



Duas estratégias de ruptura no cinema contemporâneo: explicitação e minimalização¹

Marcela Ribeiro Casarin²
Thalita Cruz Bastos³

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo

O presente artigo se propõe a estudar estratégias de ruptura, tanto técnicas quanto estéticas, no cinema contemporâneo. Tomando como base as vanguardas clássicas do cinema e o Neo-realismo Italiano, discutimos as funções e reflexos do uso da minimalização e da explicitação, enquanto artifícios de modificação do olhar. Os filmes *Festa de Família*, de Thomas Vintenberg, e *Um Instante de Inocência*, de Mohsen Makhmalbaf, servem como base para estudarmos as aplicações de tais técnicas no cinema atual.

Palavras-chave

Minimalização, explicitação, olhar, Dogma 95, cinema iraniano

A história do cinema, desde os seus primórdios, é marcada por diversas fases e movimentos que buscaram romper sempre com a forma vigente, questionando os métodos e as técnicas empregadas pela criação e uso de novos métodos e técnicas. Essa necessidade de releitura das artes como um todo, está ligada ao contexto social e histórico no qual esses movimentos se desenvolvem.

Assim, podemos citar momentos como as vanguardas clássicas, da década de 20, e aquilo que poderíamos chamar de movimentos de ruptura, como o neo-Realismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa. Podemos atribuir um sentido bastante alargado de “vanguarda” aos dois últimos se tomarmos o termo como denotando uma atitude de ruptura em relação à decupagem clássica, ou seja, às regras pré-estabelecidas de uma

¹ Trabalho apresentado ao III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação

² Marcela Casarin é graduanda do curso de Comunicação Social da UFJF e bolsista do Pet – Programa de Ensino Tutorial.

³ Thalita Bastos é graduanda do curso de Comunicação Social da UFJF e bolsista do Pet – Programa de Ensino Tutorial.

pretensa “gramática cinematográfica”, e foi neste sentido que acabaram por influenciar diretores e cineastas de várias partes do mundo – tendo inclusive sua ramificação no Brasil com Glauber Rocha e o Cinema Novo.

Este artigo se propõe a estudar como esses movimentos de ruptura se desenvolvem e refletem na produção cinematográfica até os dias atuais. Para delimitar a discussão do tema – que poderia acontecer em diversos âmbitos – nos deteremos aqui nas características de minimalização e explicitação utilizadas por estes movimentos de ruptura que causaram, e ainda causam, impacto no olhar do espectador.

Explicitação: confundindo o olhar

Explicitar: tornar claramente expresso. Ao contrário do que diz o dicionário, no cinema, o emprego deste termo pode ser um convite à confusão. Técnica recorrente nos diversos movimentos de vanguarda, a explicitação, seja na montagem ou nos planos, é na maioria dos casos, a responsável pela sensação de estranhamento do espectador durante a exibição das obras. Isso porque, ela deixa transparecer os métodos utilizados na realização do filme, resultando em efeitos como cortes bruscos, planos descontínuos e/ou muito próximos ou até mesmo criando um cenário irreal, em desconformidade com as expectativas do receptor que tende a entender cinema como um reflexo da realidade em que vive. Aqui, trataremos dos movimentos de ruptura com o cinema clássico que tiveram na explicitação a base para suas criações, entre eles as chamadas “vanguardas clássicas”, da década de 20 na Europa.

O construtivismo russo, por exemplo, instituiu um novo modelo de decupagem. Em oposição aos experimentos do americano Griffith que, nas palavras de Sergei Eisenstein, “permanece sempre em um nível de representação e objetividade; jamais procura moldar o significado e a imagem mediante a justaposição de planos”⁴, os diretores russos, motivados pela possibilidade de levar adiante o controle exercido pelo diretor cinematográfico sobre seu material, se aprofundaram na idéia de ir além das histórias, interpretando-as e tirando conclusões intelectuais. Interessavam-se não somente pelas questões práticas, mas também pela combinação entre criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa. A montagem (e sua explicitação como tal) era, assim, a chave tanto para o domínio estético, quanto para o ideológico.

⁴ EISENSTEIN, p. 56, 1951



Surgido da crise da indústria cinematográfica européia, o movimento impressionista francês buscava elevar o cinema à categoria de arte. Na época, o cinema era considerado uma arte menor, freqüentado apenas pela classe popular, enquanto que a elite se concentrava na literatura e no teatro.

Para alcançar esse objetivo, os impressionistas criaram uma vanguarda cinematográfica que é, acima de tudo, visual.

Os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem. (MARTINS, p. 89, 2006)

Como podemos ver a partir da descrição de Fernanda Martins, o impressionismo utilizava a explicitação de tal maneira que as obras marcaram um novo capítulo na história da linguagem cinematográfica, principalmente no que se refere à estética. Com isso, além de conseguirem finalmente com que o cinema fosse considerado pelos críticos como uma forma de arte, os impressionistas instituíram uma cultura cinematográfica na França, até então “dominada” pelas produções norte-americanas.

Já o Expressionismo Alemão tinha como características marcantes a explicitação dos ângulos (acentuados), e da iluminação (contornos sombrios e cores contrastantes: verdes, vermelhos, amarelos e negro). Resultado de um traumático Pós-Guerra, o expressionismo vai de encontro à realidade enquadrada pelo Impressionismo Francês. Buscando expressar não o fato em si – muito menos experimentações com a película – o movimento priorizava o sentimento do artista, considerando a reprodução da realidade, tal como ela existe, inútil e desnecessária. Por este motivo traz para a tela “visões” subjetivas e interiorizantes do real: os contrastes de luz e sombra, e as cores marcantes comporiam o cenário do inconsciente do artista, da forma como ele vê o real.

Como vimos, desde os primórdios do cinema, os diretores têm buscado novas formas de se expressarem através do filme. Atualmente, o surgimento dos equipamentos digitais facilita ainda mais essas experimentações: além das técnicas desenvolvidas para a película, consegue-se utilizar e trabalhar facilmente com as idéias da videoarte, instituída nos anos 80.

Mas, como bem lembra o cineasta Carlos Adriano, nem tudo são flores, ou melhor, bons filmes, nesta era digital: “Se o digital facilita a produção e a difusão, a preguiça mental e o oportunismo paroquial ditam a norma na terra devastada e



prometida do cinema (...) é urgente recuperar a capacidade de inquietação”⁵. Entende-se daí que as facilidades que agora dão origem à democratização dos meios também favorecem o aparecimento de *videomakers* amadores, que filmam – ou tentam filmar – qualquer coisa ou situação que aparece, sem o menor critério ou consciência do que fazem.

Ou ainda, apenas imitam aquilo que vêm reproduzido pela TV, que nada mais é do que os experimentos de vanguardas de outrora, consolidados através dos anos. Podemos aqui então citar Jacques Aumont e concluir que se “o olho variável, banalizado pelo olho mabusiano do televisor, não engendra mais formas, pois não se choca mais com nenhum sistema formal constituído”⁶, a televisão e os demais meios de comunicação de massa – incluindo o próprio cinema clássico, produzido pelos grandes estúdios norte-americanos – não constituem movimentos de ruptura. Sendo assim, o meio digital por si só, não se configura como uma nova vanguarda, como alguns teóricos tentaram supor quando os equipamentos passaram a ser mais acessíveis. É necessário que se utilize das facilidades do digital para constituir uma nova linguagem e uma nova estética, próprias do meio.

Neste sentido, é imprescindível então falar do movimento Dogma 95. Buscando um cinema puro, contrário aos efeitos especiais e que valorize a história, os dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars Von Trier inauguraram uma nova proposta estética. Porém, esta nova proposta estava submetida a um regimento: o *Voto de Castidade* incluía normas como o uso da câmera na mão (ou ombro); a não creditação do diretor; a não utilização de iluminação bem como de cenários artificiais e a utilização de som direto. Tal rigidez para com as regras vem de uma necessidade de uniformização, de disciplina. No próprio manifesto isso se faz claro, e reitera ainda o pensamento de Carlos Adriano:

Pela primeira vez, qualquer pessoa poderia produzir cinema. E quanto mais acessível se torna a mídia, maior é o papel da vanguarda. Não é à toa que a expressão vanguarda (avant-garde) vem de uma conotação militar [...] o filme individual é, por definição, decadente. (MANIFESTO, 2007)

O que entendemos daí é que a facilidade de produção possibilita a todos fazerem seus próprios filmes, e até mesmo a idealizarem movimentos de vanguarda, mas isso só

⁵ ADRIANO, 2006

⁶ AUMONT, p.108, 2004

é possível se as regras forem respeitadas, com a tal disciplina militar, para que a produção consiga, de fato causar algum impacto no circuito cinematográfico.

Impacto esse que, no Dogma 95, é obtido principalmente a partir da mobilidade da câmera, que vai além do olhar dos personagens, se tornando mesmo parte do corpo deles. E é aqui que retomamos a idéia da explicitação proposta neste artigo. Ao evidenciar, explicitar, a presença da câmera em novos pontos de vista, o movimento Dogma 95 consegue romper mais uma vez com o cinema clássico, uma vez que este permite, no máximo, a utilização da câmera no lugar do olhar do personagem – a chamada câmera subjetiva.

Para explicar melhor a aplicação do conceito de explicitação no Dogma 95 e, conseqüentemente, no cinema atual, nos deteremos no filme *Festa de Família*, de Thomas Vinterberg. Primeiro filme a ser produzido de acordo com os “mandamentos” do movimento, *Festa de Família* impressionou a crítica quando apresentado em Cannes (em 1998) e dividiu opiniões.

A história é simples, porém polêmica. Em uma reunião familiar, para comemorar o aniversário do patriarca, o filho mais velho decide revelar passagens obscuras e segredos de sua infância, e de seus irmãos. A relação incestuosa do pai com seus filhos pequenos, bem como a postura passiva da mãe em relação à esta atitude são algumas das lembranças expostas à mesa de jantar, na presença de todos os parentes.

E enquanto se discutia sobre a narrativa e as características documentais da obra, Laurent Roth destacou a mudança de ponto de vista da câmera, em que o corpo é quem fala (MOURÃO, p.31, 2005) Assim, há seqüências feitas na altura da cintura – ou, relacionando com o tema da trama, na altura do falo – como a chegada dos irmãos ao hotel. Ao ocuparem seus quartos, o mais velho, Christian é assediado pela camareira; Hélène, a irmã, descobre o quarto onde a gêmea de Christian suicidou e, o mais novo, Michael, é mostrado discutindo com a mulher por causa dos sapatos e, no fim, indo para a cama com ela. A seqüência termina com um plano do pai, também em contra-plongèe, reforçando o clima erótico das cenas e justificando a futura revelação na trama.

Outros planos, realizados de cima para baixo, como uma câmera de vigilância – simbolizam, ou antevêm talvez, essa cultura de *reality show* em que vivemos atualmente, onde tudo e todos podem estar sendo vigiados 24 horas por dia.

Desta forma, se o padrão estético definido pelo cinema clássico coloca a câmera a altura da visão do homem, *Festa de Família* rompe totalmente com este cinema, se ligando a um corpo e, conseqüentemente aos instintos desse corpo. O que podemos

perceber, por exemplo, na cena em que os irmãos brigam em uma floresta próxima a casa do pai. A câmera parece “apanhar” junto com o personagem, balançando da mesma forma que o ator, quando este toma os solavancos dos agressores.

A explicitação destes movimentos, o novo ponto de vista da câmera adotado pelo diretor e os conseqüentes efeitos que estas técnicas surtiram na maneira de olhar do espectador podem ser considerados uma forma de ruptura presente no cinema contemporâneo.

Minimalização: refletindo frente ao plano

Outra estratégia de ruptura presente no Cinema Contemporâneo é a minimalização, ou seja, a capacidade de reduzir uma produção cinematográfica ao menor número possível de cortes no momento da montagem, enfatizando o plano como forma narrativa a fim de ir de encontro ao cinema clássico, que preza pela montagem composta de planos e contraplanos em seqüência para delinear o sentido da narrativa. Portanto, para introduzir uma idéia de um número mínimo de cortes devemos nos lembrar do neo-realismo italiano e a sua proposta de tratar o cinema como uma forma de falar o mais claro possível do real.

O neo-realismo se caracteriza, principalmente, pela busca de fazer as pessoas refletirem frente às coisas reais, exatamente como elas são. O que promove nos indivíduos, tanto cineastas quanto espectadores, uma “atitude” de análise, isto é, um desejo de compreender, de pertencer e de participar da realidade; e para isso os cineastas, normalmente, usam de uma forma analítica e documental daquilo que é real, porém sem oferecer soluções para as situações apresentadas. Para o cineasta italiano Cesare Zavattini, “a questão é estar apto a compreender as correspondências reais entre os fatos e seu processo de nascimento, descobrir o que está por trás deles”⁷, pois a realidade é muito rica, ela comporta uma multiplicidade de temas que nunca se extinguem.

O contexto social no qual o neo-realismo se desenvolveu foi o período fascista na Itália. Com o final da Segunda Guerra e a destruição de muitos estúdios e equipamentos italianos, os cineastas acabaram desenvolvendo uma nova *mis-en-scène* que passou a ambientar-se fora dos estúdios e com a concepção fotográfica próxima

⁷ ZAVATTINI, 1953



àquela realizada pelos documentários. “O neo-realismo criou um novo estilo de representação”⁸, com o objetivo de colocar em evidência as condições sociais do período pós-guerra na Itália. E através desse movimento, propiciar para o grande público uma maior consciência social e cultural.

As produções neo-realistas possuíam características técnicas e estilísticas próprias, como, por exemplo, o uso de uma estruturação planejada na narrativa; a participação de não-atores ao invés de atores, a fim de conferir maior realidade à obra; a ambigüidade das situações apresentadas, acompanhadas por finais abertos; a recusa do uso de efeitos visuais; a filmagem em cenários reais e uma subsequente flexibilidade na decupagem; a simplicidade dos diálogos, pois o mais elaborado já está sendo mostrado com os planos escolhidos e o tempo em que esses planos ficam expostos para a apreciação do espectador: a minimalização no plano, afetando a maneira de olhar.

Dessa forma, podemos observar claramente a influência que o neo-realismo italiano tem nos novos cineastas iranianos, como Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, pois estes reproduzem em suas obras a estratégia de minimalização empregada pelos neo-realistas. Tal influência ocorre, principalmente, pela necessidade que esses cineastas tiveram de retratar a realidade social de seu país com os poucos recursos tecnológicos que lhes eram fornecidos. Além disso, se analisarmos o contexto social no Irã tanto antes da Revolução Islâmica quanto depois, iremos perceber uma ligeira semelhança com o momento que a Itália viveu no regime fascista.

Em 1979 estourou um movimento revolucionário contra a monarquia “fascista” do xá Reza Pahlevi, monarquia esta cujos divulgadores buscavam trazer à tona o passado iraniano pré-islâmico e que, por conta dessa proposta, não aceitavam opiniões contrárias, perdendo a capacidade de adaptação e flexibilidade. Com o desenrolar da revolução o líder religioso aiatolá Khomeini, que estivera muitos anos no exílio, despontou e passou a ser visto pelos iranianos com intérprete da vontade de Deus. Em 1980, ocorreu a primeira eleição pós-revolução, na qual a população deveria escolher através de um plebiscito se queria ou não uma república islâmica. Como o voto não era secreto e o grande número de policiais nas ruas sempre atentos à cor da cédula que era colocada nas urnas levou à vitória de 85% a favor de uma república islâmica.

A partir desse momento a sociedade iraniana passou a se caracterizar também como islâmica, e, por conseguinte, a seguir os seguintes preceitos: nativismo,

⁸ MELEIRO, p. 105, 2006



populismo, monoteísmo, antiidolatria, teocracia, puritanismo, independência política e econômica e combate ao imperialismo. Nessa época a Sharia, ou Lei Islâmica, passou a ser vista como a Lei Suprema.

No Irã, uma das mais importantes organizações que constituíam, na monarquia do xá Reza Pahlevi, e que constituem hoje, após a mudança do regime, um forte baluarte para o cinema nacional é o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvaresh-e Fekir-ye Kudakan va Nowajavanan*), conhecido como *Kanun*. A principal característica dessa instituição era possibilitar que os artistas tivessem uma grande liberdade de expressão em suas produções, dando incentivo à realização de obras destinadas ao público jovem. Abbas Kiarostami, convidado pelo diretor do instituto, Ebrahim Forouzesh, colaborou para a criação do Departamento de Cinema. De acordo com o cineasta,

a principal ruptura no cinema iraniano teve lugar com as primeiras pesquisas cinematográficas realizadas pelo Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente. (...) O cinema que estava na moda era, por um lado, um cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores e, por outro, um cinema de vanguarda, que não conseguia relacionar-se com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso Instituto estavam meio caminho entre estes dois gêneros de cinema (KIAROSTAMI, apud MELEIRO, p. 42, 2006).

O cinema iraniano pode ser dividido em três fases de produção, desde a fundação do *Kanun* até os dias atuais. A primeira fase vai de 1970 a 1979, durante a qual foram produzidos curtas e animações direcionados para o público infantil; a segunda fase começa no início da revolução (1979) e vai até 1990, e se caracteriza pela produção de longas-metragens realistas, tratando de temáticas sociais; finalmente, na terceira fase, ocorreram algumas mudanças na direção do *Kanun*, e a nova diretoria decidiu aumentar o controle sobre os cineastas, que optaram por realizar seus filmes em produtoras independentes. É importante ressaltar que em todos os períodos os diretores tiveram de submeter seus roteiros para a aprovação do governo; além disso, era comum roteiros serem aprovados para produção, mas não para exibição.

Essa censura ocorria e ainda ocorre, devido às rigorosas tradições islâmicas quanto ao nacionalismo, à importância da república islâmica, e o papel da mulher na sociedade, por exemplo. O desafio que os cineastas encontram é como tratar da realidade política, social e cultural do Irã sem que a censura impeça a produção e exibição dos filmes, pois, como o próprio Makhmalbaf coloca sobre as restrições

governamentais, a produção cinematográfica iraniana enfrenta o problema de que as proibições da censura não são claras, as justificativas utilizadas para impedir a produção de um filme são as mais variadas – a “confusão ideológica”, os “temas não-religiosos”, a “influência comunista” e a “visão pessimista da realidade” –, situação semelhante à vivenciada na Itália, onde o governo temia o efeito que o neo-realismo poderia ter no exterior.

É o nosso problema nesse momento. Se fizermos um filme que contenha críticas à situação atual no Irã, o governo diz que estamos humilhando os iranianos. Até a oposição concorda. Se fizermos um filme de exaltação ao Irã, essas mesmas pessoas julgam que alguma armadilha existe. E a oposição dirá que estamos sob influência do governo. Essa é a nossa cultura. (MAKHMALBAF, apud MELEIRO, p. 62, 2006)

Apesar da forte censura que acontece no Irã, o novo cinema iraniano se caracteriza pela intervenção social, elemento típico do cinema militante que nasceu na América latina, na Europa e em outros países de terceiro mundo, o *Terceiro Cinema*. Os cineastas realizam “críticas à sociedade contemporânea do Irã utilizando-se de vários recursos metafóricos ou, mais recentemente, de críticas realmente abertas”⁹. Para Mohsen Makhmalbaf, os cineastas têm o importante papel de modelar e assegurar a liberdade, além do futuro da democracia no Irã.

Alguns acreditam que precisamos influenciar a sociedade iraniana, e pensam que, ao publicar livros e produzir filmes, nós promovemos mudanças culturais no Irã. Mas não é assim. Uma mudança cultural fomentaria uma revolução onde todas as pessoas chegariam às suas próprias decisões, podendo estar ou não em sintonia com as aspirações da revolução, mais isso seria uma consequência natural do evento. (...) A revolução já ocorreu (...). Os resultados estão ao nosso redor; isto é o que devemos mostrar (DABASHI, apud MELEIRO, p. 78, 2006).

Compreendendo o contexto social em que a produção cinematográfica iraniana está inserida, podemos partir para uma análise mais profunda do filme de Mohsen Makhmalbaf, *A Moment of Innocence (Um Instante de Inocência)*, que faz parte da quinta fase de produção do cineasta, caracterizada principalmente pela poesia e pela arte.

O filme *A Moment of Innocence* data de 1995, e conta a história de uma produção cinematográfica realizada por Makhmalbaf na qual ele busca recriar um incidente que aconteceu com ele quando ainda jovem, na época da monarquia do xá Reza Pahlevi, no qual ele esfaqueia um policial. O filme mostra Makhmalbaf, o agressor

⁹ MELEIRO, p. 76, 2006

no incidente, e o ex-policial selecionando jovens para interpretar o papel de ambos na juventude. O diretor adota a forma documental, característica do neo-realismo para narrar a história, como um veículo de confissão do seu ato, e como uma investigação psicológica, abrindo margem para evidenciar as duas possibilidades de se contar uma mesma trama.

O conceito que sustenta o trabalho de Makhmalbaf está longe do “cinema verdade” apontando para uma corrente de documentaristas. A busca pela expressão pura torna-se muito mais importante em seu trabalho do que a busca pela verdade: “A melhor maneira de aproximar-se da verdade é mentindo”, diz Abbas Kiarostami, referindo-se a forma pseudo-documental do cinema de ficção iraniano (MELEIRO, p. 107, 2006).

O filme pode ser considerado como ambíguo, pois não é deixado claro se o ex-policial, Nasoria, e Makhmalbaf concordam ou não com a forma de ser contado o incidente. Tal elemento é característico do neo-realismo, porque ao adotar a forma narrativa semelhante à do documentário, o cineasta abre a possibilidade para pessoas comuns participarem do processo de produção. A sugestão de contar uma história de amor, por exemplo, aparenta ser de Nassori, mas, na verdade, é de Makhmalbaf. O ex-policial cria uma expectativa que é frustrada no final porque não é ele que controla o direcionamento da narrativa, e sim o diretor.

Apesar disso, todos aqueles que participam do filme interferem na forma como a narrativa se desenrola. Inclusive os atores que interpretam o jovem Makhmalbaf e o jovem Nasoria, além da atriz que interpreta a prima de Makhmalbaf, todos eles emprestam um pouco das suas visões de mundo para a construção do filme. O diretor retrata como realmente vivem os jovens iranianos, que diferentemente dos jovens de sua época, acreditam no amor e na harmonia como chaves para resolver os problemas. Tratar de forma tão sutil e artística a realidade da juventude do Irã é também uma característica do neo-realismo, que busca mostrar o que realmente acontece com as pessoas no contexto social em que estão inseridos. Para conseguir que o receptor reflita sobre o filme, Makhmalbaf dá preferência a planos abertos, de longa duração, com a câmera, na maioria das vezes, estática. Assim, o espectador se sente convidado a observar e apreender todo o conteúdo e nuances da cena.

Ao final, quando o diretor quebra a expectativa e mostra os dois jovens oferecendo um, uma flor, e o outro, o pão, ao invés da arma e da faca, ele deixa claro que o objetivo principal do filme é mostrar como a violência não é a solução para se conseguir a justiça, e sim o amor entre as pessoas. O final fica em aberto, não deixa

claro o que aconteceu depois, mas isso não importa, porque a realidade não tem final, o importante são os elementos que se movimentam no decorrer da narrativa, como eles se relacionam e como as tradições islâmicas permeiam essas relações. Além disso, todos os personagens são interpretados por não-atores: jovens iranianos que sabem e vivem o dia-a-dia de uma realidade e, inconscientemente, transportam essas experiências para a produção cinematográfica.

O que parece realidade nos filmes de Makhmalbaf, e é aceito pelo espectador como tal, na maioria das vezes, é encenação. Fazer ficção da realidade é uma fórmula que a pouco tempo seria escandalosa, mas hoje é vista como legítima, não apenas para o cinema de ficção, mas também para os documentaristas expressarem a sua leitura do objeto documentado (MELEIRO, p. 108, 2006).

Entretanto, apesar de todos os elementos de realidade encontrados no filme e a clara mistura entre ficção e não-ficção, não podemos nos esquecer que “as questões sociais associadas a filmes iranianos muitas vezes são leituras de um subtexto ou de uma aproximação metafórica da realidade. Isso porque a realidade não pode ser mostrada, ou (...) não há como mostrá-la autenticamente”¹⁰, por causa das restrições do governo.

Conclusão

A partir das análises apresentadas podemos concluir que, na utilização de ambas as técnicas, o propósito primeiro era oferecer ao espectador um ponto de vista diferenciado, a partir do qual ele pudesse interagir com a trama e os personagens de uma nova maneira. Essa nova maneira desperta no receptor um olhar crítico, não apenas sobre as obras, mas voltado para a sua própria realidade.

A partir do momento em que é instituído esse olhar diferenciado, cria-se possibilidades de renovação das técnicas cinematográficas, evitando a estagnação do meio, hoje saturado de filmes comerciais hollywoodianos e produtos televisivos que funcionam apenas como um entretenimento sem, no entanto, propor qualquer discussão sobre os temas da realidade social, política e, até mesmo, cultural.

¹⁰ MELEIRO, p. 82, 2006



Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>> Acessado em 12/11/2006.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org.) *História Mundial do Cinema*. Campinas, Papirus Editora. 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Jorge Zahar Editor, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. In: MASCARELLO, Fernando (org.) *História Mundial do Cinema*. Campinas, Papirus Editora. 2006.
- JI-SEOK, Kim. A Cinematic Gem: A Worldview of a Moment of Innocence. Disponível em: Makhmalbaf Film House <<http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=246>>. Acessado em 23 de maio de 2007.
- LOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- MARTINS, Fernanda. *Impressionismo Francês*. Capítulo 3 do livro *História Mundial do Cinema*, organizado por Fernando Mascarello. Campinas, Papirus Editora. 2006.
- MELEIRO, Alessandra. *O Novo Cinema Iraniano. Arte e Intervenção Social*. São Paulo, Editora Escrituras. 2006.
- ZAVATTINI, Cesare. *Algumas idéias sobre o cinema*. Disponível em <<http://www.gonzomatic.com/writing/zavattini.html>> Acessado em 12/12/2005.