na Figura 14, é possível perceber uma pessoa escondida da câmera e da visão de Caio, que o observa e o segue furtivamente, o que parece acentuar o clima de perigo. Seus cabelos e vestido ao vento oferecem uma estética fantasmagórica, como se ela estivesse flutuando, ou atravessando paredes.

Torna-se relevante observar como a cena é composta por várias linhas retas: as formas das estruturas, o copo e até o reflexo do balcão. Aqui, novamente cria-se uma conexão entre objetos que se destacam por seus aspectos orgânicos em contraste com os elementos retilíneos de composição, o que concorda com a afirmação anterior sobre Lang e o Expressionismo Alemão. Na Figura 14, quase tudo é reto, com exceção da mulher, do automóvel e da forma descascada na parede, representação da degradação.

A figura trata-se de Marília (Natalia Dill), pessoa que Caio atropelou e matou, cuja presença durante todo o filme o acompanha em pequenos relances fugazes e

confusos. Não obstante, nesta cena, esse fantasma da culpa está em sua presentificação maior e o motivo parece ser a proximidade com o local do acidente. Shakespeare utilizou frequentemente a alegoria de imagens supostamente fantasmagóricas relacionadas à culpa, como é o caso de Macbeth que enxerga Banquo, após tê-lo assassinado. Nessa peça, assim como em *Hamlet*, é questionado sobre essa visão: seria de fato uma imagem espectral, ou ele estaria enlouquecendo?

FIGURA 14 - DEGRADAÇÃO URBANA

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.

No livro *The Way Hollywood Tells It* (2006), David Bordwell pergunta-se: "Se você quer levar a sua audiência para dentro do mundo de um esquizofrênico como em *Uma Mente Brilhante* (2001), como você distingue entre alucinação e realidade?" Durante todos os outros momentos do filme, a aparição da personagem em segmentos desconexos não é esclarecida ao espectador e acredita-se que, em todos esses outros momentos, o filme não se preocupa em separar a alucinação da realidade. Esta é a cena que separa mais evidentemente a dita realidade desses transtornos mentais, sejam eles derivados da culpa que Caio sente, ou ainda do uso de alguma droga. Jesus Landeira-Fernandez e Elie Cheniaux lembram que, assim como outras substâncias psicotrópicas, o álcool pode ser empregado como depressor do sistema nervoso central ou transformador da atividade cerebral, muito utilizado no cinema, em filmes como *Farrapo Humano* (Billy Wilder, 1945), *Réquiem para um Sonho* (Darren Aronofsky, 2001) e *Meu Nome Não é Johnny* (Mauro Lima, 2008) (LANDEIRA-FERNANDEZ; CHENIAUX, 2010, p. 63). Segundo o pensamento de Aumont,

Ao mesmo tempo em que o cinema é uma representação do real, ele não é um simples decalque seu. A liberdade do cineasta de criar um simulacro de um universo parecido com a realidade não irá opor-se à instância da linguagem; é a linguagem, ao contrário, que "permite o exercício da criação filmica.[...]

As duas atividades supostas, igualmente, por qualquer filme, a composição e a organização, não irão implicar, absolutamente, o alinhamento em estruturas convencionais. A importância do cinema provém precisamente do fato de ele sugerir com insistência a ideia de uma linguagem de um novo tipo, diferente da linguagem verbal. A linguagem cinematográfica afasta-se notavelmente da linguagem articulada (AUMONT et al., 1995, p. 175).

No filme aqui na alisado, os transeuntes que aparecem nas ruas fortalecem uma imagem de pobreza, transitando e vendendo produtos baratos. Entretanto, em determinado momento, ao ver os olhos claros de Marília, a realidade muda: as pessoas desaparecem, as lojas fecham e os únicos personagens presentes são Caio e Marília, encarando-se finalmente. Cogita-se a possibilidade de que eles seriam elementos opostos. Devido aos trajes, nos mesmos tons terrosos, estima-se que Marília representa a parte da consciência de Caio, e não a real adversária dele, o que parece esclarecer-se posteriormente nesta cena.

Segundo os *flashbacks* que são apresentados durante vários momentos do filme, o acidente parece ter acontecido à noite ou durante a madrugada. Portanto, pode-se entender que esta seria uma representação do momento do desastre. É possível argumentar que seria interessante se, durante esse segmento, o dia se transformasse em noite, para acentuar ainda mais apreensão da cena. É a sensação constante de limbo que o filme oferece, por combinar o deslugar com a culpa da morte em uma suposta visão fantasmagórica.

Enfim, a câmera começa a seguir o personagem principal de maneira afoita, por baixo, apresentando seus pés apressados e a barra da calça desgastada. A câmera não se preocupa em oferecer à audiência uma compreensão a respeito do espaço, ou o direcionamento do personagem, porque o conflito, nesse momento do filme configura uma crise interna e seu desespero transparece muito bem em seus passos céleres.

Esse movimento sugere encaixar-se na definição de câmera caneta de Astruc, a qual Pinheiro propõe a seguinte definição:

Ele defende que o cinema é uma linguagem, uma forma na qual o artista pode expressar seus pensamentos ou suas obsessões exatamente como faria em um romance ou ensaio. O título câmera-caneta é uma metáfora para um novo momento em que "o cinema irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem escrita (PINHEIRO, 2012, p. 65).

Finalmente, Caio encontra – em sua alucinação – a mulher em uma cena de acidente entre dois automóveis. Marília o está encarando com um olhar quase inerte ou irônico, sentada no banco do motorista. A câmera mostra apenas a sua face saindo das ferragens e parece emitir a sensação de que ela está presa entre os metais, devido à proximidade com a câmera e pelas grades no fundo.

Começam alguns *flashes* confusos que não se apresentam claramente, mas transmitem a ideia de que são prováveis lembranças do momento do acidente. O homem pergunta-lhe mais de uma vez se ela está bem, de maneira preocupada, enquanto ela lhe responde em seu tempo: "Eu *tô* bem. Quem não *tá* bem é o cara do outro carro."

A pessoa do outro carro é ninguém menos que o próprio Caio, encarando-o com uma feição diferente, um sorriso levemente cruel, como aquele no quadro de Dorian Gray quando este começou a cometer seus primeiros pecados. A pintura no livro de Oscar Wilde, de 1890 – apenas cinco anos antes da primeira exibição cinematográfica –, tematiza a transformação e imutabilidade das imagens em conflito com a vaidade dos homens. É interessante levar em consideração que, para Aumont, "o cinema só encontra a pintura na busca daquilo que eles poderiam ter, em comum, de tempo perdido. E certamente, não no real da prática de produção de imagens" (AUMONT, 2004, 241). Assim como as telas de tinta e luz, o protagonista de Feliz Natal alucina sobre o passado, sobre sua imagem e sobre um tempo perdido.

Durante todo o filme, deu-se a entender que a personificação da culpa sentida por Caio era Marília, atuando como zumbido de volume crescente, como acontece no conto de Edgar Allan Poe, Coração Delator que quer indicar o culpado por um homicídio (Poe, 2017, p. 107). Não necessariamente se tratava do acidente, ou da mulher, mas o constrangimento máximo pela pessoa que causou tais eventos, o homem que ele era e que não foi capaz de mudar a tempo.

A câmera flutua leve e seguramente, pois não é representativa, nesse momento da angústia do personagem principal, ela apenas possui papel revelador, fazendo um *travelling* em *plongée* que age como se tirasse um véu de toda aquela ilusão e revelasse a suposta realidade do que estava acontecendo: Caio está sozinho, cambaleando, embriagado de culpa, alterado e desconectado de tudo à sua volta, até deitar-se em posição fetal em um asfalto sujo, cujas manchas parecem constituir a mesma estética da

degradação, tal qual é a das paredes de tintas descascadas e as latarias enferrujadas no Ferro Velho.

A Figura 15 representa a cena, composta por tons de cinza escuro e claro – pretos e brancos – contrastando entre si, como as luzes e sombras – como referido anteriormente por Burch (1973) – de outras cenas desse filme, porém, composta de maneira bastante opaca. A composição é feita de maneira a evidenciar o apequenamento do protagonista, em conflito com esse espaço urbano inóspito do qual ele não se integra inteiramente. Os traços aparentes são conflitantes e agressivos, e novamente o espaço urbano está desarmonizado com o protagonista, oferecendo formas retangulares e triangulares. Como observam Gunther Kress e Theo Van Leeuwen, o triângulo, assim como o quadrado, é angular e pode ser visto de maneira mais agressiva (KRESS; LEEUWEN, 1996, p. 55).

Também são exibidas na imagem, linhas não contínuas – formadas pela sinalização marcada na estrada – que são impedidas por outras formas, ou simplesmente desaparecem.

Essas, assim como as ondulações na calçada, oferecem uma sensação de bloqueio, confusão ou falta de direcionamento. Esses traços, assim como o triângulo, sugerem um caminho a ser seguido (KRESS; LEEUWEN, 1996, p. 56), e nesse segmento, a composição da imagem utiliza essas formas justamente para demonstrar a desorientação do protagonista. O espaço urbano representa a sua consciência e ele encontra-se no eixo axial de toda aquela atribulação.



FIGURA 15 - CAIO EM CRISE, EM POSIÇÃO FETAL

FONTE: extraída do filme Feliz Natal (Selton Mello, 2008), pelo autor.



FIGURA 16 - RYAN STONE, DE GRAVIDADE, EM POSIÇÃO FETAL

FONTE: extraída do filme *Gravidade* (Alfonso Cuarón, 2013).

Ele ainda se contorce inquietamente, sugerindo que, apesar de a audiência não ver, ele continua a ser atormentado pelas visões de culpa: esta não foi a sua redenção e ele provavelmente não terá uma. As imagens de Caio em posição fetal podem lembrar aventuras espaciais como *Gravidade* (Alfonso Cuarón, 2013) ou a cena final de 2001 – *Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1967): De repente, o protagonista retorna à sua primeira posição à maneira de um feto, como se, contraído pelo medo, chegasse ao ápice de sua clareza, absorto em escuridão.

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE FELIZ NATAL

O primeiro filme de Selton Mello possui muita informação e deixa transparecer a ansiedade de um diretor em início de carreira para apresentar seu trabalho sério, muito além de seus cômicos personagens – conflito esse que aparece em seu trabalho fílmico. Esse filme termina de maneira pessimista, com o fim de uma jovem vida – o pequeno Bruno que inocentemente abre a porta para ele na noite de Natal – um casal separado e Caio retornando para o seu isolado ferro velho.

As sequências e cenas analisadas permitem constatar, com aporte em Aumont, que "A linguagem cinematográfica existe de fato, mesmo se ela elabora seus

significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da "reprodução do real concreto", ou seja, da reprodução analógica do real visual e sonoro (AUMONT et al., 1995, p. 174).

O personagem é assombrado desde o início pela culpa de ter matado Marília e, apesar de existir um confronto entre o personagem e esse sentimento, em nenhum momento é apresentado uma resolução ou melhora. O filme parece manter até o final um tom de neutralidade com angústia e repulsão e isso se apresenta em vários momentos na construção estética: As cores, muitas vezes dessaturadas, sustentam um tom escuro, marrom, bege ou amarelado que parecem concordar com a degradação das estruturas e dos personagens. Elas possuem aparência de pessoas que estão tão desgastadas e exauridas que nem mesmo a sua desconexão com a realidade possuem força o suficiente para ser a descontrolada loucura.

A narrativa gravita em torno do protagonista, sem receio de visitar os pequenos dramas particulares de seus parentes que insinuam querer denunciar a fragilidade da estrutura família. Também é questionado o uso de substâncias químicas e o limiar entre o que é marginalizado e ilegal e o que é aceito socialmente e legalizado. Substâncias essas que parecem ser o recurso para personagens que representam uma exaustão física e mental, cuja energia restante consiste em tentar manter o que se é entendido por eles como uma família saudável.

Esse esgotamento mental está intrinsecamente relacionado com a sensação de deslugar, previamente explicado, pois esse estar/não estar configura um estado do personagem que o acompanha em todas as cenas estudadas e, possivelmente, durante o filme inteiro.

A mente do protagonista flutua entre os lugares e seus pés tropeçam. A presença de

Marília é apresentada de maneira confusa e é utilizada para oferecer relances dos pensamentos de Caio. Tais cenas aparecem, no início, rapidamente, como se a personagem desejasse se intrometer, ser percebida. Em determinado momento, a personagem possui a atenção para si e o cotidiano urbano, das pessoas humildes que aproveitam os feriados, desaparece. Tudo que existe é Caio, Marília e o acidente.

O espaço urbano ainda é utilizado como forma de demonstrar o apequenamento do protagonista, bem como refletir o seu psicológico agressivo. Assim como Lang utilizou as formas retas em contraste com a figura humana, agora, em *Feliz Natal*, essas linhas e abstracionismos expurgam Caio do seu espaço. Tal cena é o oposto da cena da comemoração natalina. Enquanto uma é cheia de pessoas, repleta de mentiras e convenções sociais superficiais; a segunda não possui nada além da verdade que existe dentro de Caio, a culpa que sente como a ferida exposta que nunca cicatrizou após o acidente de automóvel.

A questão do deslugar é fortemente apresentada no personagem, como se ele permanecesse preso às ferragens anos após o acidente. No momento em que Marília revela de aquele que não está bem "é o cara do outro carro", ela está certa: os mortos não sentem culpa.

Feliz Natal é um filme de estreia, como já observou Selton Mello em entrevista. Os movimentos de câmera irregulares e nada suaves apresentam a ansiedade dos personagens, não obstante, podem igualmente indicar uma proposta estética do diretor.

Quando se fala de "texto fílmico" e sua estética deve-se considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que são possíveis nele observar (AUMONT et al., 1995, p. 201).

Apesar de ser seu primeiro trabalho de direção, Selton Mello já mostra elementos estéticos, estruturas narrativas e nuances de personagem que irão se repetir em seus futuros empreendimentos no cinema. Entre eles, torna-se relevante destacar o personagem principal deslocado com jornadas internas de entendimento identitário; os conflitos familiares, principalmente relacionados à figura paterna; o pai que abandona a família por uma mulher mais jovem; os tons quentes, escuros e sem saturação, a utilização de objetos cênicos antigos ou abandonados. Apesar de tais elementos se repetirem em suas obras, a linguagem cinematográfica do Selton Mello apresenta uma grande transformação do primeiro para o segundo filme. Deve-se considerar inicialmente que a temática está muito distante de *Feliz Natal*, porém, *O Palhaço* já apresenta melhores escolhas e muito mais segurança como diretor. O que compreende

que a linguagem cinematográfica de um diretor, seu estilo autoral, não pode ser vista ou analisada sem um processo evolutivo ou de transformação.

3 O PALHAÇO

Em *O Palhaço* (2011), segundo filme dirigido por Mello, o espectador acompanha uma jornada de autoconhecimento e identidade de Benjamin que, entre tantos afazeres, tenta compreender a si mesmo além das funções que exerce dentro e em torno do picadeiro. Conforme afirma o próprio Selton Mello, o motivo de ter realizado o filme foi uma "vontade de falar sobre identidade, sobre o peso e a beleza que o destino exerce na história de cada pessoa. Queria discutir o lugar no mundo de um indivíduo a partir de suas escolhas, de seus dilemas" (MELLO, 2012, p. 15).

Tal intenção do diretor, esclarecida por ele mesmo em entrevista, foi claramente expressada, suas ideias parecem mais organizadas do que em *Feliz Natal*. Assim como um refinamento de sua linguagem audiovisual, que parece seguir por uma linha mais

Hollywoodiana, com enquadramentos bem planejados esteticamente a ponto de oferecer uma diagramação bem centralizada. E isso é compreensível quando o autor admite que estava interessado em percorrer o caminho do meio, nem o *blockbuster* sem nuance, nem filme hermético fechado a si mesmo" (MELLO, 2012, p. 23).

O início de uma obra cinematográfica pode antecipar muito sobre como será o restante do filme. *Pequena Miss Sunshine* (Valerie Faris; Jonathan Dayton, 2006), por exemplo, apresenta o concurso de *Miss América* pelos reflexos dos óculos de Ellie, transmitindo imediatamente a personalidade e os desejos da protagonista, e revelando que o filme será sobre a busca de um sonho (*Now You See It*, 2015, *Opening Shots Tell Us Everything*).

Em *O Palhaço*, dirigido por Mello em 2012, os primeiros 15 minutos do filme apresentam os personagens, a narrativa e a estética do filme. As imagens iniciais – após as apresentações dos órgãos institucionais e empresariais que financiaram o filme - é exibido uma série de grafismos e títulos – incluindo o título da obra - com uma tipografia e grafismos rudes e manuais sobre um fundo caleidoscópico. São rabiscos de elementos que aparecem ou fazem referência durante o filme. A trilha sonora estabelece o tom a partir de um instrumento de sopro, cordas de um violão dedilhadas e uma gaita melancólica.

Os primeiros quadros não são compostos por imagens do protagonista, da trupe ou ainda da tenda sendo montada, a câmera está longe do circo itinerante e próximo ao público que o recebe na cidade. A realidade cruel do trabalhador rural, punido pelo sol – que novamente parece fazer uma conexão com a Estética da Fome, já discutida – é interrompida por um movimento de automóveis à distância, ainda indefinido.

Segundo Glauber Rocha a estética da fome muito está relacionada com a realidade do colonizado, que, enquanto se encontra nessa posição, conformista, sem revolução armada, se mantém na posição de escravizado (ROCHA, 1965, n.p.). A cena transmite essa construção social, exclusividade do país tropical, pelo serviço árduo, referente ainda ao trabalho escravo, classicamente representada, ao que parece ser, em um campo de cana de açúcar. Além disso o calor, percebido pela iluminação forte e o suor dos personagens, são forte referências ao clima tropical do Brasil. A herança

escravagista também pode ser percebida pela personagem negra, cuja perspectiva é central nessa abertura.

A mulher que em destaque pode ser considerada a própria personificação do público - para quem Benjamin retorna no final do filme. Com a aproximação do caminhão a própria música se torna mais animada e cômica, representando a alegria do público ao perceber a chegada do circo na cidade. Ao passar do veículo, a música perde o ritmo e o público retorna ao trabalho, o que permite refletir a respeito da brevidade de um circo itinerante e da própria felicidade na vida do trabalhador rural. Ilustra uma localização que, além de representar bem o interior de Minas Gerais, oferece uma vista bucólica. O distanciamento de qualquer ponto geográfico amplamente conhecido, assim como a ausência do litoral, faz apresentar um interior que é familiar, mesmo para quem nunca esteve em Santa Rita de Ibitipoca.



FIGURA 17 - A CHEGADA DE ESPERANÇA

FONTE: extraída do filme O Palhaço (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Na Figura 17 é possível perceber a distância estética da primeira obra fílmica de Selton Mello para o segundo, principalmente pela paisagem rural em contraste com o predomínio do espaço urbano no primeiro filme. O quadro, dividido em três partes, oferece uma perspectiva bastante singular: no canto direito os trabalhadores – de costas para a câmera – são os elementos que primeiro chamam a atenção, pelo fato de estarem focados pela câmera. Em seguida, o olhar é direcionado para o centro da tela, acompanhando a perspectiva da cena e a visão dos personagens; em terceiro, o canto esquerdo oferece a paisagem do cenário.

É aspecto relevante que Selton Mello tenha composto a cena a ser lida da esquerda para a direita, contrapondo o sistema de leitura ocidental. Considerando que

este, assim como seus outros filmes, tematiza a internalização dos personagens e o regresso ao ambiente familiar configura uma escolha peculiar que o segmento de início tenha sido composta de maneira na qual seja lida "retornando" ao centro da cena.

Os caminhões vêm do infinito, de uma estrada que cria uma atmosfera quase divina, mágica, mística, o que atenua o contraste com a miséria e os trabalhos cotidianos. Se a pobreza e a fome são realmente as características predominantes nesses sujeitos, pão e circo são igualados no mesmo nível de necessidade.

3.1 ADENTRANDO O PICADEIRO

Após oferecer uma breve imagem do Circo Esperança já montado em tons com pouca saturação de amarelo, verde e azul – imagem que possui uma função mais explicativa, do que de movimento narrativo – é feito um *cross fade* para a mesa de preparação de Benjamin. Em cima dela, encontram-se as tintas, o chapéu e o simbólico nariz de palhaço em uma cena que poderia até ter sido estendida, apresentando lentamente os elementos que transformam Benjamin nessa *persona* com a qual ele vai ter conflitos durante a narrativa: o Palhaço Pangaré.

Não vemos o rosto dele imediatamente, primeiro entra o personagem Lola que comenta sobre o calor e sugere adquirir um ventilador ao seu ouvido. Então percebe-se uma montagem curiosa: um corte seco interrompe o início de um movimento de câmera, continuando sem apresentar o rosto do protagonista, revelando-o apenas no espelho (conforme Figura 18). A apresentação do personagem no espelho torna-se muito mais expressiva, considerando o subtexto da narrativa, do que o surgimento do protagonista já estabelecido como palhaço.

O espelho é frequentemente associado com a busca pela identidade e a curiosidade sobre o além da imagem refletida. No livro organizado por Ami Ronnberg, é pontuado que "na famosa história de Lewis Carroll, o mundo dos sonhos jaz 'Através do Espelho.' Personificando o inconsciente e sua capacidade convincente de refletir o desconhecido e o potencial (...)" (RONNBERG, 2010, p. 590). Possuindo a projeção de imagens em comum com a arte cinematográfica, o espelho também é muito utilizado

no cinema: o primeiro longa-metragem da história da animação inicia-se com a invocação de um espelho.

Em *Cisne Negro* (Darren Aronofsky, 2010) o espelho é utilizado para representar os conflitos de personalidade da protagonista. Tarkovski também já utilizava essa temática ao apresentar a obra audiovisual poética *O Espelho* (Andrei Tarkovski, 1974), cujo título do "filme sugere a questão da identidade buscada como um reflexo, como ilusão especularmente inscrita na imagem do espelho" (GUIMARÃES, 2017, p. 130).

A relação dos conceitos de *reflexo*, *identidade* e *ofício*, também pode ser observada no conto *O Espelho*, de Machado de Assis, quando o protagonista, Jacobina, enxerga a dupla natureza da alma corrompida e difusa na frente de um espelho antigo. O retorno da nitidez e harmonia acontece quando este veste a farda e põe-se novamente em frente ao vidro.

Os processos de montagem e pintura facial parecem indicar que a identidade de Benjamin ainda está em processo de criação, evolução. Ao compreender a narrativa, essa escolha parece entregar, como simbolismo e antecipação da diegese, a busca do personagem principal por sua identidade, a dualidade dele com o artista, bem como o conflito que irá se desenrolar posteriormente. No espelho, encontra-se colada, em desfoque, uma foto que poderia passar despercebida: uma imagem pessoal de Selton Mello, aos 10 anos, vestido de palhaço, um ato simbólico da conexão do próprio diretor com o universo circense. A maquiagem sob os olhos acentua a sua feição triste que é mesclada com uma expressão de dúvida. Benjamin espalha dificultosamente um *blush* avermelhado nas faces pintadas de branco, desvia o olhar, abaixa os olhos e, antes da cena ser cortada, ele encara a figura no espelho, como se reconhecesse a sua persona ¹conflitante. Este é o momento em que se reúnem Selton Mello, Benjamin e Pangaré.

-

¹ Não é pretendido aprofundar-se nos conceitos Jungianos relativos à Persona, mas utilizar o termo de modo abrangente como essa "outra personalidade" ou "máscara" utilizada em um processo de adaptação e busca pela identidade.

FIGURA 18 - O REFLEXO DO PALHAÇO



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 19 - SELTON MELLO, CRIANÇA, VESTIDO DE PALHAÇO



FONTE: extraída do livro O Palhaço (Mello, 2011).

Acompanhado do mágico, a rotina de trabalho continua, apesar da aparente desconexão de Benjamin com tudo a sua volta, novamente retornando ao conceito de "deslugar" desenvolvido por Sandra Fischer (2014):

No picadeiro ou fora dele, o protagonista se comporta como se estivesse em transe, encarcerado em uma espécie de autismo que, se não chega a impedir, entrava e emperra suas relações com as demais personagens — pai e plateia entre elas. O olhar, perdido e distante, tem sempre algo de triste e vazio. A postura é rigidamente ereta, quase sempre estática e desprovida de flexibilidade (FISCHER, 2014, p. 161).

De fato, antes de entrar no picadeiro, a postura rígida de Benjamin sustenta um olhar quase cabisbaixo, deixando brevemente sua persona palhaça interagir com alguns meninos até o momento em que retorna ao seu estado contido, balbuciando repetições. A única exceção é a pergunta que faz: "Meu pai?", seguido da resposta do mágico:

"normal." (*fala do filme*). Tal frase oferece um relance do que, posteriormente, irá desenrolar o conflito entre pai e filho.

O espetáculo já havia começado oferecendo atrações circenses belas e tolas, como é o caso do homem forte que equilibra uma peruca desalinhada na cabeça e atua forçadamente um esforço para levantar um peso que, claramente, trata-se de duas bolas de borracha cheias de ar.

As Figuras 20 e 21 ilustram Benjamin, antes de entrar no picadeiro olha o seu pai, Valdemar, o dono do circo, que é apresentado virado de costas para ele e para a câmera em um *p.o.v.* lendo um jornal, afastado de seu filho. Puro Sangue e Pangaré fazem a dupla unida e bem animada de palhaços. Conquanto, a relação de Benjamin e Valdemar é apresentada de maneira distante, sendo representada inicialmente pela ausência e aparente desinteresse do pai pelo desejo do filho de se aproximar.

As maquiagens de ambos os palhaços se diferenciam principalmente pela tinta preta – abaixo dos olhos em Pangaré e acima dos olhos, nas sobrancelhas, em Puro Sangue. As feições criadas, além de oferecer uma relação com as máscaras do teatro, também podem representar a diferença de personalidades e a maneira como pai e filho se complementam.

As cortinas se abrem e não se veem indícios do melancólico Benjamin, ao surgir do tolo e cômico palhaço. Entre as piadas físicas e narradas, a câmera novamente se aproxima de um público de aparência humilde, que ri quase que ininterruptamente, mesmo fora do enquadramento.

O palco é iluminado pela luz externa do dia que é absorvida pela lona e também por uma série de pequenos focos de luz pendurados pelo circo. A iluminação quase oferece uma estética lírica, mesclada com a sujeira e degradação da lona circense.

Nas Figuras 20, 21 e 22 observa-se que as cores quentes são muito presentes no circo, principalmente os tons avermelhados, marcando cortinas, estruturas, acessórios, vestimentas e maquiagens. Essa é a cor do nariz – símbolo do palhaço – e "remete à festividade no sentido da comemoração popular" (FARINA, 2006, p. 99), sendo um referencial ao circo durante todo o filme. Entretanto, os tons terrais permanecem em grande parte da imagem, como pode ser percebida na paleta de cores (conforme Figura 23) reproduzida a partir da Figura 22.

FIGURA 20 - O FILHO OBSERVA O PAI



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 21 - O PAI IGNORA O FILHO



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 22 - PURO SANGUE E PANGUARÉ



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 23 - TABELA DE CORES DA FIGURA 22

FONTE: Tabela de cores produzida pelo autor a partir da Figura 22, pelo site: palletegenerator.com

Pangaré introduz Puro Sangue, ambos se apresentam, fazem piadas utilizando regionalismos e brincadeiras que não parecem seguir uma ordem. Dona Zaira (Teuda Bara), uma mulher de meia idade, entra em determinado momento no palco fazendo uma piada deslocada sobre abandono parental, a qual Pangaré se livra da responsabilidade. Tal pequena brincadeira pode estar se referindo à distância de Valdemar no relacionamento com seu filho.

É perceptível que toda a trupe teatral auxilia no decorrer do espetáculo, mesmo fora do picadeiro, administrando as engenharias de luz, abrindo as cortinas, ou tocando instrumentos musicais. Lola, ao entrar no circo oferece uma apresentação que revela sua personalidade sensual e perigosa, e, a pequena Guilhermina (Larissa Manoela) a encara com uma expressão que sugere que a criança não confia na mulher.

Os palhaços então se despedem do público, deixando o picadeiro, primeiro Puro Sangue, seguido por Pangaré. Corta-se a cena em preto para o fim do espetáculo, apresentando os problemas do decadente circo que não são apresentados ao público: existem cadeiras empilhadas, equipamentos sobre o caminhão, roupas penduradas e objetos espalhados.

Ao acompanhar Benjamin pelos arredores da tenda, é possível perceber a interação entre os membros da trupe, assim como é oferecido uma breve impressão do relacionamento amoroso entre Lola e Valdemar. Seu pai faz a primeira de uma série de perguntas e pedidos que Benjamin tenta solucionar ou se desvencilhar: "O alvará,

resolveu?" É compreendido que, apesar de seu pai ser o dono, quem gerencia o lugar é o filho.

Um bombeiro civil então aparece pedindo a identidade de Benjamin, a qual ele não possui, apenas a certidão de nascimento. Esse é o desvendamento da representação do conflito interno sofrido pelo palhaço: Benjamin, apenas possui aquilo que vêm de nascença, está em busca de sua identidade e isso é esclarecido por Selton Mello, quando este define o filme como "Um conto delicado sobre identidade, com espaço para o saudável jogo da imaginação" (MELLO, 2012, p. 24).

O bombeiro, que, afinal, estava ali para verificar o alvará do circo, desiste em troca de alguns ingressos. Dona Zaira aparece como figura materna – apesar de não ser a mãe biológica de Benjamin – escutando os lamentos do palhaço antes de também fazer um pedido que o leva a beber de uma garrafa: "Você podia arrumar um sutiã novo pra mim(...)?" (*Fala do filme*).

A Figura 24 é composta de maneira a centralizar os personagens, apresentando todo o universo circense às costas deles, como uma representação da desordem pós espetáculo. As figuras de vermelho, ainda montadas para o show, sugerem completarse por suas características físicas – homem magro e mulher corpulenta – harmonizando com as cores vermelho, branco e preto da vestimenta. Em volta, todo o cenário é composto por tons terrais, esverdeados e vermelhos, com um filtro amarelado que cria uma atmosfera nostálgica, quase como sépia. Isso pode ser percebido ao observar, separadamente, o cavalo branco – que fica levemente amarelado, bege – e as árvores verdes, que se apresentam em um tom de marrom. A partir disso, todo o filme fica com uma estética que transita entre uma tonalidade terrosa a uma dourada, com alguns pontos coloridos pouco saturados – como o vermelho, verde e amarelo.

De fato, o marrom é uma cor que aparece muito nos filmes de Selton Mello e o diretor sabe utilizar a tonalidade, permeando as diversas sensações e associações que podem ser feitas. Afinal, o tom pode ser:

[...]ambos rico e humilde, evocando suavidade, calor, profundidade e descanso, os tons de sépia da escuridão próxima, o crepúsculo da pele, o malhado suntuoso de pelos e penas. O marrom é produzido se misturando muitas cores, seus vermelhos, amarelos e cinzas (...) O marrom também pode representar a falta de cor, descolorização – ferrugem e sangue seco, estiagem, quedas de eletricidade ou de criatividade (...) (RONNBERG, 2010, p. 656).

FIGURA 24 - PERSONAGENS CENTRALIZADOS NA DESORDEM CIRCENSE



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Deixado sozinho, ele sustenta uma figura ereta deslocada, que atinge um ápice de sua desconexão com a sua suposta realidade, o que pode configurar, segundo Fischer (2014) o deslugar:

O palhaço, embora recupere o clássico e batido mote do palhaço alegre por fora – rindo e fazendo rir –, e triste por dentro – amargurado, chorando sozinho –, já desde as primeiras cenas mostra que o jogo de forças contraditórias e paradoxais em meio ao qual se debate o protagonista vai muito além do chavão. Ele se abre, diegética e esteticamente, a ambiguidades topológicas de toda ordem (FISCHER, 2014, p. 165).

O início da história não apenas apresenta os personagens, mas introduz o espectador para o universo do filme. O cenário, composto de objetos antigos e deteriorados, além de estabelecer o ambiente de um circo depauperado (FISCHER, 2014, p. 160), também oferta uma atemporalidade ao filme, intencional, segundo Mello (2012, p. 22). Além disso, os materiais degradados também podem sugerir uma conexão simbólica com o protagonista, semelhante à que Caio possui com o Ferro Velho.

Neste caso, a degradação não parece ser uma coluna em uma construção estética de depravação e deterioração mental, e sim como uma escolha que apoia a narrativa em relação à humildade do circo e ao momento histórico do filme.

O relacionamento entre pai e filho é apresentado de maneira a ressaltar a diferença de tratamento que existe entre eles dentro e fora do picadeiro, o que insinua que o picadeiro pode ser uma representação de utopia para Benjamin, um lugar seguro. Simboliza o meio no qual todos trabalham juntos para a realização do espetáculo, onde possui um relacionamento afetivo com seu pai e ele é verdadeiramente feliz. Tal mundo

utópico é separado por um abismo da vida fora da tenda, cujas características citadas acima, encontram-se em oposição, iniciando assim o filme, apresentando os desejos e dores do protagonista.

3.2 LONGE DO PICADEIRO

A segunda parte escolhida para análise do filme foi uma sequência de cenas com duração também de 15 minutos, entre os 45 minutos e a primeira hora do filme. Essas cenas foram escolhidas por apresentarem acontecimentos decisivos de narrativa e também por estar na posição entre a primeira e a segunda metade do filme.

Durante a noite, alguns homens do circo vão até o centro da cidade para beber no Bar do Tim, um ambiente antigo, degradado, com a pintura descascada. Novamente, essa estética de degradação o acompanha mesmo fora do circo. Em frente ao estabelecimento, curiosamente, há dois automóveis Fusca, assim como a cena anteriormente analisada de *Feliz Natal*, que possuía um.

No momento em que todos os homens encontram-se dentro do bar, Benjamin está afastado. Não somente fora do bar, mas do outro lado da rua. A trupe masculina dentro do bar – em torno de uma mesa, sustentando o que parece ser alguma bebida destilada – demonstra preocupação com Benjamin. Não obstante, ele opta por não se intrometer em conflitos pessoais. Os homens no bar continuam sua noite, reafirmando sua masculinidade no consumo de bebidas alcoólicas, galanteios de supostos adúlteros – com o personagem Robson Felix, o "artista russo" – e deboches sobre orientação sexual.

Enquanto isso, do lado de fora do bar (ver Figura 25), o palhaço recebe companhia de uma mulher, Tonha (Fabiana Karla). Ela sustenta um busto farto, que o faz lembrar imediatamente no pedido de Dona Zaira. Desprovido de qualquer traquejo social, ele pergunta sobre a possibilidade da mulher ofertar-lhe um sutiã velho. A partir desse segmento, um diálogo desconfortável e cômico se desenrola, que acumula algumas similaridades com a cena anteriormente analisada, com Dona Zaira. Assim como na cena com a figura materna, Benjamin também bebe um líquido de uma garrafa,

e desabafa na presença de Tonha, uma mulher com sobrepeso, de vestido vermelho e cabelos pretos.

Tal cena evidencia o afastamento entre Benjamin e Pangaré e isso pode ser representado pelas roupas em tons de marrom – apresentadas assim pela iluminação do poste de luz – diferente do extravagante terno vermelho que utiliza em cena. O espectador que observar a cena, reconheceria um personagem circense mais na mulher do que no homem.

As roupas de Benjamin, em tons de marrom e nas medidas corretas, assim como a sua postura e linguagem corporal, o distanciam ao máximo de sua persona de palhaço. Por isso, como enfatiza Beth Brait "é tão ou mais importante flagrar também os gestos, mesmo os menores — e até mais eles, bem como os olhares, tiques, roupas, detalhes — que falam a seu modo. Olhar não tem cerca. Cacoete é sinal. Postura é signo. Roupa é condição. Vocabulário é identidade" (BRAIT, 1985, p. 75). Compreende-se que a vestimenta do personagem sugere a falta de energia, de cor e de vibração que o vermelho ostenta.

O protagonista simplesmente desenrola um discurso na presença e silêncio da mulher, revelando sua exaustão e seu cansaço de realizar as atividades de seu trabalho. Quando perguntado sobre a sua profissão, Benjamin parece querer evitar dizer que é palhaço, afirmando somente que trabalha em circo. A jovem, entretanto, ao ouvir a palavra "circo" manifesta um sorriso e insiste em tentar adivinhar o trabalho do homem melancólico sentado ao seu lado.

Ela sugere algumas funções bem mais arriscadas e menos óbvias — e com menos apreço à própria vida. A figura do palhaço parece distante da imagem que ela vê em sua frente, compreensível, pelo comportamento melancólico e confuso do homem. Ele começa a questionar retoricamente sobre a sua profissão, perguntando mais a si mesmo que à mulher: "Eu faço o povo rir, mas quem é que vai me fazer rir?" Lembrando seus afazeres e tarefas que deve cumprir. Os problemas, cômicos para ela que não precisa resolvê-los, fazem-na abrir um sorriso, rindo da miséria da vida de Benjamin. Mais uma vez, suas dores não são levadas à sério devido à comicidade de sua profissão.

FIGURA 25 - BENJAMIN E TONHA



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Na Figura 25 é possível perceber como as formas estruturais retilíneas se afastam da aparência orgânica, fluida, do circo. Essa composição é percebida através das janelas quadradas, retangulares, com cores frias emergindo delas; os azulejos, também quadrados e frios de uma construção destruída. O que mais se aproxima do circo é a luz quente do poste e a vestimenta vermelha nas formas curvas de Tonha (Fabiana Karla).

É curiosa a caracterização e surgimento da personagem, devido ao seu total distanciamento com qualquer outro personagem ou parte da narrativa.

Dentro do bar, uma confusão se inicia devido à uma conversa entre os homens da trupe: um mal-entendido relacionado às gírias circenses parece gerar um conflito físico e interrompe o segundo pedido de Benjamin: "Você tem ventilador?" Aparentemente, esses objetos, que parecem representar a possibilidade de uma vida fora do circo interessam mais a ele, que a realidade a qual ele se encontra. Todos acabam resolvendo a confusão na delegacia, incluindo Benjamin, que estava longe do bar: o que se tratava da montagem estrutural da tenda do circo, ficou entendido como a ocultação de um cadáver.

O delegado da cidade não parece se importar com uma confusão de bar e prefere fazer um discurso sobre o fato de estar decepcionado por não estar em casa, revelando detalhes de sua vida pessoal, curiosidades sobre a vida felina e como poderia ter sido sua noite caso não estivesse atendendo ao seu trabalho.

Nenhum dos integrantes da trupe parece se importar com a longa fala do delegado, Justo, mas, como pode ser visto na Figura 25. No segmento, entre encaradas

à câmera, olhares distraídos, para baixo e para cima, Benjamin é o único que sustenta no rosto, um olhar não somente apático, mas de desconexão com toda a situação, quase como se estivesse em um transe induzido pelos problemas de sua vida como palhaço.

Até mesmo o posicionamento dos pés parece revelar os sentimentos dos integrantes: Segundo Allan Pease (1981, p. 51), teórico da linguagem corporal, o direcionamento que os pés tomam podem indicar o caminho que o sujeito deseja seguir. Os personagens que olham para a câmera-delegado, mostram o seu desconforto com os pés rotacionados para dentro – como um cão que coloca o rabo entre as pernas – o homem que olha para baixo com os pés juntos, em sinal de constrangimento e o que possui um olhar distraído, para cima, exibe os pés voltados para o lado de fora. Benjamin é o único que sustenta uma posição ereta, rígida, com os pés posicionados paralelamente à uma determinada distância.



FIGURA 26 - POSIÇÕES EXPRESSIVAS DA TRUPE NA DELEGACIA

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

A sensação que transparece dele, é de que seu corpo não passa de um receptáculo para a persona de Pangaré e que a personalidade de Benjamin está perdida em algum lugar com identidade e um ventilador.

Dentro da delegacia, (conforme Figura 26) perpetua-se uma estética de paredes sujas, com tinta descascada em tons de marrom. Tal estética não parece representar diretamente o psicológico dos personagens no momento da cena e sim, apenas perpetuar essa estética degradada já trabalhada anteriormente por Selton Mello.

Após um suborno feito ao delegado – e sugerido por ele também – que ironicamente possui o nome Justo. Benjamim apresenta, o que parece ser, a sua segunda

alucinação, também relacionada à um ventilador: desta vez, o objeto existe, porém, ganha vida própria e atinge o palhaço com um vento forte.

Tal imagem ilumina o rosto de Benjamin, e, juntamente com a música que é tocada durante esse momento – composta por um assovio místico –, parecem criar uma atmosfera de convite à aventura, como se Benjamin estivesse sendo chamado para a sua vida fora do circo. Nesse momento, os olhos de Benjamin se arregalam pela primeira vez no filme, representando a intensidade de seu desejo, momentos antes de tudo voltar ao normal e a mesma expressão apática retornar ao rosto do protagonista.

Na manhã seguinte, acontece uma corrida para retornar ao circo, pelo fato da trupe estar atrasada por passarem a noite na delegacia. Benjamin, que passou a noite sem dormir, encontra-se no ápice de sua exaustão e não consegue disfarçar, mesmo quando as cortinas se abrem.

A performance de Pangaré é um desastre: Apesar do mágico ter lhe passado as informações sobre os regionalismos daquela cidade, o palhaço confunde-se, chamando o prefeito pelo nome do bêbado da cidade. Antes disso, Pangaré não parece ter forças para se movimentar teatralmente ou fazer qualquer piada, deixando, não somente o diminuto público desconfortável, como também os integrantes da trupe circense, que tentam contornar a situação.

Pangaré parece compreender que não está agradando o público, apoiando-se nos artifícios que encontra, como a distribuição de paçocas, a pequena buzina em seu peito e o violão que carregou ao entrar.

Em mais um ápice de cansaço, Benjamin começa a enxergar, no lugar das pessoas da plateia, uma série de ventiladores de variados tipos e tamanhos. Como observa-se na Figura 27, a câmera oferece um *p.o.v.* alucinatório, borrado, com movimentos confusos.

O emprego desse tipo de plástica originou-se ainda na fotografia, no conflito entre movimento e tempo de registro, como relembra Fernão Pessoa Ramos: "a imagem tremida, borrada, fora de foco tem então como qualidade central o apontar para a circunstância excepcional de sua gênese" (RAMOS, 1998, p. 15). Entretanto, os efeitos parecem ter sido realizados em pós-produção, o que não necessariamente descaracteriza

a afirmação de Ramos (1998), mas à eleva e direciona a um patamar de caracterização psicológica, acima da fisicalidade presente na produção da imagem.

O efeito borrado na Figura 27 apresenta uma descaracterização de público e evidencia o seu desejo. As formas circulares contrastam com a deformidade escura, de maneira a evidenciar ainda mais os ventiladores.

Não é primeira vez que Selton Mello leva seu personagem ao seu limite, com alucinações. Essa cena possui semelhanças narrativas com a de *Feliz Natal*, em que Caio também deixa de ver o povo a sua volta e começa a enxergar somente Marília. Ambas as cenas terminam da mesma maneira, com o protagonista caindo. Caio fica encolhido em posição fetal, enquanto Benjamin sai engatinhando, no intuito de disfarçar sua fraqueza para o público. Para contornar a situação, Pangaré adentra o picadeiro, usando o artifício de que se tratava de um número sobre "os malefícios da cachaça".

Mais uma vez, o pai de Valdemar não se dirige ao filho, mesmo quando ele claramente não está bem. Sim, ele, como dono do Circo Esperança precisa contornar a situação. No entanto, ele poderia ter enviado qualquer um dos membros da trupe circense para dar prosseguimento ao espetáculo.

A Figura 28 ilustra como foi apresentado o apequenamento do protagonista em relação à tenda e ao espetáculo circense. A imagem em um *plongée* é – assim como em *Feliz Natal* – um reflexo da própria consciência do personagem e mostra Benjamin como alguém fragilizado e inferior. Apesar de ainda quentes e convidativas, as formas e cores apresentam-se com um distanciamento, que oferece um afastado plano geral da cena.

FIGURA 27 - ALUCINAÇÃO DOS VENTILADORES



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 28 - BENJAMIN EM CRISE



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Benjamin retira-se da tenda, enquanto todos os membros da trupe vão entrando, o que reforça a ideia de que o palhaço está passando por essa crise sozinho e de que ele não pertence mais a esse universo. Corta-se a cena para depois do espetáculo, com Valdemar retirando o nariz de palhaço, sugerindo a seriedade do momento que irá se seguir.

Pela primeira vez desde o início do filme, Seu Valdemar dedica uma preocupação com seu filho, conferindo-lhe a temperatura do rosto em gesto de tentar identificar uma febre. Apesar de distante, ele parece compreender o que Benjamin está sentindo, aparentemente, compreendendo que o filho precisa encontrar o próprio caminho, pois Valdemar já encontrou a si mesmo, a Pangaré. O conflito do pai não é de identidade própria – e nem era a relação com o filho até o momento no qual percebeu que existia

um problema. O conflito do pai ainda está a se desenrolar, com o seu relacionamento com a infiel e corrupta Lola, que o trai com os clientes do espetáculo e rouba uma parcela de dinheiro do circo. Tal relacionamento de Valdemar com uma mulher mais jovem se assemelha ao namoro do pai de Caio com a sua "indiazinha."

A câmera, cujos movimentos são artifícios para indicar as perturbações mentais dos protagonistas nos filmes de Selton Mello, agora encontra-se calma. E apesar do cenário ainda sustentar aquele aspecto sujo e degradado, o silêncio e a fala mansa de Valdemar oferecem um momento tranquilo para o conflituoso Benjamin, uma cena na qual:

O pai identifica, no filho, coisas que talvez ele próprio tenha deixado para trás e esse pai oferece ao filho um tempo para decidir que rumo seguir. Um tempo que talvez esse pai não tenha tido. E naquela família circense, a trupe respeita esse tempo, o filme dá esse tempo para o personagem e também para o espectador (MELLO, 2012, p. 24).

Valdemar, em sua simplicidade, faz uma metáfora sobre vocação, instinto ou objetivo de carreira: "O gato bebe leite, o rato como queijo, eu sou palhaço." Tal frase parece indicar a naturalidade com que o pai encontrou sua identidade profissional: ele simplesmente é um palhaço (grifo do autor). Em determinado momento, Benjamin olha para os pés e percebe-se através de um *p.o.v.* que o protagonista ainda utiliza os sapatos de palhaço, grandes demais para a grade que fica aos pés da cama. Tal imagem pode representar simbolicamente que a função de palhaço está além de suas limitações e, sendo assim, ele deixa o circo.

3.3 RETORNO AO PICADEIRO

Os 15 minutos finais do filme oferecem uma conclusão da história a partir do enfrentamento de Benjamin consigo mesmo. Essa parte da análise irá se concentrar entre a minutagem 01'06" até o final do filme, antecedendo os créditos, acompanhando a jornada de Benjamin longe do Circo Esperança.

Em sua busca por um ventilador, o protagonista é atraído para uma loja que exibe um anúncio de contratação de funcionário – provavelmente em Passos -, agora longe do

picadeiro, Benjamin precisa descobrir um novo trabalho, cujo uniforme seja algo distante do terno vermelho xadrez, sapatos compridos e nariz de palhaço.

O homem que o atende, de expressão carrancuda e pavio curto confirma o óbvio através de um vidro com uma abertura de diâmetro pequeno. Essa imagem parece sugerir um pequeno contato entre dois mundos, como um astronauta no espaço, ou Alice olhando através da toca do coelho. Novamente, é requerida a ele sua documentação: "identidade, CPF e comprovante de residência." Benjamin finalmente consegue a identidade. Sua reação não é de felicidade ou exaltação, simplesmente de uma satisfação contida que antecede uma pergunta: "Você sabe onde fica o Aldo Autopeças?"

Tal pergunta se baseia em uma conversa que o palhaço teve na primeira parte do filme com uma moça da plateia, Ana, oriunda de Passos, que o convidou à visitá-la, caso um dia a trupe passasse por lá.

Aqui ainda se encontra aquela estética de estruturas sujas ou degradadas, mas de maneira bem menos acentuada que no circo. A maior diferença entre a *mise-en-scène* desses cenários – longe e perto do circo – é que eles são compostos de maneira bem mais organizada, alinhada e até diagramada, em alguns momentos.

As cores, apesar de ainda manterem tons de marrom, são muito menos quentes do que as presentes no circo. Quanto mais próximo ao picadeiro Benjamin está, mais a imagem estará vermelho-alaranjada.



FIGURA 29 - ENQUADRAMENTOS LONGE DO CIRCO

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

A Figura 29 parece representar o mundo fora do circo como um universo sistemático, enquadrado, com linhas retas, onde cada coisa – e pessoa – tem seu próprio espaço isolado, construído de maneira burocrática, neutra, fria, característica de máquina. Mais uma vez, o filme utiliza o mesmo enquadramento dividido em três, com uma composição similar à Figura 17. No detalhe, o protagonista encontra-se à direita e a perspectiva direciona o olhar para o centro da cena, com lado esquerdo servindo como composição do cenário. Diferente da cena inicial do filme, aqui o olhar não é direcionado à perspectiva da cena, atenuando ainda mais a sensação do universo sistemático: com funções ao invés de desejos.

Em sua maior parte, o quadro é composto por linhas retas: as madeiras do assoalho, os móveis, as estruturas e até mesmo o relógio e a escada – ambos constituídos de linhas e formas retangulares – são evidenciados como forma de representar um mundo progressista, em ordem. O circo é o oposto desse universo, é desalinhado, desorganizado, onde tudo está junto: plateia e trupe, objetos e pessoas. É quente, espontâneo, desregulado, quente e repleto de textura.

Assim como no início do filme, Benjamin encontra-se onde se organiza para iniciar a sessão, começa a pentear o cabelo, obedecendo essa estética mais organizada, onde a desordem não tem vez. Os cachos vivos e divertidos são forçados a serem alinhados, o terno vermelho xadrez abarrotado, dá lugar à uma camisa social branca, bem passada, de mangas curtas que o infantiliza, como uma criança em evento de primeira eucaristia.

Acaso o espectador estimasse que Benjamin pudesse deixar aquele aspecto ereto e rígido, com sua expressão indicando seu estado psicológico de deslugar, isso não aconteceria. Uma cena de apenas alguns segundos apresenta um Benjamin ainda mais contido, triste, preso a si mesmo. Aparentemente, sentindo um estranhamento com o trabalho, o protagonista mostra-se afastado das pessoas, longe até mesmo de funcionários, nem clientes parecem se aproximar dele. Sua rotina encontrou uma repetição solitária entre a labuta, o transporte público e o pequeno quarto escuro com uma televisão não sintonizada.

Destaca-se peculiar na Figura 30 como são apresentados os ventiladores, em formas circulares aparecendo naquele universo sistemático, de linhas retas. As hélices

ao redor do protagonista, juntamente com a haste de apoio, parecem representar flores surgindo em um jardim de eletrodomésticos. Na vida de Benjamin, essa imagem sugere uma primavera como "sinal de renovação no mundo, de despertar e de renascimento" (RONNBERG, 2010, p. 50).

A cor ainda não é o tom de vermelho ou alaranjado, relacionado ao universo circense, mas deixa de ser composta apenas por tonalidades monocromáticas de marrom e cinza, inserindo o "azul como a cor do infinito, do longínquo e do sonho" (FARINA, 2006, p. 102).

A partir dessas afirmações, pode-se observar essa cena como o momento no qual o protagonista, a partir de um afastamento meditativo, contemplativo – como acontece com os líderes das religiões em escrituras sagradas – principia a florescer para uma nova personalidade, começa a brotar seu entendimento maior à caminho de um nirvana, de uma evolução espiritual.



FIGURA 30 - LOJA DE VENTILADORES

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Em determinado momento, dentro do ônibus, Benjamin observa um homem parado no ponto, lendo um jornal (Figura 31). Essa é uma cena que faz referência ao primeiro instante que o espectador vê Valdemar: o sujeito de costas, sustentando um chapéu no topo de sua cabeça, lendo um jornal. Compreende-se que é uma maneira de o diretor fazer o espectador entender que Benjamin está pensando no seu pai, possivelmente com saudades do circo.

Ao analisar as cenas lado a lado, é compreensível a diferença estética do universo circense, com o cotidiano, a diferença de cores, saturação e espaço. O circo é mais

sufocante, quente apresentado em um contraste que pode ilustrar uma vida difícil e, ao mesmo tempo, apaixonante. Como já foi destacado, sua rotina encontrou uma repetição solitária entre trabalho, transporte e o quartinho escuro com a TV.

Entende-se também que essa solidão que o personagem sente, pode ser derivada, ao menos parcialmente, de um isolamento romântico, um amor que nunca se apresentou a ele. Desse modo, talvez tenha escolhido viver no lugar que mora, pela proximidade do Aldo Autopeças, onde encontraria novamente a moça que demonstrou algum interesse nele e ele, nela.



FIGURA 31 - REFERÊNCIA AO PAI DE BENJAMIN

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.



FIGURA 32 – PAI DE BENJAMIN

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

No instante em que o protagonista finalmente encontra o Aldo Auto Peças, o ator que interpreta o dono do estabelecimento é o irmão de Selton Mello, Danton, o que pode representar novamente a pessoalidade do diretor com o filme. O personagem, Aldo, quase não parece pertencer ao filme. Utilizando uma camiseta estampada com o rosto do Jimmy Hendrix, ostentando um brinco e mascando um chiclete despreocupadamente enquanto sorri de forma segura.

Em vários momentos durante o filme, principalmente pelos objetos e automóveis, a tecnologia é um indicativo de uma época anterior ao século 21. De repente Aldo surge e é quase como se duas dimensões diferentes se encontrassem, como se Benjamin visse nele – até mesmo pela semelhança entre os irmãos – alguém que ele poderia ter sido.

Tal cenário é distante daquela estética degradada: não é particularmente sujo, é vazio, espaçoso, pálido: o oposto do Circo Esperança. Atrás de Aldo estão penduradas peças de automóveis, que parecem ser ventoinhas, enfileiradas, fazendo lembrar a busca do personagem principal por ventiladores. Esse detalhe pode tratar-se de um indicativo de como o protagonista insiste em progredir por um caminho que o distancia do universo circense. Mas, ao mesmo tempo, devido à simbologia do ventilador com o florescimento de uma nova personalidade, representa o trajeto que Benjamin deve percorrer para finalizar o arco do personagem.

Ao perguntar por Ana, Benjamin descobre que está entre noivos, prestes a se casar.

Sem nenhum pudor, a mulher mostra felicidade ao reencontrá-lo, inclusive convidando-o para o casamento. O protagonista novamente se comunica com ela, com determinado estranhamento e devido às suas expectativas frustradas, despede-se.

Em busca por sua identidade, ele começa a ter o entendimento de como transformou-se em alguém ainda mais afastado de quem pensava ser. Talvez não fosse no circo onde Benjamin encontraria a sua identidade. Não obstante, agora, olhando em frente ao espelho, ele percebe o quanto está distante de si.

Na observação da figura que se encontra em frente ao espelho, comparando-a com a foto do documento da identidade, Benjamin não se reconhece. Os cabelos encaracolados são novamente bagunçados, libertos, soltos, que representam a liberdade da repressão que ele mesmo se impôs na busca de seu próprio entendimento. Compreende-se que ele começa a perceber que a identidade que ele buscara, até então, estava com ele o tempo todo – assim como Dorothy, que carregava com ela, o poder de retornar ao Kansas – ele somente precisava de tempo para esclarecer-se desse fato.

O retorno da metáfora do espelho faz referência à cena inicial do filme, momento em que o protagonista parece tentar se encontrar na persona refletida no espelho. A

busca identitária, o reflexo do inconsciente perpetua-se devido à sensação de deslugar enfrentada pelo protagonista.

Enquanto desorganiza os cabelos em frente ao espelho, no banheiro, sozinho, escutam-se risadas, cujo som antecede a própria imagem da plateia da próxima cena. Esse efeito sonoro pode ser observado como a representação do inconsciente de Benjamin, indicando um novo chamado, uma reorientação para o seu caminho.

Junto dos funcionários da loja de eletrodomésticos, do novo trabalho de Benjamin, o homem carrancudo que o atendera, Nei, demonstra domínio da audiência que bem conhece com algumas piadas. Inicialmente, Benjamin está prestando atenção no ventilador de teto que permanece imóvel. Tal momento oferece uma sensação de que sua busca não faz mais sentido e ele ainda não está satisfeito. Entende-se isso pelo fato de que o ventilador não se move, suas hélices não rotacionam e nem iluminam o rosto interessado de Benjamin. Além disso, se o protagonista estivesse satisfeito com suas escolhas, não estaria observando o ventilador, como se procurasse alguma resposta. Novamente, Benjamin é um forasteiro, deslocado, flutuando em um espaço que não o pertence e não o reconhece — e nem ele a si mesmo.

O protagonista ainda se mantém deslocado, mantendo-se sério, enquanto Nei conta piadas e domina o seu pequeno público. Ao começar a prestar atenção nas pessoas em sua mesa, Benjamin começa a se divertir, não somente com a piada, mas com a reação das pessoas. Em seu rosto brota um sorriso tímido, mas caloroso, com um olhar vivo, atento, compondo uma expressão de felicidade e compreensão.

Na sequência, Benjamin sobe na carona da bicicleta de um desconhecido carregando sua mochila, o chapéu, o ventilador e, provavelmente, a sua identidade. O sorriso discreto se mantém nesse momento em que ele começa sua jornada para voltar ao circo. O mato queimado e a estrada de chão retornam as cores quentes ao quadro: apesar de ele ainda estar longe do circo, o início do seu regresso já composto por um amarelo quase dourado. O ventilador, cujas hélices lembram uma flor azul, torna-se esverdeado pela quantidade de amarelo que as cenas sustentam.

Dentro de um veículo familiar, seu sorriso, antes discreto, começa a se abrir ainda mais com o menino que o observa curioso. É como se o público enxergasse nele um

palhaço, mesmo sem maquiagem ou roupas cômicas. E agora, ele compreende isso também.

Em uma terceira carona, nesse momento na carga de um caminhão, o protagonista divide aquele espaço com seis trabalhadores rurais, uma delas é a moça que aparece logo no início do filme, Glória (Michele Martins), assistindo de longe a passagem do circo itinerante. O reencontro de Benjamin com ela pode representar um reencontro com o próprio público, com uma satisfação que esteve ali o tempo todo e ele só percebe agora.

A Figura 33 compõe poeticamente esse despertar do protagonista, dividindo o quadro em três partes longitudinais, assim como em níveis superiores e inferiores. Destaca-se relevante que, quando a imagem é composta a oferecer uma perspectiva ou um caminho, o protagonista da cena é comumente enquadrado no canto direito da tela, como forma de introspecção ou regressão – assim como foi explicado sobre a Figura 17. Entretanto, nessa cena, a qual o personagem principal é o único no quadro, ele é posicionado na extrema esquerda, como possível representação desse regresso. No centro da tela, a perspectiva novamente direciona o olhar para o caminho do qual o caminhão vem – novamente utilizando a metáfora do retorno e da introspecção, o veículo não se afasta da tela. Por último, à direita, o cenário rural compõe a paisagem e o ambiente pelo qual o protagonista transita.

Dividindo agora o quadro em níveis superior e inferior: A construção estética da cena compõe o caminhão, feito com pedaços lineares de madeira e estruturas retas em tons de marrom, atua como representante do mundo sistemático o qual Benjamin está deixando para trás. No nível superior da tela, as formas orgânicas aparecem em nuvens brancas, no topo do ventilador e na cabeça do protagonista.

Ainda utilizando a metáfora de renascimento e primavera, a imagem parece sugerir que o protagonista está emergindo daquela terra marrom e retilínea para encontrar a leveza e elevação que o céu e as nuvens oferecem. O personagem encontrase se sentado em postura ereta – assim criando um vetor de baixo para cima – contrastando com a densidade das cores antagônicas – cujas tonalidades escuras, como o preto, são mais pesadas do que o azul ou o branco (FARINA, 2006, 108), formando assim, um vetor direcionado de cima para baixo. Esse contraste colabora com a percepção de

emersão e florescimento do universo sistemático, mais duro e limitado geometricamente, para a leveza das infinitas possibilidades do espaço natural.



FIGURA 33 - BENJAMIN LIBERTA-SE

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Na sequência, mesmo sem a maquiagem, o figurino ou o poder do picadeiro, o protagonista começa encenar suas palhaçadas para fazer Glória sorrir. Sua postura corporal já não é mais ereta, rígida, como se estivesse controlando a si mesmo, mas tranquila e segura, deixando os cachos livres balançarem ao vento. Até mesmo o ventilador, pela brisa causada pelo movimento do veículo, tem suas hélices rotacionando rapidamente, quase como uma expressão de felicidade e liberdade.

O chapéu, com o qual ele faz palhaçadas para divertir outra caronista, não é aquele que ele utiliza na persona de palhaço – preto, de estilo coco, dialógico ao de Chaplin –, mas um fedora marrom, que esconde seus cachos e o veste de uma expressão sisuda. É como se o personagem brincasse tranquilamente com a ideia de ser levado à sério.

Enquanto isso, no Circo Esperança, as piadas se repetem em mais uma sessão, agora comandada apenas por Puro Sangue. De repente, Dona Zaíra adentra o picadeiro novamente para participar da piada de abandono parental. Dessa vez, ela não carrega em seus braços nenhum boneco e, quando Valdemar a questiona sobre os filhos, é Benjamin que sai debaixo de sua saia. Eles imediatamente sintonizam na mesma energia circense, palhaçadas de sempre, e apresentam um número ainda não mostrado no filme. São feitas várias brincadeiras e piadas com o auxílio da plateia e um toque religioso cristão sobre paternidade e reconhecimento de pai. Compreende-se que essas brincadeiras fazem parte do reconhecimento e reencontro de Benjamin e Valdemar.

Uma surpresa para o protagonista do filme foi descobrir que Lola havia deixado a trupe circense, sendo substituída pela pequena Guilhermina que, até o momento, ainda não participara de nenhuma atração. O final do filme acompanha a menina que atravessa o circo sendo desmontado. Imagina-se que Benjamin já tenha sido essa criança, que crescera no circo e, assim como Guilhermina, não conhecera o mundo longe do picadeiro.

Ela passa por Benjamin - que agora parece estar se relacionando com Glória, com uma postura muito mais segura - e por todos os integrantes da trupe teatral até chegar em uma cama com o ventilador em cima da mesa, ao lado da imagem de São Filomeno. No final, momentos antes da imagem cortar em preto,o som do ventilador girando se intensifica, o que sugere indicar que essa busca não acabou, seja para Benjamin, ou ainda para Guilhermina.

Os créditos finais retornam como os créditos iniciais, com desenhos lúdicos apresentando o elenco geral e outros objetos icônicos do filme. O desenrolar da ficha técnica apresenta o nome de Valdemar, a figura paterna, antes mesmo do protagonista, demonstrando uma última representação da idealização pai-filho que esse filme frequentemente sustenta.

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PALHAÇO

O filme possui um cuidado narrativo na construção cromática, utilizando as cores mais quentes para representar o universo circense e cores mais frias para exibir o cotidiano fora o circo. Existe toda uma construção visual que vai muito além da temperatura cromática na elaboração desse universo, pois são exibidas mais cores, mais texturas, desordem, desalinhamento.

Apesar de possuir uma estrutura precária, o picadeiro oferece uma estética vibrante à cena, que estabelece bem o tom de vários momentos do filme. É evidente uma possível conexão com a obra de Fellini, *Os Palhaços* (1970, Fedderico Fellini). O diretor admite essa homenagem no livro que escreve sobre o filme: "Trapalhões, Fellini, Ettore Scola" (MELLO, 2012, p.19), assim como as referências pictóricas, que fazem recordar as obras de Chagall (conforme Figura 34).

Marc Chagall foi um artista de nacionalidade franco-russo, cujo trabalho apresentava uma estética de sonho. Em sua série de obras circenses, o pintor consegue captar a vibração onírica do momento, por meio da apresentação multicolorida da imagem, protagonizando acrobacias e espetáculos. As linhas retas são ausentes na estrutura, nos instrumentos, nos corpos e borras até mesmo nos limites da pintura.



FIGURA 34 - PINTURA LE CIRCUS (1967), DE MARC CHAGALL

FONTE: extraída do site christies.com, disponível em https://onlineonly.christies.com/s/marc-chagall-le-cirque/marc-chagall-1887-1985-15/53251

A Figura 35 apresenta uma cena do filme Os Palhaços (Federico Fellini, 1970) e, apesar das diferenças de iluminação, o quadro, assim como a estética do personagem tem muito de similar à Figura 36, com o palhaço Puro Sangue. A maquiagem com lábios tingidos de branco, as sobrancelhas desenhadas de maneira arqueadas, o bigode e o fato de ambos estarem usando blazer e chapéu aproxima ambos esteticamente.

Da mesma maneira a Figura 37, do mesmo filme de Fellini, se compara esteticamente com a cena final da obra de Selton Mello – Figura 38 – com uma criança caminhando da esquerda para a tudo com a câmera que acompanha o seu percurso pela tenda do circo e os varais dependurados. As cenas insinuam transmitir o olhar juvenil, imaginativo da criança que vive o universo circense, concluindo o filme livre das inseguranças e desorientações que a vida adulta pode trazer.

FIGURA 35 - OS PALHAÇOS DE FELLINI



FONTE: extraída do filme Os Palhaços (Federico Fellini, 1970) pelo autor.

FIGURA 36 - O PALHAÇO PURO SANGUE



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 37 - O MENINO CAMINHA PELO CIRCO



FONTE: extraída do filme Os Palhaços (Federico Fellini, 1970) pelo autor



FIGURA 38 - A MENINA CAMINHA PELO CIRCO

FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

Para o protagonista, toda essa contenção, ou insegurança, devido ao seu lugar no mundo é representada fisicamente no papel de Benjamin, que apresenta rigidez e desconforto, referidos por Fischer (2014) como manifestações da sensação de deslugar. A atuação do protagonista, como palhaço Pangaré e até mesmo sua maquiagem e figurino, remetem às pantomimas, mais especificamente evocadoras de Chaplin, com seu chapéu coco, terno largo, sapato comprido e olhos pintados.

Uma estética de degradação continua nesse filme, ainda para representar a humildade ou a pobreza, mas também é utilizada para criar uma ambientação que sustenta o argumento da atemporalidade, com automóveis antigos, estruturas velhas, sujas, pintura descascada. Em *Feliz Natal*, essa estética é mais angustiante, sugere representar a degradação do personagem pela própria tensão narrativa. Já em *O Palhaço*, essa escolha imagética não parece oferecer o perigo do primeiro filme, ela é muito mais simpática até mesmo pelo enredo e sonoplastia.

Creditada a Plínio Profeta, a trilha sonora é construída muitas vezes por instrumentos que remetem o circo, como sanfonas e pratos, e insinuam representar uma comicidade que já está no imaginário popular. O dedilhar de instrumentos de corda, como violão, marca presença em momentos que simbolizam a liberdade, ou simplicidade, dos personagens.

O diretor também utiliza a câmera para expressar o estado psicológico do personagem. Dessa forma, assim como em *Feliz Natal*, apresenta as alucinações sofridas pelo personagem. Considera-se incontestável a força do protagonista em guiar

a narrativa, considerando que o espectador foca a visão no que ele está enxergando, mesmo que ninguém mais repare: no caso de *Feliz Natal*, é Marília, que o acompanha desde o início da história, ainda que de modo despercebido pelo espectador. Para Benjamin, é o ventilador que figura como um chamado em busca de sua identidade.

Em ambos os casos (*Feliz Natal* e *O Palhaço*), tal alucinação é ignorada até não ser mais possível, o que resulta no desgaste físico dos protagonistas, levando-os ao chão. O motivo dessas alucinações não é compreendido totalmente, tampouco explicado, mas aparentam ter origens diferentes: no caso de Caio, a culpa, no de Benjamin, a busca por sua identidade.

Nos dois filmes discutidos, depreende-se o teor de uma relação conflituosa com a família, em especial com a imagem do pai. Tanto Valdemar, quanto Miguel, possuem um relacionamento com uma mulher mais jovem. Ao passo que, em cada história, no relacionamento amoroso do filho, o protagonista não recebe um foco narrativo mais evidente. Os dois relacionamentos não transparecem uma honestidade amorosa e sugerem romances superficiais, com base na sensação do homem sentir-se mais jovem e dos interesses financeiros da mulher.

O Palhaço é um filme sobre identidade e a câmera constrói de maneira coerente esses sentimentos de solidão e tristeza do personagem, isolando-o no quadro, utilizando o efeito *kuleshov*¹ para entendermos os seus desejos e até mesmo realizando enquadramentos em seu rosto com objetos como o espelho do toucador, ou a vidraça do atendimento da loja de eletrodomésticos.

A iluminação, assim como em *Feliz Natal* também é constituída, muitas vezes de uma luz amarelada que, juntamente com o suor da protagonista, oferece uma sensação de bastante calor. Outra similaridade no emprego da iluminação, é a utilização de pequenos e inúmeros focos de luz. No caso do primeiro filme de Selton Mello, as luzes de Natal e, no filme *O Palhaço*, com as luzes do palco. As duas formas de manejo oferecem uma poética evocativa ao quadro, uma imagem lírica, as vezes divertida e as

_

¹ Efeito obtido quando um pedaço de filme é acrescentado entre outros dois pedaços que apresentam uma personagem observando e reagindo ao que vê. Dessa maneira, é entendido que a pessoa observa e reage à imagem entreposta.

vezes dramática, conquanto, ambas são usadas em momentos de festividades e comemorações.

O filme também apresenta detalhes na produção da *mise-en-scène*, quase invisíveis à primeira vista, mas que oferecem uma comédia subjetiva, como é o caso da placa da Oficina dos Irmãos Papagaio, com uma tabela "camarada" de preços por consertos nomeados como "besteirinha", "ver como fica" e "não leva 5 min."

O Palhaço representa um filme transformador para Selton Mello como diretor de cinema. Como filme do meio, em tempo, está mais próximo de *Feliz Natal*, mas em estética e narrativa, a representação da história de Benjamin está muito mais próxima da de Tony Terranova e essa transformação torna-se evidente no momento em que Mello esclarece que, após esse filme ele se sente em "amplo exercício de liberdade criativa" (MELLO, 2012, p. 24).

Segundo Aumont (et al., 1995, p. 164), o conceito de linguagem cinematográfica depende da existência de uma "[...]transformação artística do mundo real. "Essa transformação só pode ocorrer se estiver ligada ao emprego de certos procedimentos expressivos, que resultam de uma intenção de comunicar um significado. Ao tratarem da estética cinematográfica levando em consideração concepções dos formalistas russos, os autores consideram "que o cinema irá transformar seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria por meio da mobilização desses parâmetros formais" (AUMONT et al., 1995, p. 164).

4 O FILME DA MINHA VIDA

O *Filme da Minha Vida* (2017) é o terceiro e, até agora, último filme dirigido por Selton Mello. A narrativa acompanha os dramas pessoais do jovem professor Tony Terranova, na cidade de Remanso. Pela primeira vez, Selton Mello esclarece a localidade e o tempo em que transcorre a história de sua obra, provavelmente para ser fiel ao livro de Antônio Skármeta.

Homônimo de seu personagem principal, o autor chileno afirma que o filme possui a estética, a identidade e o espírito do livro. Ao passo que Mello observa que há um casamento satisfatório entre o livro e a criatividade dele no filme, convergindo a visão de ambos (Gshow, 2017, n.p.).

Os créditos iniciais do filme que, em *O Palhaço* eram compostos por desenhos simples e um fundo de caleidoscópio, aqui são apresentados em preto e branco, com ruídos e um brilho que fazem referência à projeção cinematográfica antiga. Um início que já homenageia o cinema clássico.

No filme, Tony (Johnny Massaro), após retornar da capital, descobre que seu pai (Vincent Cassel), francês, está prestes a retornar ao seu país de origem, embarcando no mesmo vagão e abandonando a família.

O espectador fica conhecendo toda essa história nos primeiros minutos do filme a partir das palavras do protagonista, narrador. O recurso de narração também é utilizado pela primeira vez num filme de Selton Mello. A narrativa em primeira pessoa tem o poder de trazer subjetividade a uma obra, enfatizando os conflitos existenciais representados na tela.

4.1 O TREM CHEGA A ESTAÇÃO

A narração, afetiva e poética, acompanha imagens com as mesmas características. O primeiro quadro apresentado é de uma estrada de chão e um trilho de trem em paralelo. Devido à longa cena estática, cria-se uma expectativa de surgimento de algum veículo, que, posteriormente acontece com um trem, entrando pelo lado esquerdo do quadro.

Os dois elementos – estrada e trilho – são caminhos, representantes de trajetória e coerentes para demonstrar os dois lados desse filme quase polarizado. Eles também podem representar o rumo que o protagonista deve seguir, mas que ainda não conhece.

A primeira frase da narração já é exemplo de dualidade e compreende a construção desse filme: "antes eu só via o início e o fim dos filmes (...) e depois eu entendi que o meio é tão importante quanto o início e o fim."

O trem com três vagões de passageiros adentra o quadro, afastando-se do espectador, finalizando a cena quando o segundo vagão aparece por completo. Tal veículo, tão próprio do cinema, acompanha o protagonista em vários momentos da narrativa. No estilo maria-fumaça, o objeto é um indicativo de um tempo mais antigo e de um local definido, devido aos escritos na lataria: "Estação Férrea do Rio Grande do Sul." A conexão estética dessa cena com "A Chegada de um Trem à Estação de La Ciotat" é uma representação do cinema nos seus primórdios, com a criação do cinematógrafo, assim como uma ligação com a França, país de origem do pai do protagonista. Diferentemente da obra dos irmãos Lumiére, o cenário exibe um local bem menos industrial, com árvores tranquilas substituindo o fervor dos trabalhadores franceses.

No filme de Mello, a trilha sonora é introduzida por meio de um piano que é lentamente tocado, enquanto a imagem é substituída por um *big close* no rosto do protagonista. Seu rosto apresenta uma feição de satisfação e a maneira que ele se descreve apresenta sua peculiaridade, ao mesmo tempo que oferece descritivos de sua personalidade, história e dos personagens à sua volta. A primeira pessoa à aparecer, além do protagonista, é a sua mãe Sofia (Ondina Clais), iluminada por pequenos focos de luz (Figura 39) que escapam pela janela e a destacam de um fundo quase completamente preto. Tal imagem remete à apresentação da mãe em *Feliz Natal*, que também está iluminada por pequenos focos de luz. A diferença é que na primeira obra de Selton Mello, a luz torna-se conflitante com a mãe, a imagem torna-se borrada, quase disforme. Aqui, a iluminação não possui essa finalidade ou efeito, juntamente com as sombras, que oferece uma estética delicada, como de um bordado, ou de magia, que atenua seus cabelos dourados e, ao mesmo tempo, apresenta sua solidão.

FIGURA 39 – FOCOS DE LUZ EM SOFIA



FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.

A narrativa retorna no tempo, apresentando um jovem Tony que ainda lia nos galhos de árvores e era apegado ao seu pai. Entretanto, como sugere o narrador, em Remanso, cidade de origem do protagonista, essa beleza "nunca é eterna". Enquanto a mãe apresenta uma solidez estática, o pai parece mais volátil, extrovertido, sendo introduzido em uma cena na qual leva o filho na garupa de uma moto. A narração continua: "meu pai sempre dizia: *pra* você ter uma vida equilibrada, você tem que andar sobre duas rodas." Este é novamente o reforço da ideia de dualidade: o equilíbrio, o caminho que conecta a origem e o destino, as duas rodas. Essas referências simbólicas continuam em vários momentos durante o filme.

Depreende-se, ao início, que o protagonista vislumbra um pai idealizado, o qual vê até mesmo a sua moto, objeto de simbolismo e pertencimento paternos. A narração acompanha as imagens, que exibem momentos da vida do personagem, representando a nostalgia idealizada do protagonista com um passado onde o pai era presente, a mãe sorridente, a casa recebia os amigos e sonhos estavam prestes a acontecer – como é o sonho de estudar na capital.

Ao deixar a cidade de trem, Tony ainda carrega aquela energia juvenil e inocente, diminuída na maior parte do filme, devido ao processo de amadurecimento que o protagonista enfrenta. Quando ele adentra o trem, é apresentada uma imagem do interior de um túnel, por onde o trem atravessa, com uma saída abaulada e o metal dos trilhos reluzentes.

Essa é uma imagem recorrente no cinema, desde os seus primórdios. *Kiss in the tunnel* (George Albert Smith, 1899), por exemplo, apresenta um casal que se beija no momento em que o trem fica sem luz ao atravessar o túnel (conforme Figura 40).

Também dialoga com a imagem do filme *Memories of Murder* (Bong Joon-ho, 2003), que sustenta as mesmas características (Figura 41): Ao antecipar a saída do veículo, é apresentado o buraco circular e o metal reluzente dos trilhos curvados em direção à esquerda, com luz e vegetação do lado de fora. Tal imagem sugere uma homenagem à obra cinematográfica, mas é também o simbolismo do "meio" e do "equilíbrio" comentado anteriormente, por ser o ponto de transição entre dois lugares.

O túnel, como um nominoso *transitus* é empregado em filmes, livros e na arte para representar regressões ou progressões para dentro de dimensões potencialmente psíquicas, como a "hora do sonho" aborígene, universos paralelos, passado ou futuro (RONNBERG, 2010, p. 628).

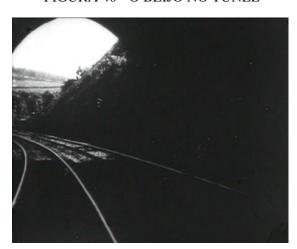


FIGURA 40 - O BEIJO NO TÚNEL

FONTE: Extraído do filme Kiss in the tunnel (George Albert Smith, 1899)



FIGURA 41 - MEMÓRIAS DE UM ASSASSINO

FONTE: Memories of Murder (Bong Joon-ho, 2003)

FIGURA 42 - O TÚNEL É O MEIO



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Além do exposto, considerando que *O Filme da Minha Vida* apresenta uma série de homenagens ao cinema, é possível perceber nessa imagem, a representação da sala de cinema, com as paredes escuras, direcionadas à tela luminosa. Configura a projeção de um filme como a do próprio espectador, seu transporte para dentro do universo cinematográfico.

Juntamente com um efeito sonoro cinemático e o barulho de um despertador, a cena cria uma atmosfera de expectativa, uma determinada tensão, que evolui enquanto a câmera transpõe o túnel. Um corte seco para a imagem de um despertador faz a intersecção entre o *background* narrativo do personagem e o presente. Como afirma o narrador, "o resto, eu não posso contar", terá que ser mostrado.

Assim como em *O Palhaço*, os objetos cênicos são antigos, o que, no segundo filme de Selton Mello, conferiam uma atemporalidade, e, no terceiro oferecem uma sensação de uma época passada. Outra similaridade cênica com a história de Benjamin é o afastamento das grandes cidades, compondo paisagens rurais e bucólicas, seja em Minas Gerais, ou no Rio Grande do Sul.

A Figura 43, em particular, apresenta a mãe de Tony usando preto, cruzando um campo enevoado com um clima dublado e sugere haver um diálogo com uma cena do filme O Espelho (Andrei Tarkowski, 1975) — Figura 44. Existe uma semelhança de composição, com árvores espalhadas a silhueta escura à direita sendo engolida pela paisagem, as cores verdes opacas. É possível que seja mais uma homenagem ao cinema, considerando a iconicidade específica a uma cena de Tarkowski.

FIGURA 43 - SOFIA CAMINHA PELO CAMPO



FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.

FIGURA 44 - O ESPELHO



FONTE: O Espelho (Andrei Tarkowski, 1975)

A própria imagem de Sofia, sua expressão muitas vezes séria, severa, de um jeito maternal, apresenta-se similar à construção estética e de personagem que acontece com a mãe de Alexei, como pode ser observado entre as Figura 45 e 46. É possível identificar que a iluminação na Figura 46 é composta de maneira muito mais suave, poética, à exaltar mais a personagem, do que acontece em *Feliz Natal*. Sua expressão, semelhante à de *Ginevra de Benci*, de Da Vinci, evidencia a sua ausência, seu deslocamento, como a própria atriz revela, no Ciclo de Cinema e Psicanálise, no canal SBPSP, sobre elaboração da sua personagem:

[...] eu tentei fazer esse personagem, contemplando muita observação (...) das mulheres que eu vejo (...) e sempre que eu vou embora... é muito forte ver as mulheres indo para casa, o olhar das mulheres no ônibus sempre está em outro lugar, elas não estão ali (SBPSP, 2018, n.p.).

Assim como seu filho, a mãe parece não conseguir abandonar a ideia de perder o marido e isso é apresentado através de suas lembranças, da utilização de aliança e da aparente fidelidade ao marido.

FIGURA 45 - CAPA DO FILME *O ESPELHO (ANDREI TARKOWSKY, 1975)*



FONTE: Capa do filme *O Espelho* (Andrei Tarkowsky, 1975) com a imagem de Ginevra de'Benci (Da Vinci, 1974- 1976), *Filmow*

FIGURA 46 - SOFIA EM CONFLITOS INTERNOS



FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.

A Figura 46 apresenta uma das várias cenas que representam a mãe em sua solidão, que observa a mata, e que ainda espera pelo marido, lembrando de seus momentos íntimos juntos. A cena da Figura 46 se assemelha muito narrativamente com a cena de *O Espelho* descrita por Guimarães (2017):

Como exemplo, em uma das sequências iniciais de *O Espelho*, enquanto a jovem mãe espera pelo marido ausente, olhando para o campo e a floresta à frente, ouve-se o poema abaixo: Primeiros encontros; Todo instante que

passávamos juntos; Era uma celebração, como a Epifania; No mundo inteiro, nós dois sozinhos" (GUIMARÃES, 2017, p. 128).

No começo do filme, a mãe observa o filho de dentro da casa (Figura 39) e a câmera oferece um *p.o.v.* dela, mostrando Tony isolado, rígido, solitário, do lado de fora da casa. Os protagonistas estudados são frequentemente enquadrados de maneira que reforce o seu sentimento de solidão, de deslocamento.

Assim como nos dois primeiros filmes de Selton Mello, o abandono paterno é um dos focos da narrativa. Não obstante, em *O Filme da Minha Vida*, o tema possui uma atenção maior, presente de maneira central. Assim como foi feito nas obras anteriores em que, em determinada cena, o protagonista olha para o seu pai, transparecendo uma necessidade de atenção, um desejo de conexão com um homem que em algum momento deixou o relacionamento com o seu filho ter seus laços enfraquecidos.

Essas cenas também são reveladoras de um desafio que o protagonista deve enfrentar, que configura seu processo de amadurecimento. Devido à ausência de Nicolas, o que Tony observa com esse mesmo olhar é a motocicleta que um dia seu pai pilotara, carregando-o na garupa (conforme figuras 47 e 48).



FIGURA 47 - BICICLETA REPRESENTANDO A JUVENTUDE

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

FIGURA 48 - MOTO REPRESENTANDO O AMADURECIMENTO

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

O protagonista adentra o que parece ser um antigo depósito de garrafas de vinho, onde ele guarda a bicicleta com a qual se locomove para o trabalho. No mesmo lugar, ao lado do simples veículo de pedal, está guardada, empoeirada, a antiga motocicleta de seu pai. Devido ao corte seco da montagem cinematográfica, existe uma comparação imediata entre os dois veículos. Tal cena demonstra, além da ausência do pai, o desafio de amadurecimento do filho, sua busca por sua própria identidade.

Essa dualidade entre a bicicleta e a moto sugere que o protagonista está enfrentando o conflito de transição entre a infância e a fase adulta, como se o que o impedisse de crescer, de se tornar um homem, fosse a solução do desaparecimento repentino de seu pai. Esse é o começo da representação que vai compor a personalidade deslocada de Tony. Tal característica pode ser inserida na mesma sensação de deslugar de Caio e Benjamin. Entretanto, nesse filme, o teor de "nem lá, nem cá" é evidenciado ainda mais pela narrativa e composição da *mise-en-scène*, o que pode ser exemplificado na cena seguinte, dentro da sala de aula.

O personagem utiliza a bicicleta para ir trabalhar na escola da cidade, onde leciona francês. Seu ensinamento não parece oferecer uma lógica didática, considerando que ensina os numerais de um à dez e, posteriormente, questiona a turma sobre objetos aleatórios que encontra em sua mesa. A aula já é indicativo da falta de objetivo que parece ter o personagem principal, o qual aparenta não saber que rumo seguir, ainda mais enquanto fala francês, a língua natural de seu pai.

O enquadramento dessa cena pode ser considerado uma outra representação da sensação de deslugar do protagonista. O verde opaco da natureza enevoada, agora dá lugar ao quadro de sala de aula, os tons terrais das árvores e da casa, agora são

compostos pelas roupas dos estudantes e pela parede da escola. Sua posição rígida e isolada agora permanece entre os números 1 e 10 (figura 49), escritos com giz branco na superfície esverdeada, que são representantes do aprisionamento do protagonista no meio: entre o pai e a mãe, como filho, entre a infância e a fase adulta, como jovem; entre Remanso e Fronteira – a cidade vizinha, como um viajante, entre as irmãs por quem se interessa amorosamente Luna e Petra Madeira, como um apaixonado; e entre a sua realidade e o mundo fílmico, como um sonhador.

O personagem pode ser percebido como a própria sala escura, entre um universo e outro, como os trilhos do trem, que não estão totalmente em um lugar ou em outro. Além disso, esses polos, extremos, os quais Tony encontra-se no meio, também têm relação de similaridade entre si. Afinal, "trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho, e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas" (AUMONT, 2004, p. 53) como acontece em Fronteira.



FIGURA 49 - TONY CENTRALIZADO

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Sua aula, com objetivos confusos e aporte teórico é interrompida pelo questionamento direto de um aluno que critica e desvia propositalmente toda a atenção da turma. O questionamento é um pedido de um jovem de 14 anos, Augusto Madeira, para o seu professor levá-lo até um bordel. A cena parece ser uma zombaria à masculinidade galanteadora, assim como acontece na cena do Bar do Tim em *O Palhaço*.

A construção da *mise-en-scène* da sala de aula é muito semelhante ao de *Os Incompreendidos (Les Quatre Cent Coup*, François Truffaut, 1959) e isso pode ser observado entre as Figuras 50 e 51. Inclusive, apresenta um cartaz de anatomia quase

idêntico, no mesmo lado do quadro. Essa possível referência ao cinema francês surge, provavelmente de um desejo de criação de uma estética muito similar ao cinema do país, devido, principalmente ao país de origem do pai e à aula do idioma com o qual o protagonista trabalha. Os pontos em comum com o trabalho do diretor francês François Truffaut continuam em outras cenas, as quais serão reveladas posteriormente, mas também em um material específico: Truffaut, em 1989, lançou um livro com um título quase idêntico ao dessa obra de Selton Mello: *Os Filmes da Minha Vida*. Tal estética também é apresentada por meio da trilha sonora, composta por músicas como *Hier Encore, Voilá* e *Comme d'Habitude*. Torna-se relevante que faça relembrar o movimento da *Nouvelle Vague*, considerando também que este é um filme que sugere homenagear o próprio cinema.

Nessa cena, retorna-se a esse movimento que, como dito anteriormente, foi tão importante para a história do cinema e da autoria na obra cinematográfica; concluindo seu ciclo nesta dissertação com imagens dialógicas em *O Filme da Minha Vida*.



FIGURA 50 - TONY LECIONANDO FRANCÊS

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.



FIGURA 51 - SALA DE AULA EM OS INCOMPREENDIDOS

FONTE: Les Quatre Cents Coups (François Truffaut, 1959).

O protagonista deixa a escola, atravessando campos, dourados pelo sol, para encontrar sua amiga Luna. A personagem, cujo nome já é um indicativo de sua personalidade imaginativa, compartilha seu sonho peculiar para o protagonista, o que já é revelador da intimidade entre eles.

A conversa inicia-se com um relato de que a estrela do cinema americano Elizabeth

Taylor e o cantor Frank Sinatra visitam Acapulco com frequência e que, se ela fosse pedir um autógrafo, a menina pediria apenas a ele, pois a atriz já havia se casado três vezes – contudo Sinatra já estaria com sua terceira cônjuge em 1966.

A peculiaridade da personagem continua no relato de seu sonho com motos voadoras, sessão de fotos com a *Miss* Brasil e abraços com um suposto primo marciano na lua. Luna fala o que lhe vem a cabeça, diferente de Tony, mais quieto, ouvinte, seletivo nas palavras e temas diversos. Ele parece oferecer seus ouvidos a qualquer assunto que a jovem, ainda estudante, tem a dizer, com exceção do questionamento que ela faz, perguntando se chegou alguma carta do seu pai.

Existe um corte para uma cena que apresenta Sofia no fim do expediente do seu trabalho, rumo a sua casa. A personagem, apresenta uma solidão e isolamento, assim como o protagonista, demonstrando uma dificuldade de retornar para aquela casa que, um dia, já foi, também, a moradia do homem que ela ama.

A narrativa retorna a Tony, que vai visitar o amigo de seu pai, Paco (Selton Mello), um homem simples, carnal, o oposto da etérea figura paterna que o protagonista alimenta em seu imaginário. O homem já o recebe com uma coxa de galinha entre os dentes, o que pode representar a sua personalidade animalesca, da terra. Além do exposto, o personagem exibe uma camiseta encardida e a sua casa sustenta paredes de madeira velhas e descascadas.

Interpretado pelo próprio diretor do filme, o personagem é um homem simplório, guiado por suas paixões, cercado de amigos e interessado pela narração de esportes via rádio. Essas características são expressadas até mesmo pela sua expressão corporal — como acontece quando escuta no rádio em que o lutador para o qual torce se torna-se campeão, com o seu punho firme, erguido — e em suas metáforas: "é boi que não gosta

de curral", ou "sabe a diferença do homem para o porco?". Paco é o oposto de Nicolas, um homem viajado, culto em suas filosofias, e interessado em cinema. A partir desse detalhe, evidencia-se mais uma dualidade apresentada filme: as duas figuras masculinas, paternas para Tony.

O diálogo de Paco é igualmente revelador de sua personalidade simplória, ao ridicularizar a inovação da televisão e diminuir uma conhecida que a adquiriu. Ao dizer que "televisão é uma invenção que não vai para frente" o personagem está revelando sua personalidade simples, sem visão de futuro, ou sem interesse nele. Não obstante, Paco mostra-se um homem que parece compreender as pessoas, pois entende a tristeza de Tony, mesmo sem ele ter perguntado nada a ele, como é de sua personalidade quieta.

Paco demonstra atitudes que indicam seu intento em retirar aquela imagem idealista que Tony possui de seu pai, evidenciando as diferenças de Nicolas. No lugar dessa impressão, o suposto amigo pinta um francês libertino, irresponsável, despreocupado, com pensamentos confusos, sugerindo que ele já tem outra vida e que esqueceu de sua família. Por meio de suas perguntas e sugestões, já é perceptível que Paco possui um interesse romântico em Sofia e isso orienta a sua fala, concluindo-a com: "cara feia não bota ninguém para frente".

Acontece um corte significante para a narração, conectando a cena seguinte com uma frase similar, dita por seu pai: "Olha pra frente, sempre." Durante vários momentos do filme os efeitos sonoros são antecipados, como se representassem o constante retorno do protagonista às lembranças do passado, como aconteceu anteriormente com o despertador. Tony não está no presente, no passado e, muito menos, saberá o que fazer com o seu futuro.

A lembrança do protagonista é de quando seu pai lhe ensinou a andar de bicicleta, equilibrando-se entre duas rodas, a câmera o filma de frente, enquanto seu pai comemora atrás dele. Acontece, então, um *jump cut* apresentando o protagonista no presente momento em que atravessa os vinhedos com folhas secas e alaranjadas. Sua sombra o segue, como se ele visse nela mesma a sua busca por sua identidade, assim como acontece com Benjamin (Conforme Figuras 52 e 53). A música *Hier Encore* acompanha o protagonista de maneira melodiosa, harmonizando-se com as paisagens e

encaixando-se perfeitamente como trilha sonora de um personagem que ainda tem esperança de encontrar o pai francês em algum canto daquela cidadezinha.

FIGURA 52 - SOMBRA DE BENJAMIN / O ENFRENTAMENTO DO EU



FONTE: extraída do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), pelo autor.

FIGURA 53 - SOMBRA DE CAIO / O ENFRENTAMENTO DO EU



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

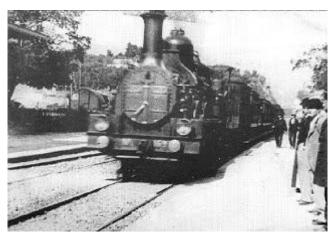
Ao que parece, em uma busca sem respostas por Nicolas, o jovem Tony vai em direção à estação de trem, como se esperasse o seu pai descer dos vagões. Entre as cortinas de fumaça da locomotiva, o maquinista Giuseppe observa o protagonista procurar entre as pessoas na estação, a figura conhecida do pai.

FIGURA 54: ESTAÇÃO DE TREM



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

FIGURA 55 A PRIMEIRA ESTAÇÃO DE TREM



FONTE: extraída do filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste Lumière; Louis Lumière, 2017), pelo autor.

Já houve explicações sobre a Figura 55, ressaltada por seu teor icônico e memorável na história do cinema, e resgatada novamente para enfatizar sua semelhança com a Figura 54. Ainda iniciais, essas cenas continuam a representar os hábitos solitários desses personagens: em uma sala escura, Luna revela as fotos que tirou mais cedo. As imagens apresentam Tony junto dela demonstrando o seu interesse amoroso pelo protagonista. Semelhante a esta, a cena seguinte mostra o personagem principal também observando fotografias. Entretanto, elas apresentam imagens que parecem refletir a falta de rumo, de identidade, que o protagonista sente, com trilhos de trem vazios e galhos de árvore secos.

Ao mesmo tempo, essas duas cenas, uma seguinte da outra, correlacionam as personalidades, apresentando um gosto mútuo pela fotografia e, ao mesmo tempo, contrastam seus objetivos por meio de visões diferentes.

Na cena seguinte, dentro da escola, até mesmo o jovem Augusto apresenta seus objetivos de frequentar a "zona" a qual seus colegas – tão jovens quanto ele e por certo não acostumados ao meio – o convencem pomposamente de que são fiéis clientes. Esta cena é mais uma representação do personagem masculino que "quer mais do que pode", como acontece com a figura paterna em *Feliz Natal*, com seu discurso sobre sua "*índiazinha*" e estimulantes sexuais. Entretanto, a comicidade da cena a conecta mais com a cena do Bar do Tim, em que Robson Felix se arrisca com uma mulher casada.

Na escola, o protagonista, que atravessa os corredores, observa os cartazes em um mural: um deles apresenta a exibição de um filme que está prestes a chegar no

cinema da cidade vizinha. O filme, *Rio Vermelho* (Howard Hawks, 1948), conta a história da condução de uma boiada, em 1865, pelo dono, que está em conflito com seu filho adotivo.

Ao lado do mesmo cartaz, encontra-se uma homenagem da escola à uma exaluna por ter vencido o "concurso que elegeu a mais bela moça de Remanso", e tendo assim recebido o título de "Rainha do *Glamour*." Uma música começa a crescer antes da exibição da próxima cena, o que indica como acontece em vários segmentos do filme, que o protagonista está recordando algum momento de sua vida. Não fica claro, entretanto, em que momento da história essa cena se passa, pois o protagonista está com um figurino e cabelo diferente – assim como os figurantes que apresentam uma estética mais *anos 1950* –, mas trata-se da introdução de uma personagem que perpetuará na narrativa.

Petra Madeira é a irmã de Luna e Augusto. As jovens mulheres da família Madeira possuem personalidades opostas, apesar de não apresentarem nenhuma intriga ou conflito entre elas. Essa é mais uma maneira da narrativa apresentar essa dualidade não conflituosa que aparece em vários momentos: Luna e Petra – as duas garotas por quem possui um interesse romântico, Paco e Nicolas, mãe e pai, Remanso e Fronteira, Brasil e França, Cinema e Realidade. A ausência do embate entre esses elementos é compreensível pelo fato de que eles não possuem seu próprio conflito, mas representam a sensação de deslugar do protagonista que não se encontra nem em um lugar, nem em outro.

Com alguns desses elementos, até mesmo a escolha dos nomes parece sugerir a distância de suas características: Luna – Lua; Petra – Pedra; Remanso – porto seguro; Fronteira – lugar de aventuras, de possibilidades.

A música *Coração de Papel* ilustra belamente a personalidade sedutora de Petra que, acredita-se, acumula alguns pretendentes de corações apaixonados e rejeitados. Diferentemente das outras moças da cena, sua maquiagem possui um vermelho mais marcante, com batom e unhas vermelhas, assim como sua jaqueta de couro que remete ao estilo *bad boy* de James Dean, oposta aos casaquinhos de lã das outras meninas. Dessa forma, finaliza-se a introdução de todos os personagens mais relevantes para a narrativa.

O cromatismo das cenas possui uma tonalidade mais escura, derivando entre tons de marrom, verde, vermelho, preto e uma espécie de sépia ou "dourado oxidado" (MILANI, 2017, n.p.) – como o próprio autor destaca em entrevista a Robledo Milani, com a página *Papo de Cinema* – que aparece na casa, nos cenários e até mesmo no trilho do trem. O verde do quadro da sala de aula configura o que se apresenta nos campos e vegetação quando este não é substituído por um alaranjado, ou amarelado devido à luz do sol que se põe. O marrom é muito presente nos figurinos do protagonista, de personagens secundários, como os alunos, nas estruturas e nos objetos cênicos que não possuem uma evidência narrativa. O vermelho é muito pontual, sendo utilizado de maneira a conduzir o olhar, com exceção da cena que mostra Luna na sala escura.

4.2 O TREM DEIXA A ESTAÇÃO

Esta seção irá analisar partes dos dois momentos que o protagonista encontra-se na cidade vizinha de Fronteira, com o intuito de selecionar cenas menores, porém consideradas indispensáveis para a narrativa e o simbolismo do filme.

Paco, a pedido de Tony, o está acompanhando para visitar o bordel e circunstancialmente, irão assistir uma sessão de cinema, e a viagem é feita de trem. O veículo, no mais clássico estilo *maria-fumaça*, que constantemente aparece na narrativa, possui uma presença acentuada na história devido a sua conexão com a história cinematográfica.

Em consideração aos elementos contrapostos, que presenciam o protagonista em uma situação de dualidade, o trem é como o próprio protagonista o qual encontra-se no meio de duas realidades, de duas possibilidades, como são as cidades de Remanso e Fronteira. Remanso é uma cidade tranquila, com paisagens rurais, e a estrutura não residencial que mais aparece é uma escola. Fronteira é essa "*Pasárgadas*", cidade grande, que reúne o cinema e o bordel – em uma representação da época em que o cinema não era uma invenção para as famílias tradicionais – a diversão, o local onde está escondido o etéreo pai. A primeira é terrena, a segunda é transcendental, e em polaridades estão o mundo sensível e o mundo das ideias, a vida e a morte.

Da mesma maneira que o trem encontra-se no meio de duas realidades – e o maquinista atua como Caronte, o barqueiro do submundo na mitologia grega – a sala de cinema também pode ser observada como essa transição de realidades. As paredes escuras da sala são como o túnel que o trem atravessa, o espectador é o passageiro e a tela brilhante é esse destino transcendental que está próximo e, ao mesmo tempo, inalcançável. É como se Tony estivesse indo resgatar o próprio pai em uma dimensão paralela, no mundo dos filmes (conferir Figura 56)



FIGURA 56 – O CAMINHO ENTRE DOIS MUNDOS

FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.



FIGURA 57 - O TREM

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Nos filmes de Selton Mello sempre existe um meio de transporte centralizando a narrativa, seja um carro já imóvel pelo estrago de um acidente, seja um caminhão que dá movimento e torna itinerante o espaço circense, ou ainda o trem que possui uma conexão histórica e de iconicidade com o cinema. Ao final, "A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas — o vagão, a locomotiva —, modelaram também o imaginário, e a câmera" (AUMONT, 2004, p. 53).

É possível perceber na Figura 57 que novamente, assim como os caminhões em *O Palhaço*, o trem vem do infinito, aproximando-se do público. Neste filme, a trilha

sonora destaca-se devido ao emprego de um número maior de músicas, principalmente originárias entre a década de 1940 e 1960, em português do Brasil, inglês, francês e espanhol, além das instrumentais compostas especialmente para o filme por Plínio Profeta. Se em *Feliz Natal* a trilha sonora se reservou à variações de uma mesma música instrumental, em *O Filme da Minha Vida*, a música é variada e, em determinadas cenas, até de modo exagerado, como acontece posteriormente com a música *Morning Good Morning*.

No momento em que eles transitam entre uma cidade e outra, a música *Ronda das Horas* ilustra a empolgação e ansiedade do protagonista para conhecer o bordel da cidade vizinha, assim como a relação histórica do trem com o relógio.

Na cena seguinte, eles caminham pela cidade a procura de um presente para Augusto, em um diálogo que apresenta a experiência de Paco com relacionamentos, de maneira que sugere querer reforçar a masculinidade agressiva, mulherenga, de Paco, em contraste com uma mais sutil e sensível de Tony.

O protagonista e o amigo comem, enquanto dialogam. Tony questiona se Paco pensa em casar e ter filhos, numa conexão com a pergunta que Luna faz para Petra em uma cena anterior, que revela seus interesses mútuos novamente. Durante a conversa, Paco faz uma comparação entre Tony e Augusto, sugerindo que ele é virgem.

Essa cena evidencia um diálogo com a narrativa do filme *A Primeira Noite de um Homem* (Mike Nicholls, 1967). O protagonista, cujo estilo e figurino são similares com o de Benjamin (Dustin Hoffman) – assim como de Antoine, em *Antoine et Colette* (François Truffaut, 1962) (conforme Figuras 58 e 59) –, também é um jovem adulto, intelectual, e ansioso com a possibilidade do ato sexual e, ao mesmo tempo, que nega de forma veemente a sua virgindade. Curiosamente os protagonistas do filme de Truffaut e Selton Mello quase compartilham o mesmo nome (Antoine e Antônio).

FIGURA 58 - ANTOINE E COLETTE NO CINEMA



FONTE: extraída do filme Antoine et Colette (François Truffaut, 1962)

FIGURA 59 - TONY E LUNA NO CINEMA



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Nesse segmento, Tony o convida para assistir ao filme Rio Vermelho, que está passando no cinema da Cidade. Trata-se claramente de um recurso metalinguístico, que se estabelece no fato de Selton Mello render preito ao cinema, utilizando a própria sétima arte, como enfatiza Ana Lúcia Menezes de Andrade: "A metalinguagem vai se destacar no cinema industrial principalmente através dos filmes que se referem ao universo cinematográfico com ênfase na temática e dos filmes" (ANDRADE, 2018, p.1).

Em frente ao cinema, Paco tenta impedir a entrada, diminuindo não só o filme, um clássico de John Wayne, como também todo o cinema com a frase: "Cinema é um *troço* escuro, que você fica lá dentro cuidando da vida dos outros invés de cuidar da sua e perde duas horas da vida, *vamo* indo?" Paco diz isso e acaba por reforçar a ideia de sua opinião retrógrada, fazendo uma piada direta com o espectador que está a assistir na sala de cinema.

Posteriormente, enquanto o protagonista assiste Rio Vermelho, que também trata em sua narrativa, da relação entre pai e filho, compreendemos porque Paco não poderia deixar Tony entrar sozinho no cinema, ou passear por Fronteira: Nicolas na verdade nunca foi para a França, esteve na cidade vizinha durante todo o tempo, trabalhando como projetista. Um pai, sempre recordado e representado de maneira tão idealizada que é como se ele ainda estivesse preso nesse mundo idealizado, o mundo das ideias, etéreo, o universo do cinema.

O protagonista é encarado pela câmera, de olhos marejados e um sorriso, encantado com o filme que está sendo projetado em sua frente. O quadro está num super *close* no rosto do protagonista, que encara a película, sugerindo o momento máximo de emoção, não apenas para Tony, que assiste ao filme de forma desavisada, mas para o público que possui uma revelação. Da sala de projeção, o pai observa o filho com um olhar de culpa, enquanto a música do filme evolui.

A cena é cortada e, igualmente, a música, e esse é um momento de transformação para o protagonista, que sai da sala de cinema mudado, uma alteração que apenas a sala escura pode oferecer. Para Xavier (1983), tal sensação acontece devido à experiência vivida por aqueles que frequentam esse tipo de cinema:

[...] quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto à tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia" (XAVIER, 1983, p. 156).

A música *Voilá* acompanha o andar em câmera lenta do jovem adulto que quase flutua a partir do momento no qual seus pés não são mais mostrados em quadro. É um momento de êxtase, o protagonista, muitas vezes melancólico, ri sozinho, sorri de maneira segura, pronto para ir ao bordel. Esse segmento confere poder o personagem que observa a estrutura do cinema em êxtase. Tony ainda não encontrou o seu pai, mas a visita ao cinema parece tê-lo feito esquecer de todas as suas preocupações sobre sua família e amadurecimento.

Eles, então, chegam ao bordel, uma estrutura marrom, antiga, com luzes vermelhas dependuradas ao lado da porta principal. O ambiente possui uma atmosfera

familiar e de cabaré, ao mesmo tempo, bastante cheio, com amigos cumprimentandose, reencontrando um deles é, inclusive, o próprio autor da obra literária: Antonio Skármeta.

Quando Tony vai à Fronteira uma segunda vez, ele não leva Paco, mas a garota com a qual ele possui um interesse romântico, decidido, desta vez, por Luna Madeira e seu irmão Augusto, que vai sozinho ao bordel da cidade. O protagonista dirige-se ao cinema com a menina para assistir a *Rio Vermelho*. Após darem as mãos, beijam-se, apresentando uma silhueta que aos poucos vai cobrindo por completo a tela do cinema. Ele, que por tanto tempo estivera a procura do pai, agora, tão próximo, estava absorvido pela tela e ébrio de amor romântico.

Enquanto Nicolas o observa, o diálogo do filme continua: "Eu vou te encontrar. Eu não sei quando, mas eu vou te encontrar. Você sempre vai me procurar, esperando me encontrar, na única vez que você não me procurar, eu estarei lá." Nesse momento existe uma aglutinação de universos fílmicos: mesmo com a câmera enquadrando Nicolas na sala de projeção, a legenda do filme Rio Vermelho aparece no canto inferior da tela, apropriando-se da frase que também se refere à própria relação entre pai e filho, sugerindo o que acontecerá em breve na narrativa. Em outro filme, o qual Selton Mello faz parte do elenco, Lisbela e o Prisioneiro (Guel Arraes, 2003), também acontece essa hibridização entre o filme e o filme dentro do filme: logo no início do longa-metragem, os créditos iniciais aparecem na tela do cinema, como apresentação da película. Enquanto na obra cinematográfica de Arraes essa utilização de elementos gráficos cumprem uma função técnica, o terceiro filme de Selton Mello expõe essa legenda (Figura 60) — comum ao brasileiro que está acostumado com o cinema estrangeiro — como uma espécie de suporte e complemento à narrativa.

Nicolas, transparece seus sentimentos conflituosos de culpa e dúvida dentro da sala de projeção, repleta de *pôsters* de filmes, enquanto os rolos de filme giram, como as próprias engrenagens na mente do pai.

FIGURA 60 LEGENDA FORA DA TELA



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

A cena é cortada para o lado de fora do cinema, onde Nicolas aguarda a saída do filho, ainda com a mesma expressão de preocupação. Luna é a primeira que o vê, fazendo Tony direcionar o seu olhar para o pai. Ele o olha, sorrindo, ainda extasiado pelo filme, como se não percebesse que já estava lidando com a própria realidade. Conforme vai se afastando do cinema e aproximando-se dessa figura paterna "real", o sorriso no seu rosto, vai desaparecendo.

A câmera vai se aproximando a medida que o conflito é estabelecido, a trilha sonora da cena, composta por violinos e notas graves de piano, auxiliam na tensão do momento e um vento sugere que uma tempestade – figurativa e literalmente – está prestes a se manifestar. O ruído da rua é inaudível, fazendo exaltar a primeira pergunta do protagonista: "O que é que o senhor tá fazendo aqui, pai?"

Apesar de manter o mesmo tom de voz e o tratamento respeitoso de chamar o pai de *senhor*, o protagonista começa a ficar muito vermelho e de olhos marejados. Tal enrubescer surge a medida em que vai descobrindo que Nicolas foi embora, porque tornou-se pai de uma criança e foi morar em Fronteira, por vergonha e para cuidar do filho. Ocorrência que se dá, ao mesmo tempo, em que ficava próximo de Tony e Sofia. A dor do protagonista é transformada em raiva, conforme ele vai se afastando do homem que há tanto procurava, correndo do lugar, sendo guiado por Luna, que segura a sua mão. A história do protagonista de *O Filme da Minha Vida*, assim como dos outros personagens principais nos filmes de Selton Mello, são marcadas e simbolizadas pela jornada física, pelo trajeto de um lugar à outro. A viagem é uma experiência que propicia e, muitas vezes, impõe a introspecção e, devido à personalidade introvertida

dos protagonistas, esse momento os obriga à encarar os conflitos internos dos quais tentava escapar.

As cenas seguintes mostram uma viagem de trem angustiante, devido aos conflitos internos dos protagonistas, cuja tensão é atenuada pela trilha sonora instrumental com violinos. Também para refletir e atenuar a inquetação do protagonista, uma série de imagens e cortes secos representam a ausência de tranquilidade da sua mente. Em uma cena específica, Tony é apresentado de olhos fechados, apoiado contra a parede do trem e a janela, que reflete as árvores que passam no lado de fora, criando uma imagem dupla, sobreposta. Muito utilizada pelo fotógrafo Saul Leiter em suas fotografias, essa técnica cria uma representação da mente do sujeito exposta pelos reflexos fantasmagóricos do vidro (conforme Figura 61). Outro efeito utilizado para demonstrar a sua fragilidade mental no momento é a forte luz solar, que brilha com mais ou menos intensidade por entre as árvores.

FIGURA 61 - TONY EM CRISE

FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.



FIGURA 62 - FOTOSSENSIBILIDADE EM A ILHA DO MEDO

FONTE: extraída de A Ilha do Medo (Martin Scorcese, 2010).

Esse efeito luminoso é utilizado de maneira mais evidente e com um propósito similar no filme estadunidense *A Ilha do Medo* (Martin Scorcese, 2010), como pode ser observado na Figura 62. No caso do filme de Scorcese, o personagem também sofre de

alucinações, porém em um caso clínico de esquizofrenia, e a fotossensibilidade, como destaca Betina Lascombe, é um "sintoma relacionado a abstinência, devido a interrupção de seu tratamento com Clorpromazina, um antipsicótico" (LASCOMBE et al. 2019, p. 12).

Apesar das diferenças, o efeito pode ser utilizado para caracterizar o esgotamento da atividade mental-emocional. Até mesmo no seu antecessor *O Palhaço*, quando o protagonista está em cansaço extremo, alucinando, as luzes do palco se tornam muito fortes para ele. A despeito de dos focos de luz, os entornos das imagens são bastante escuros, mantendo a fidelidade com a identidade visual do filme.

O trilho do trem vai serpenteando pela mata que vai ficando cada vez mais escura, sinalizando a chegada da noite, da tempestade e do conflito mental do protagonista. Trovões e relâmpagos, além de uma forte chuva são recursos comuns no cinema *blockbuster* para representar um momento muito difícil na jornada do protagonista, como acontece em *Um Sonho de Liberdade* (Frank Darabont, 1994) ou em *O Rei Leão* (Rob Minkoff; Roger Allers, 1994).

Tony entra na casa da família Madeira, onde Luna tira a sua roupa molhada, para trocá-la, o que não parece fazer muito sentido, já que, dentro de alguns minutos, ele vai embora em meio a tempestade novamente. Entretanto, é estabelecido um momento para Petra e Tony ficarem sozinhos, ele sem camisa e ela, apenas com uma camisola, no ápice de intimidade, devido ao descobrimento de Nicolas e, como em um pressentimento do que viria a descobrir – sobre ela ser mãe do filho de seu pai – o protagonista não interage com a jovem irmã Madeira.

Ele se dirige para a casa do amigo de seu pai, Paco, onde grita o seu nome enquanto bate violentamente na porta. Não obstante, como se já soubesse do ocorrido, o homem o ignora. Afinal, como já foi apresentado anteriormente, ele conhecia o segredo de Nicolas. Em casa, o protagonista, que parece estar delirando em febre, devido às tempestades climática e emocional as quais enfrentou. O protagonista se debate na cama, enquanto parece sonhar com lembranças do seu pai o deixando e cenas do filme *Rio Vermelho*, com a boiada violenta destruindo o que está no seu caminho (ver Figura 64). Tal conjunto de cenas novamente faz lembrar *O Rei Leão* (Rob Minkoff; Roger Allers, 1994) que, no final do primeiro ato, apresenta o pai tentando

salvar o filho de uma debandada e acaba sendo morto (Figura 63). De certa maneira, Tony está experimentando a morte da figura paterna utópica que sustentou desde a sua partida, devido ao seu reencontro e a descoberta de seus erros. O momento de delírio é algo comum em todos os filmes dirigidos por Selton Mello, assim como em *O Palhaço*, Benjamin enxerga os ventiladores e em *Feliz Natal*, Caio vê Marília e o acidente de carro.

FIGURA 63 - DEBANDADA QUE RESULTA NA MORTE DO PAI DE SIMBA



FONTE: extraída de *O Rei Leão* (Rob Minkoff; Roger Allers, 1994).

FIGURA 64 - SONHO COM O FILME RIO VERMELHO



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Assim como nos outros filmes, o protagonista não resiste ao conflito central e acaba desmaiando e com essa grande mudança na jornada do protagonista, termina-se o segundo ato do filme.

4.3 O TREM SEMPRE ESTEVE SOBRE OS TRILHOS

Nos vinte minutos antes do início da exibição dos créditos finais do filme, o protagonista começa a demonstrar os grandes sinais de seu amadurecimento. Essa

ruptura acontece quando ele pega um trem para visitar o seu pai e apenas esse ato já é grande revelador de sua nova personalidade madura. Em todos os outros momentos ele é acompanhado por mais pessoas, que o guiaram e o ajudaram durante a viagem, conduzindo-o pela cidade, ou encaminhando-o ao seu retorno. Nesta terceira e última viagem de trem, o único a lhe acompanhar silenciosamente é o maquinista e, diferente das outras visitas à Fronteira, essa não será concentrada em prazeres e diversões, mas na busca por respostas e na resolução de problemas.

Tony sabe que vai encontrar seu pai novamente no cinema e Nicolas não para o seu ofício para falar com o filho, como se ainda evitasse encarar seu filho nos olhos por muito tempo. Logo, ele oferece um ingresso para o filme e sugere convidar a Luna, tentando se aproximar do filho ao falar do seu relacionamento amoroso. A primeira pergunta que Tony faz ao pai é se ele assiste os filmes e ele responde que "antes, só assistia o início e o fim dos filmes" reforçando a ideia de dualidade presente na narrativa.

Pai, filho e meio-irmão são levados em um Ford 1949 através de paisagens tranquilas, acompanhados de uma trilha sonora serena, oferecendo a sensação de calma após uma tempestade. Curiosamente, essa sensação pode ser transmitida até pela escolha do automóvel que os transporta, considerando que esse é o primeiro carro apresentado pela Ford após a Segunda Grande Guerra (BITU, 2016, n.p.).

Levados até uma casa antiga à margem do trilho (Figura 65), Nicolas e Tony dividem uma cerveja, como iguais, mais uma demonstração de amadurecimento do jovem adulto. A narrativa e a cenografia são compostas de maneira a destacar o que o pai representa: A casa isolada próxima ao trilho do trem, que faz referência ao momento de abandono, a citação de poema feita por Nicolas em francês, o idioma de seu país de origem, e até mesmo a história que ele está prestes a contar sobre o avô de Tony – o pai de seu pai – é um clássico que já fora revisitado inúmeras vezes.

FIGURA 65 - AUTOMÓVEL PRÓXIMO AO TRILHO



FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.

O poema também é um gatilho para Nicolas comentar a ausência de respostas de seu filho, sobre o presente enviado por ele. Nesse momento, ambos compreendem que o que dificultou a ponte de comunicação entre ambos foi Paco, suposto amigo dos dois. Aos poucos eles percebem a traição do amigo ao compreender as mentiras que ele contava à eles e o não envio de cartas e presentes, como uma maneira de distanciar Nicolas e, assim, se aproximar de Sofia. Quando eles chegam à casa do pai de Tony, as janelas são abertas, como se a verdade estivesse sendo revelada conforme a luz entrava, um alívio atribuído à uma parte final da narrativa, assim como acontece em Durval Discos quando "o protagonista abre a janela, e escapa. Em seu derradeiro quadro, saindo do sobrado e estacando na calçada, ele abre os braços e inspira, profundamente, o ar da noite recém-caída" (FISCHER, 2006, p. 7).

Enquanto o protagonista brinca e se familiariza com seu irmão, o personagem de Vincent Cassel os observa, após oferecer comida. Quando seu filho finalmente se junta a ele na mesa, Nicolas começa a revelar que, em determinado momento, enquanto estiveram afastados, ele regressou à Remanso, viu Sofia na plantação, mas não teve coragem de falar com ela. A sensação é que o filme tenta insentar a culpa do pai de ter traído a esposa e deixado a família, redirecionando a responsabilidade para outros personagens e o apresentando como um personagem arrependido de suas ações irresponsáveis.

Jean, o meio irmão de Tony começa a chorar. Nicolas vai ao seu chamado, para acalmá-lo, brincando com uma madeira esculpida em formato de silhueta de cachorro. Apenas nesse momento, passadas tantas conversas, é que Tony finalmente pergunta quem é a mãe da criança. Quando ele descobre que se trata de Petra (irmã de Luna) e

que a garota por quem ele também estava interessado romanticamente é a mãe de seu meio irmão, Tony descontrola-se e afasta-se do seu pai. Tal cena é bastante representativa do audiovisual latino-americano, como *Cidade dos homens* (Morelli, 2007) e *Cidade em fogo* (*Ciudad en celo*, Gaffet, 2006) nos quais também "prevalecem as relações afetivas, para além de outros aspectos sociais: a paternidade, no primeiro; e os relacionamentos pautados no amor, no segundo". Corta-se para a cena em que ele está pilotando a motocicleta do pai sozinho, em sua fase adulta, como comprovação de seu amadurecimento. Uma trilha sonora instrumental estabelece um clima de tensão, concentrando-se no problema a ser resolvido, sem exaltar essa conquista do personagem. O protagonista dirige-se à casa de Paco e este finalmente atende-lhe a porta, apenas para levar um soco na cara de Tony.

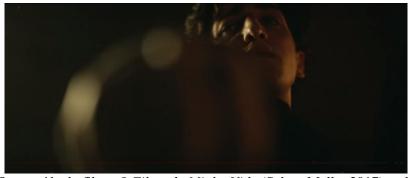


FIGURA 66 - PUNHO EM EVIDÊNCIA

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Paco cai no chão e a câmera capta o seu rosto em *big close*, *plongée*, revelando a sua ausência de poder sobre o protagonista (conforme Figura 66). Tony é filmado em um ângulo *contra-plongée* o que o posiciona como o agressor, com poder sobre o atacado. O foco inicial da imagem é o punho do jovem, com o qual ele atacou o homem. Esta configura a imagem que domina a maior parte do quadro e em seguida o rosto, como se representasse que a ira do personagem está mais evidente do que a sua capacidade de raciocinar.

O amadurecimento referido parece não ser a passagem de uma pessoa a um estado de consciência sempre mais claro e ponderado, mas ao *status* de um homem

animalesco, cuja virilidade é medida através do seu poder de violência, capacidade de proteger os seus e de sua capacidade de conquista sedutora.

Após esse acontecimento, Tony possui sua personalidade transformada. O jovem, que era mais similar aos garotos tristes dos filmes de Truffaut nos anos 60, ou até mesmo com Benjamin de *A Primeira Noite de Um Homem*, agora retorna no tempo para se apresentar como a expressão de rebeldia dos filmes americanos nos anos 50 como o icônico James Dean em *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955), ou até mesmo como a versão revisitada do *bad boy* em *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (Randal Kleiser, 1978). Tal correlação de personagens, faz sentido ao perceber, como recorda Edgar Morin, que "a versatilidade de suas expressões (Dean) traduz perfeitamente a dupla do rosto adolescente, ainda perdido entre o jeito da adolescência e a máscara do adulto." (MORIN, 1989, p.114), o que resgata novamente a ideia de que Tony, mesmo transformado, ainda se encontra preso entre esses dois pólos.

Outra característica que o relaciona a James Dean são os temas de conflito familiar, presente em *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955) e *Vidas Amargas* (Elia Kazan, 1955), "nos dois filmes surge o combate do adolescente ao pai (seja ele um tirano ou um rancoroso) e a incapacidade de se encontrar verdadeiramente com a mãe" (MORIN, 1989, p. 115).

É interessante ressaltar que Truffaut, cujas referências intertextuais são frequentes em vários momentos do filme, explicou que:

(Arts, 20-9 1956): "Toda a juventude de hoje se encontra em James Dean, não tanto pelas razões já apontadas -violência, sadismo, frenesi, obscuridade, pessimismo e crueldade -, mas por outras, infinitamente mais simples e quotidianas — vergonha dos sentimentos, fantasia permanente, pureza moral desvinculada da moral vigente porém mais rigorosa, a eterna.atração da adolescência pelo desafio, pelas bebedeiras, o orgulho e a · magoa de se sentir 'fora' da sociedade, a recusa e o desejo de nela se integrar e, finalmente, a aceitação ou a rejeição do mundo tal como ele é" (TRUFFAULT *apud* MORIN, 1989, p. 116).

FIGURA 67 - TONY BAD BOY



FONTE: extraída do filme O Filme da Minha Vida (Selton Mello, 2017), pelo autor.

FIGURA 68 - JAMES DEAN COMO A FIGURA DO BAD BOY



FONTE: extraída do filme Juventude Transviada (Nicholas Ray, 1955),

FIGURA 69 - DANNY ZUCCO REUTILIZANDO A FIGURA DO BAD BOY



FONTE extraída do filme *Grease – Nos Tempos da Brilhantina*. (Randal Kleiser, 1978).

Nas Figura 67, 68 e 69 podem ser vistos os personagens centralizados, direcionados para a esquerda, como que representando o seu direcionamento num movimento contra a corrente. O cigarro, despreocupadamente apoiado na boca, caído, chama atenção para os lábios, como uma forma de acentuar o *sex-appeal*.

Ele se dirige a uma festa de aniversário de Augusto, na casa da família Madeira, onde chega de motocicleta. Enquanto algumas pessoas anunciam a sua chegada, Tony

desce da moto, exibindo um andar gingado, nada parecido com seu caminhar inflexível. Ele apresenta uma lapela de jaqueta levantada, o cigarro rígido ardendo, enquanto a fumaça lhe escapa pelas narinas, os cabelos bagunçados quase formando um topete, no momento em que o *rock 'n' roll* toca na festa que ele adentra com uma feição agressiva. A câmera o acompanha no mesmo plano close que as Figura 68 e 69, enquadrando o rosto e parte do peito, apresentando a pontuda lapela, também presente nos outros casacos.

Esse não se parece com o protagonista simpático e excêntrico, em deslugar, que foi apresentado até o momento. Detalhe do personagem que se evidencia não somente pela personalidade transformada, mas também porque ele não foi mostrado como uma pessoa popular que evoca gritinhos de atenção e empolgação – aos quais ele ignora, para sustentar sua nova persona de *bad boy* – ao chegar em qualquer lugar.

Até mesmo o presente que o protagonista entrega a Augusto após um abraço animado, o diário, deixa de ser algo sensível, para se tornar, uma moeda de troca, ou mimo ofertado para aquela criança agradar uma prostituta, fazendo referência ao destino da última lembrança que Tony deu ao irmão Madeira. A luz avermelhada concorda com essa expressão de *bad boy*, associando-se à sexualidade, ao poder e à malícia (Figura 70).

O personagem principal e Luna se entreolham e uma sintonia entre eles fica mais evidente com essa nova personalidade do protagonista. Quase imediata e muito oportunamente, muda-se a música para uma de ritmo mais lento, possibilitando uma dança íntima entre o casal (conforme Figura 71). A iluminação, altera-se para um tom mais azulado, com focos de luz brancos circulares, transformando a energia do ambiente e do personagem: antes, sexual; agora, romântica.



FIGURA 70 - ATRAÇÃO ENTRE TONY E LUNA

FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

FIGURA 71 - ROMANCE ENTRE TONY E LUNA



FONTE: extraída do filme *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), pelo autor.

Abraçados, em um momento de intimidade, a garota revela o final de seu sonho, emitindo um sentido de que o público está assistindo o final do coleguismo e início de um relacionamento amoroso, de que, agora, a intimidade entre eles está mais forte. Por um momento, Tony convida Petra para dançar, como se incitasse que um relacionamento amoroso entre os personagens ainda seria possível.

Entretanto, Tony aproxima-se para revelar algo que faz o sorriso de lábios fortemente avermelhados desaparecer de seu rosto: o protagonista revela que sabe que ela é a mãe de seu irmão, com um olhar fixado, penetrante e um sorriso indecifrável. A jovem fica sem reação, mesmo quando este anuncia que o fato ficará em segredo entre eles.

É verdade que a protagonista não havia revelado à ninguém sobre o seu filho, porém o comportamento de Tony é muito estranho. Após transicionar de uma personalidade em que não possuía controle nem mesmo sobre a própria aula, ou ainda, aparentemente, sobre os próprios sentimentos, o personagem de Tony converte-se num dominador agressivo.

O jovem, que não esteve envolvido em nenhum momento nas decisões de Petra e Nicolas sobre o que fariam a respeito de Jean, – inclusive, não é mostrado em nenhum momento os dois juntos no filme –, pessoas as quais ele não possui nenhum tipo de autoridade sobre, decide que uma festa de aniversário é o melhor momento para intimidar uma mulher sobre algo que ela não se sentia a vontade de conversar, fato deixado claro pela sua não resposta e por seus olhos levemente marejados. Mais uma vez é uma maneira de isentar a culpa do pai que abandonou a esposa e o filho, para depositar a responsabilidade em outros envolvidos, como Paco e Petra. Na cena, a luz

volta a ficar vermelha no rosto da jovem mulher, como se estivesse marcada pela vergonha, e Tony abandona a dança entre eles.

Assim como nos filmes de Selton Mello, em *O Filme da Minha Vida* as construções femininas são pouco elaboradas. Nesse, que possui uma representatividade maior em número, as mulheres são divididas entre Marias e Madalenas. Mesmo Luna, a personagem feminina que mais se destaca, é um exemplo de *Manic Pixie Dream Girl*, enquanto Petra é a *Femme Fatale*, ambas estão sobre a influência de Tony. As outras duas mulheres que aparecem também são retratadas apenas para servir o homem e são a mãe e a prostituta.

O termo *Manic Pixie Dream Girl* foi cunhado por Nathan Rabbin para descrever uma mulher superficialmente estranha, sonhadora, que serve apenas para atender as necessidades do protagonista. É criatura cinematográfica cintilante e superficial que só existe na imaginação febril dos escritores" (RABBIN, 2007, n.p.). No texto, o autor refere-se à Claire Colburn (Kirsten Dunst), do filme *Tudo Acontece em Elizabethtown* (Cameron Crowe, 2005), para criar a expressão "*Garota dos sonhos fada maníaca*", mas refere-se também à Samantha (Natalie Portman) em *Hora de Voltar* (Zach Braff, 2004). Já a *Femme Fatale* surgiu no cinema nos filmes *Noir* da década de 1940 e com personalidades como Gilda Farrel (Rita Hayworth) do filme *Gilda* (Charles Vidor, 1946).

Após todos cantarem parabéns, Luna sobe as escadas parcialmente, aguardando Tony vir atrás dela. Tal cena pode ser percebida como uma representação da orientação de Luna sobre o protagonista — que está presente em vários momentos do filme — assim como da transformação do protagonista em ir atrás do que ele quer. Toda essa cena é exibida, sendo exaltada pela sensualidade da música "*I Put a Spell on You*" performada por Nina Simone.

Posteriormente, apresenta-se o protagonista sem camiseta em frente ao espelho, sorrindo, o que faz entender que eles tiveram relações sexuais. Mas também se subentende que o protagonista, ao enxergar a si mesmo em frente ao espelho, nu, consegue compreender a sua identidade, o seu lugar no mundo e o lugar dos outros à sua volta.

Na próxima cena, dia seguinte, aparentemente, Tony ainda é retratado como um galanteador confiante, chegando ao local de trabalho da mãe elogiando a aparência de uma colega de Sofia. Quando essa mostra interesse, ele a dispensa apenas por estar comprometido com a sua "pequena de Acapulco", fazendo referência ao diálogo inicial da personagem sobre Elizabeth Taylor e Frank Sinatra.

Ao conferir prosseguimento ao diálogo, o personagem revela que pretende levar Luna à sua casa e sugere que à mãe vá a Fronteira comprar uma roupa nova e ir ao cinema. Apesar de a mulher se mostrar desinteressada, Tony garante que o filme é bom. E no momento em que a mãe pergunta do que se trata, o personagem revela a própria história, do que aconteceu com a sua família, fazendo referência ao título *O Filme da Minha Vida*.

Em mais um segmento o filme retoma a isenção de culpa de Nicolas, ao afirmar que "estava tudo perfeito, até o dia que ele engravida outra mulher" como se relatasse um acidente corriqueiro e que "ele estava muito envergonhado," além do detalhe que "cria o bebê sozinho. Tudo para não manchar o nome da própria mulher, da mulher que ele ama."

De forma aparente, a perspectiva masculina – de Nicolas e Tony – que o filme apresenta parece ignorar a vergonha e tristeza da mãe por ter sido abandonada, traída, e que também teve de continuar cuidando de Tony enquanto Nicolas desaparecera.

Enquanto o *voice over* continua, a figura no quadro retorna para o início do filme, as primeiras imagens de Tony, fazendo referência ao fechamento do ciclo narrativo, da conclusão da jornada do protagonista. De modo imediato, o diálogo continua: "e o fim..." mostrando novamente a intersecção entre a estrada de chão e do trilho do trem – agora repleta de significados para o público – "eu não posso contar."

O trem surge e, ao passar de seu último vagão, a moto, a qual está carregando Luna e Tony, atravessa o trilho e acompanha paralelamente os vagões. Essa cena é reveladora do amadurecimento do protagonista, de sua posição firmemente estabelecida na idade adulta, em seu relacionamento consistente com Luna e no alcance de seus objetivos. Transacionou-se de um personagem no meio, nem lá, nem cá, para alguém que sabe o que quer, que não está mais perdido em deslugar.

Tony e Luna olham para o trem e reparam na sorridente Sofia, de uma maneira nunca vista em nenhum momento do filme. Alguns últimos momentos, a personagem olha para baixo, refletindo o que parece ser uma determinada incerteza, ou insegurança. A moto freia, parando em diagonal e enxergando o trem continuar, como se comunicasse que, a partir desse momento, quem decide se Nicolas volta à convivência da família, é Sofia.

O filme encerra com o rosto dos protagonistas sorrindo à frente de uma luz solar alaranjada que cria uma estética poética e acalentadora. Após um *fade* para preto, o diretor oferece a obra aos próprios pais.

4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME DA MINHA VIDA

Em respeito ao sucesso que Selton Mello obteve com o filme antecessor dessa obra, o diretor não se arrisca em uma grande mudança de linguagem em *O Filme da Minha Vida*, que mantém uma estética muito mais similar com *O Palhaço* do que com *Feliz Natal*. Mais uma vez, o autor retoma temas familiares e de identidade, agora alicerçados pela história original ao qual o roteiro foi adaptado, o livro de Antonio Skármeta, *Pai de Cinema*.

Enquanto nos seus filmes passados os dialogismos criados são representados de maneira mais indireta, mas não menos subjetiva, nessa terceira e última obra de Selton Mello, algumas das supostas intertextualidades são percebidas diretamente, como é o caso do filme *Rio Vermelho*, o filme que está sendo exibido no cinema.

Truffaut é um nome que aparece frequentemente ao se estudar um pouco mais sobre a terceira obra de Selton Mello. Em primeiro lugar, o filme já carrega um título quase idêntico ao do livro do diretor francês, *Os Filmes da Minha Vida* (1975), em que ele escreve, não sobre o cinema que ele produziu, mas em homenagem ao cinema que o inspirou. De forma semelhante, Mello captura a ideia de Truffaut e transforma *O Filme da Minha Vida* num tributo audiovisual ao cinema que ele conhece. Outrossim, existem aparentes dialogismos estéticos, narrativos e de personagem com filmes do diretor, como é o caso de *Os Incompreendidos* (Francois Truffaut, 1959).

Na concepção dialógica de Bakhtin "nosso próprio pensamento [...] nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de

refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento" (BAKHTIN, 1997, p. 317). De acordo com Julia Kristeva "[...] a 'palavra literária' não é um ponto, (um sentido fixo) mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior" (KRISTEVA, 1974, p. 62) A concepção do texto como escritura-leitura leva a autora a enfatizar que:

[...] toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e pelos modos de intimar (aplicação em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação (KRISTEVA, 1974, p. 98)

A trilha sonora é amplamente utilizada – por vezes até de maneira exagerada – para servir de suporte para o estado emocional dos personagens, destacar o período histórico da narrativa e acentuar a influência do país de origem de Nicolas – como representação do próprio pai, mesmo em sua ausência – em vários momentos da narrativa. Do mesmo modo como a utilização de músicas populares e de fácil conhecimento do público como é o caso da música *I Put a Spell On You* de Nina Simone, também presente em *What Happened Miss Simone?* (Liz Garbus, 2015), indicado ao *Oscar* de Melhor Documentário.

O elenco escolhido para o filme é mais jovem e apresenta um número maior de crianças do que seus outros filmes. Quando perguntado, Selton Mello concorda que tem habilidade para dirigir atores mirins e que isso se deve ao fato de ele ter sido um ator com apenas oito anos. (MELLO, 2012, p.22).

A história tematiza um reencontro, como é com todos os filmes de Selton Mello, um reencontro familiar, de orientação e de identidade. São utilizados vários recursos estéticos para fortalecer a ideia de amadurecimento e transição do personagem, assim como sua posição de estranhamento e deslugar à sua posição como filho, professor e homem. Essas imagens são bem construídas, oferecendo apoio ao subtexto da narrativa, sem comprometer a linearidade ou o sentido da diegese.

O filme apoia-se em clichês do cinema que funcionam para o filme comercial de 2017, exibindo a jornada do homem contemporâneo em busca de respostas sobre si mesmo em um estado de fragmentação. A ideia do amadurecimento aqui, muitas vezes é apresentada com a figura do filho que, na ausência do pai, deve substituir a sua

posição, tornar-se o "homem da casa.". Tal elemento apresenta-se logo no início do filme, quando Tony escolhe a bicicleta na garagem de casa, com o olhar compenetrado na moto do pai, como se estivesse objetivando tomar o lugar dele. Por essa razão, Paco torna-se uma ameaça para ele também e a amizade entre eles é encerrada com um soco enquanto o amigo não tem nem o direito de responder física ou verbalmente. Com a mesma análise a respeito do filme, sob essa ótica, destaca-se relevante enaltecer que o pai, Nicolas, nunca chega a retornar de fato à família, ou à Remanso, salientando que o filme termina com Tony sobre a moto de Nicolas.

Toda a cidade de Fronteira é como um lugar de sonhos e não seria exagero associá-la a um lugar para além da vida, para o qual foi esse pai sem falhas e para onde foi, sorridente, essa mãe em constante estado de apatia.

Os personagens do filme são retratados com o suporte de uma fotografia harmoniosa e com uma glorificação nostálgica ao passado, utilizando focos de luz – sejam eles de pequenas lâmpadas ou a luz solar, como também foi empregada em *Feliz Natal* e *O Palhaço*. As sombras também foram usadas de maneira similar e natural, como composição estética, mas sem grandes significações narrativas aparentes.

O Filme da Minha Vida é uma obra confortável tanto para o público que o assiste, quanto para o diretor. A combinação estética e a diegese, apoiada em temáticas familiares e sentimentos levemente calorosos estabelece um estilo para Selton Mello: mais próximo do afetuoso O Palhaço. Essa película parece apresentar um assentamento no filme comercial, familiar que apenas flerta com a poesia estrangeira, afinal, aqui o foco não é criar arte, mas mimetizar a vida da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anna Muylaerte costuma dizer que as narrativas são dívidas em dois tipos: aquelas que entram na toca do coelho e aquelas que saem (NAVEGA, epi. 17, 2019). Os filmes do Selton Mello, compreendem a saída e a entrada: são obras que levam o personagem a sair em uma jornada de auto entendimento, para compreender, assim como Dorothy, que não há lugar como a própria casa. O retorno ao lar, à família, a si mesmo, é o regresso a um espaço que, depois de tantos conflitos familiares e de identidade, entra em sintonia com os sentimentos e com os ecos mentais do personagem principal. São histórias que representam o sujeito pós-moderno por meio de transformações:

"A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p.7).

Seus filmes são feitos de forma a expressar sua natureza artística e externar toda a maré incessante de pensamentos, ideias ou sentimentos. Como já foi dito anteriormente, em suas três obras, Selton Mello discursa sobre identidade e como ela se perde, questiona-se, busca-se e se reencontra. Assim como, na publicidade, as suas narrativas já iniciam com o personagem principal imerso no problema que a diegese irá apresentar: A culpa, o desencontro identitário, o pai que não está mais lá. É uma forma de contar ao público uma história cujas tragédias são inevitáveis, porque, por mais que a película desenrole sua história independentemente de quem a assista, os dramas acontecem no passado, sem aguardar por audiência.

Em sua jornada, feita de autodescobertas, é possível dizer que o mundo a sua volta é uma projeção da mente do protagonista e percebe-se o seu estado emocional/ mental observando, além dele mesmo, as estruturas e paisagens pelas quais ele transita. O protagonista está em frequente movimentação espacial, seja em um mesmo município, entre duas cidades, ou percorrendo várias locações no interior de um estado, e isso, além de oferecer uma dinâmica à obra, reflete as mudanças do protagonista.

Em *O Palhaço*, por exemplo, o circo para o qual Benjamin volta não é o mesmo do qual ele saiu, não apenas porque o protagonista passou por uma transformação e um reencontro com a sua identidade, mas porque, de fato, a tenda circense está em outro espaço, é itinerante, mutante, transformadora, como um rio que não se atravessa duas vezes.

A geometria utilizada nos filmes do diretor, muito empregada na construção da *mise-en-scène*, é composta de, principalmente, linhas e formas retangulares – retas ou tortas – e formas orgânicas. Elas são aplicadas com apresentação de contrastes e sugerem uma exibição dos conflitos internos do protagonista, e oferecem um subtexto à narrativa.

As formas retangulares retas são, muitas vezes, apresentadas em estruturas, mobílias, sinalizações e até posturas corporais. Tais construções são compostas de tal maneira a evidenciar a ordem, a clareza de pensamento, ou o progresso. Muitas vezes, elas evidenciam um universo sistemático, burocrático, rígido, inflexível, desconfortável ao personagem, que tenta integrar-se, mas funciona separadamente dele. Esse recurso

pode ser observado em *Feliz Natal*, na Figura 12, em *O Palhaço*, na Figura 29, e em *O Filme da Minha Vida* na Figura 50.

Esses componentes retangulares retilíneos podem servir como representação de um estado emocional sobrecarregado, quando muito aproximados, como também acontece na Figura 12 de *Feliz Natal*. Além disso, as formas podem servir como delimitação de espaço dos personagens, assim como divisão do quadro em segmentos. As linhas ou formas retangulares diagonais podem ser apresentadas como conflituosas ou ameaçadoras à existência do protagonista. Por mais realista que a câmera apresente, tal detalhe evidencia-se na Figura 15, de *Feliz Natal*, quando o protagonista está em estado alucinatório e a cidade, ainda se configura de maneira a refletir o estado mental tortuoso do personagem.

Os cenários muitas vezes transparecem uma degradação, com estruturas sujas, pinturas descascadas, semi-construções demolidas ou abandonadas que são reveladoras da passagem do tempo, do descaso daqueles humanos, ou dos conflitos internos do protagonista. Tal composição, possível herança dessa estética da miséria, é suavizada conforme o tempo passa e Mello dirige um novo filme.

As cores utilizadas nos filmes são, geralmente, compostas por tons terrais combinados com tonalidades quentes, como o amarelo, vermelho e alaranjado. O marrom é representante do desconforto, do pesar e da melancolia. Quando domina grande parte do figurino do protagonista, parece representar a insuficiência do personagem em situações que demandam sua reação. É a cor do suéter de Tony Terranova, quando este tenta direcionar uma incontrolável turma em uma aula de francês; é a tonalidade do chapéu de Benjamin, que esconde seus cachos – representantes da sua potência criativa – e o veste de uma expressão de seriedade; também é a cor do vestido de Marília, fantasma da culpa que persegue Caio durante toda a história.

Todo protagonista é encarregado de um ofício e de uma arte com o qual ele se relaciona, e ambos são reveladores da personalidade de cada personagem principal: o ofício que representa seu passado e a arte, expressa-se o que espera de seu futuro. Caio, por exemplo, trabalha num ferro velho, acumula peças de carros, como se estivesse preso ao acidente do qual foi responsável e a sua arte acontece quando ele utiliza aquelas

peças para presentear seu sobrinho, como projetando seu desejo: um reencontro familiar.

Tony trabalha como professor de francês, língua de origem de seu pai, revisitando em suas aulas o idioma da figura paterna que o abandonou. A arte com o qual o protagonista se relaciona é o cinema, que é o projetor dos sonhos da humanidade, e transforma o protagonista ao exibir uma narrativa de reencontro familiar em *Rio Vermelho*. Além do exposto, é no cinema onde trabalha seu pai que esse retorno acontece.

Diferente dos outros protagonistas de Selton Mello, Benjamin une seu ofício e sua arte ao ser apresentado como palhaço. O conflito acontece quando existe uma dúvida, uma separação das duas funções e a solução ocorre quando o protagonista retorna ao ambiente circense.

A figura paterna está sempre próxima aos conflitos centrais da narrativa, tanto por ser o representante da família, com quem o personagem principal está em divergência, como por ele ilustrar a figura masculina a qual o protagonista se espelha para amadurecer. Miguel, Valdemar e Nicolas são indivíduos distantes, com os quais Caio, Benjamin e Tony desejam conectar-se, reencontrar-se. Eles são personagens cujos defeitos não são escondidos da plateia, inclusive, representam peças fundamentais para a narrativa.

Todos os pais são homens que, de certa forma, se afastaram da família e iniciaram um relacionamento com uma mulher mais jovem. Tal romance não parece ser verdadeiramente amoroso, mas sim apoiado em luxúria ou motivado por ganância. Miguel ostenta um namoro com a sua "indiazinha" sustentado por seus comprimidos azuis. Valdemar está com Lolla, que trabalha no circo e desvia dinheiro, sendo abandonada após ter o seu esquema desmascarado. Nicolas deixou Tony e Sofia por ter se envolvido com Petra e gerado um filho fora do casamento.

A figura materna costuma ser um contraponto da figura paterna: quando mostrase presente de forma física, sendo representada de maneira a ser desconectada da realidade. Esse recurso de oposição pode ser observado principalmente em *Feliz* Natal e *O Filme da Minha Vida* em que a mãe de Caio é apresentada em estado de entorpecimento durante toda a história. Ao passo que Sofia vive às sombras das tarefas domésticas, trabalho como telefonista e servindo o filho como se existisse simplesmente para aguardar o retorno de seu marido.

A conclusão da história – ou o direcionamento à conclusão – só acontece quando o protagonista não suporta mais negar uma espécie de evocação. Marília surge desde o início de *Feliz Natal* em pequenos *flashes* desconectados, assim como os ventiladores em *O Palhaço*. Em *O Filme da Minha Vida* esse chamado é representado pelas constantes lembranças do pai, que são exibidos em *flash backs*.

Em *Feliz Natal*, a tensão aumenta até o ponto no qual o protagonista entra em estado alucinatório, desconectando-se completamente da realidade, desmaiando no meio da rua. Algo parecido acontece em *O Palhaço*, quando, em completa exaustão, o personagem principal imagina ventiladores na plateia, entrando em colapso e indo ao chão. Em *O Filme da Minha Vida*, ao descobrir que seu pai esteve na cidade vizinha o tempo todo, Tony entra em surto, sonha com cenas do filme e com lembranças do pai até ficar completamente desacordado na cama.

Percebem-se muitas semelhanças entre as narrativas dos três filmes de Selton Mello, cujas histórias podem ser reunidas sob um mesmo argumento:

Um protagonista masculino em confrontos internos e uma relação familiar conflituosa, centralizada principalmente na figura do pai, que busca entender sua identidade, e seu lugar no mundo, afastando-se e/ou aproximando-se de seu lugar de origem. Devido a esses conflitos internos, seu comportamento é apresentado com rigidez, incertezas e deslocamentos, impulsionando-o a descobrir algo sobre si mesmo.

Quando o protagonista compreende uma grande verdade, ele entra em um estado de colapso mental alucinatório, como o clímax do filme, transformando o personagem central, fazendo-o amadurecer ou direcionando-o para um estado de amadurecimento. A conclusão da trama acontece no momento o personagem retorna ao seu ambiente familiar com sua companheira romântica.

Nos três filmes aqui abordados, destaque-se, que uma espécie de ambiente "contínuo" que se adiciona na finalização serve para auxiliar o espectador a manter a impressão de uma unidade espacial e temporal, devido à continuidade sonora escutada dentro das sequências. Além disso, a trilha sonora ajuda a convencer o espectador de que cada pedaço de diálogo provém do mesmo espaço e tempo geral da cena.

Estabelecer tal continuidade é uma das principais funções, tanto do som ambiente – que delimita e identifica o espaço – quanto da música – que pontua uma situação dramática ligada a um determinado tempo/momento do filme.

Voltando a questão da autoria, que é controversa e que merece ser cada vez mais problematizada nos estudos sobre o cinema, como salientou-se no início desta dissertação, constata-se que a figura do autor no cinema é vista diferentemente em cada lugar e em épocas diferentes, com elementos que ora se encontram ora se afastam. Fato é que a discussão teve início nas décadas de 1940 e 1950, mas dificilmente chegará a uma conclusão. Vale considerar que as dimensões teóricas aqui apresentadas, não rejeitam que exista uma subjetividade no fazer de nenhuma obra. Existe sempre alguém que é responsável por dar forma ao que existe no mundo e não seria diferente no cinema. Importa considerar o que foi filmado, como foi filmado e com qual objetivo/intenção; mas sem nunca deixar de lado o contexto em que surge uma obra cinematográfica, com todas as suas peculiaridades.

No contexto de uma variedade de cinemas do Terceiro Mundo, entre eles o Cinema Novo e o Cinema Marginal, no Brasil, constata-se que sempre haverá formas de realizações cinematográficas menos preocupadas com a bilheteria e mais voltadas ao potencial do filme como meio de experiência de vanguarda, como expressão estética ou como ferramenta de engajamento político.

Os filmes de Selton Mello representam jovens solitários que buscam compreender a si mesmos e vivem num universo que reflete essa criatividade ou seriedade, essas dores e alegrias, os romances e a família e, por fim, seus dramas, solucionados ou não, são concluídos com o retorno à casa.

Para finalizar, sem concluir, questiona-se: Se o cinema brasileiro conta histórias como as filmadas sob a direção de Selton Mello, seria esse regresso o próprio retorno à expressividade brasileira? A jornada que a cultura resiliente brasileira atravessa até retornar a terras nacionais pode dar o poder ao povo? O cinema nacional não seria o mesmo sem Truffaut, mas também não seria como o é sem *Os Trapalhões*, pois a arte como o brasileiro a conhece só se constrói a partir de seu estilo de vida mesclado e diversificado.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. *O Palhaço*. In. Adoro Cinema. Disponível em http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202591/ > 2019.

ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. *Cinema e Metalinguagem*. In. XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/912b32de4a1a1662f761c721a8c2f0f8.pdf > 2018.

ARAUJO, D. C.(Org); GRACA, A. R. (Org.); BAGGIO, E. (Org.); PENAFRIA, M. (Org.) *Teoria dos Cineastas*. Coleção ARS em parceria com CIC, CINECRIARE e LABCOM. 2. ed. Covilhã- Portugal: LabCom-IFP, 2016.

AUMONT, Jacques. A Estética do Filme. Campinas SP: Papirus, 1995.

_____. O Olho Interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVANCINI, Marta. Arte do Cinema quadro a quadro. In. *Jornal da Unicamp*: Disponível em

https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_614_paginacor_06e07_web.pdf 2014.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALLERINI, Franthiesco. *O Cinema Brasileiro do Século 21*. São Paulo: Summus, 2012.

BATISTA, Lucas Leandro. A Estética Fotográfica de Saul Leiter no Filme Carol. *Relici.* v. 7, n. 2, p. 42-62, 2020.

BELLING, Romar. Selton Mello retorna aos cinemas; leia entrevista exclusiva: Parceria com Antonio Skármeta permitiu homenagear o próprio cinema em sua nova produção. In. *Gaz.* Disponível em

http://www.gaz.com.br/conteudos/variedades/2017/07/16/98918-selton_mello_retorna_aos_cinemas_leia_entrevista_exclusiva.html.php 2017.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In. *Revista Alceu*, n.15. Disponível em http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf> 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BITU, Felipe. Ford 1949 a 1951: revolução em nome da salvação. In. *Quatro Rodas*. Disponível em https://quatrorodas.abril.com.br/noticias/ford-1949-a-1951-revolucao-em-nome-da-salvacao/ 2016.

BONA, Rafael José; BATISTA, Lucas Leandro. Psicose e Bates Motel: similaridades na transposição da narrativa do filme para o seriado de televisão. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v. 4, n. 2, p. 156, dezembro, 2016

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It:* Story and Style in Modern Movies. California: University of California Press, 2006.

BRAIT, Beth. A Personagem. São Paulo: Ed. Atica, 1985.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Lisboa: Ed. Estampa, 1973.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

ESCOREL, Eduardo. O Filme da Minha Vida – Pérola Preciosa: Novo longa de Selton Mello tem os ingredientes necessários para se tornar um clássico do cinema brasileiro. In. *Folha de São Paulo Piauí*. Disponível em < https://piaui.folha.uol.com.br/o-filme-da-minha-vida-perola-preciosa/> 2017.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em Comunicação*. São Paulo: Ed. Edgard Blücher, 2006.

FISCHER, Sandra. Pai e Filha, não por acaso: cotidiano lugar e deslugar. In. *Revista Significação. n. 34. 2010. P. 141-153.* Disponível em http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68118/70676>

O Palhaço silencioso, melancólico Somewhere, perplexidades: o deslugar no
cinema contemporâneo. In. Revistas Rumores. 2014. v. 8, n.15. p.154 - 170
Disponível em http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/83571

_____. Durval Discos: Interiores Despedaçados. In. *Revista Caligrama. v. 2, n.3.* 2006. Disponível em https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64722

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas da Pesquisa Social*. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2006.

GNT. Filme 'O Palhaço', de Selton Mello, tem documentário sobre os bastidores. In. *GNT*. Disponível em 2011.">http://gnt.globo.com/programas/gntdoc/materias/filme-o-palhaco-de-selton-mello-tem-documentario-sobre-os-bastidores.htm#galeria_462=0>2011.

GSHOW. Selton Mello comenta processo de criação de seu novo longa, 'O Filme da Minha Vida'. In. *Gshow*. Disponível em < https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/selton-mello-comenta-processo-de-criacao-de-seu-novo-longa-o-filme-da-minha-vida.ghtml> 2017.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Cromatismo em as *Impurezas do Branco*. *Revista Letras*. *Curitiba*. n. 25, 1976. p. 91-101. Disponível em https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19542

Trans/Re/Criações do estilo <i>Noir</i> : Das telas para as páginas. Revista <i>Iluminuras</i> . v. 15, n. 35, p. 295-317, jan./jul. 2014. Disponível em https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/49339
Diálogos Intersemióticos: O cinema e a poesia no filme <i>O Espelho</i> de Tarkovsky. <i>Revista Crítica Cultural</i> . v. 12, n. 1, p. 123-137, jan./jun. 2017.
Disponível em http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/426
O filme <i>Estômago:</i> comida, diversão e arte. Revista <i>Contracampo</i> , n. 20, p. 187-204,2009. Disponível em https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17187/10825

HALL, Stuart. A Identidade Cultura na Pós Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IT, Now You See. Opening Shots Tell Us Everything. In. *Youtube*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CZhFtd1QZWc 2015

JORGE, Marina. Figurinos, cores e enquadramentos do filme O Palhaço: aspectos plásticos na construção de um universo fechado e nostálgico. In. *Periódicos USP*. Disponível em

http://www.periodicos.usp.br/significacao/article/view/103443/116780> 2016.

KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo Van. *Reading Images*: The Grammar of Visual Design. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1976.

KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHENIAUX, Elie. *Cinema e Loucura*: Conhecendo os transtornos mentais através dos filmes. Porto Alegre: Artmed, 2010.

LASCOMBE, Betina; DORNELLES, Fernanda; BOROWSKI, Iuri; FERRIGOLO, Mariana; NICOLAI, Taciane; CARLESSO, Janaína Pereira Pretto. *Análise do Filme a "Ilha do Medo" sob o olhar da Psicologia Cognitiva*. In. Reasearch Gate. Disponível em

 2019.">https://www.researchgate.net/publication/330916145_Analise_do_Filme_a_Ilha_do_Medo_sob_o_olhar_da_Psicologia_Cognitiva> 2019.

MELLO, Selton. O Palhaço. São Paulo: Editora Master Books, 2012.

MILANI, Robledo. O Filme da Minha Vida: Entrevista Exclusiva com Selton Mello. In. *Papo de Cinema*. Disponível em

https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-filme-da-minha-vida-entrevista-exclusiva-com-selton-mello/>

MORIN, Edgar. *As Estrelas*: Mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989.

NAVEGA. Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaerte. In. *Navega Rotas Criativas*. Disponível em

https://navega.art.br/?gclid=CjwKCAiAzJLzBRAZEiwAmZb0ajOpbsWWvvxrbCs OkgyLEZ_Q6vuljW22PvX-XgzxL_aXi663DPkPOhoCKLEQAvD_BwE> 2019.

PEASE, Allan; PEASE, Barbara. *Desvendando os Segredos da Linguagem Corporal*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 1981.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s) VI *Congresso SOPCOM*, Abril de 2009. Disponível em <www.bocc.ubi.pt > pag > bocc-penafria-analise>

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. *A evolução da noção de autoria no cinema*. In. O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez., 2012.

RABBIN, Nathan. The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown. In. The A. V. Cluv. Disponível em https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595> 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova História do Cinema Brasileiro*. Edições Sesc São Paulo, v. 1, 2018.

_____. Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada. *Unicamp Revista Imagens*. n. 8, Maio/Agosto, 1998, pp.98-105.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, jul. 1965

RONNBERG, Ami. *The Book of Symbols*: Reflections on archetypal images. Alemanha: Taschen, 2010

SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza; NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. *Música, cinema e o limite da sanidade:* Análise da canção na trilha sonora do filme Bicho de Sete Cabeças, de Laís Bodanzky. Goiânia, GO, Universidade Federal de

Goiás: II SEMIC - Seminário Mídia e Cultura Processos midiáticos e narrativas culturais, 2010

SBPSP. *Ciclo Cinema e Psicanálise* - O filme da minha vida (2017), de Selton Mello - 16/05/2018. In. Youtube. Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=wy4o1YLFUKY>2019

SERAFIM, José Francisco (org). *Autor e Autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

SKÁRMETA, Antonio. *Um Pai de Cinema. R*io de Janeiro: Editora Record, 2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

VANOYE, Francis. Ensaio sobre a Análise Fílmica. São Paulo: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico:* A Opacidade e a Transparência. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

2001 – Uma Odisseia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1968. Longa-metragem (149 min.)

A CHEGADA de um Trem à Estação. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França. Lumière, 1896. Curta-metragem (1 min.)

ANTOINE e Colette. Direção: François Truffaut. França. Les Films Du Carosse, 1962. Longa-metragem (92 min.)

A PRIMEIRA Noite de um Homem. Direção: Mike Nichols. Estados Unidos. Zeta Films, 1968. Longa-metragem (102 min.)

A VIDA Invisível. Direção: Karim Aïnouz. Brasil. Canal Brasil, 2019. Longametragem (139 min.)

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Brasil. Ancine, 2019. Longa-metragem (131 min.)

BICHO de Sete Cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Brasil. Buriti Filmes, 2000. Longametragem (74 min.)

CAROL. Direção: Todd Haynes. Estados Unidos. The Weinstein Company, 2015. Longa-metragem (118 min.)

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil. O2 Filmes, 2002. Longa-metragem (130 min.)

CIDADE dos Homens. Direção: Paulo Morelli. Brasil. Globo Filmes, 2007. Longametragem (106 min.)

CIDADE em Fogo. Direção: Hernán Gaffet. Argentina. Cruzdelsur Zona Audiovisual, 2006. Longa-metragem (104 min.)

CISNE Negro. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos. Fox Searchlight Pictures, 2010. Longa-metragem (108 min.)

DEMOCRACIA em Vertigem. Direção: Petra Costa. Brasil. Busca Vida Filmes, 2019. Longa-metragem (121 min.)

FARRAPO Humano. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos. Paramount Pictures, 1945. Longa-Metragem (101 min.)

GILDA. Direção: Charles Vidor. Estados Unidos. Columbia Pictures Corporation, 1946. Longa-metragem (110 min.)

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Estados Unidos. Warner Bros, 2010. Longa-metragem (91 min.)

GREASE – Nos Tempos da Brilhantina. Direção: Randal Kleiser. Estados Unidos. Paramount Pictures, 1978. Longa-metragem (105min.)

HORA de Voltar. Direção: Zach Braff. Estados Unidos. Fox Searchlight Pictures, 2004. Longa-metragem (104 min.)

ILHA do Medo. Direção: Martin Scorcese. Estados Unidos. Paramount Pictures, 2010. Longa-metragem (138 min.)

JUVENTUDE Transviada. Direção: Nicholas Ray. Estados Unidos. Warner Bros, 1955. Longa-metragem (111min.)

KISS in the Tunnel. Direção: George Albert Smith. Reino Unido. George Albert Smith, 1899. Curta-metragem (1 min.)

MEMÓRIAS de um Assassino. Direção: Bong Joon Ho. Coréia do Sul. Europa Filmes, 2007. Longa-metragem (130 min.)

MEU Nome Não é Johnny. Direção Mauro Lima. Brasil. Globo Filmes, 2008. Longametragem (124 min.)

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Brasil. Globo Filmes, 2000. Longametragem (104 min.)

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkowski. União Soviética. Mosfilm, 1975. Longametragem (107 min.)

O REI Leão. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Estados Unidos. Walt Disney Pictures, 1994. Longa-metragem (88 min.)

OS INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. França. Les Films du Carrosse, 1959. Longa-metragem (99 min.)

OS PALHAÇOS. Direção: Federico Fellini. Itália, França, Alemanha. RAI Radiotelevisione Italiana, 1970. Filme para televisão (92 min.)

PEQUENA Miss Sunshine. Direção: Jonathan Dayton, Valerie Faris. Estados Unidos. Fox Searchlight Pictures, 2006. Longa-metragem (101 min.)

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Shamley Productions, 1960. Longa-metragem (109 min.)

QUANDO o Tempo Cair. Direção: Selton Mello. Brasil. Adriano Lírio, 2006. Curtametragem (15 min.)

RÉQUIEM para um Sonho. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos. Artisan Entertainment, 2010. Longa-metragem (102 min.)

RIO Vermelho. Direção: Howard Hawks. Estados Unidos. Monterey Productions, 1948. Longa-metragem (133 min.)

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Brasil. Zazen Produções, 2007. Longametragem (115 min.)

TUDO Acontece em Elizabethtown. Direção: Cameron Crowe. Estados Unidos. Paramount Pictures, 2005. Longa-metragem (120 min.)

UMA Mente Brilhante. Direção Ron Howard. Estados Unidos. Universal Pictures, 2008. Longa-metragem (135 min.)

UM SONHO de Liberdade. Direção: Frank Darabont. Estados Unidos. Castle Rock Entertainment, 1994. Longa-metragem (142 min.)

VIDAS Amargas. Direção: Elia Kazan. Estados Unidos. Warner Bros. 1955. Longametragem (115min.)

WHAT Happened Miss Simone. Direção: Liz Garbus. Estados Unidos. Netflix, 2015. Longa-metragem (112 min.)

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

FELIZ NATAL

Título original: Feliz Natal. Título estrangeiro: *December*.

Ano: 2008. País: Brasil.

Duração: 100 min. Diretor: Selton Mello. Produtora: Vânia Catani.

Roteirista: Selton Mello e Marcelo Vindicatto.

Diretor de fotografia: Lula Carvalho

Atores: Leonardo Medeiros, Darlene Glória, Paulo Guarnieri, Graziella Moretto,

Lúcio Mauro, Emiliano Queiroz, Fabrício Reis.

O PALHAÇO

Título original: O Palhaço. Título estrangeiro: *The Clown*.

Ano: 2011. País: Brasil.

Duração: 88 min. Diretor: Selton Mello. Produtora: Vânia Catani. Roteirista: Selton Mello.

Diretor de fotografia: Adrian Teijido

Atores: Selton Mello, Paulo José, Tonico Pereira, Larissa Manoela, Teuda Bara,

Álamo Faco, Cadu Fávero, Erom Cordeiro, Fabiana Karla.

O FILME DA MINHA VIDA

Título original: O Filme da Minha Vida. Título estrangeiro: *The Movie of My Life*.

Ano: 2017. País: Brasil.

Duração: 113 min. Diretor: Selton Mello.

Produtora: Vânia Catani, Selton Mello.

Roteirista: Selton Mello.

Autor da obra original: Antonio Skármeta Diretor de fotografia: Walter Carvalho

Atores: Johnny Massaro, Vincent Cassel, Ondina Clais, Selton Mello, Bruna

Linzmeyer, Bia Arantes, Martha Nowill.