

***Bitols: cinema desconstrução, identidade cultural e cenas musicais***<sup>1</sup>Caroline Govari NUNES<sup>2</sup>Fabricio SILVEIRA<sup>3</sup>

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

**Resumo**

Narrando uma noite na vida de uma banda *underground* no início dos anos 90 na cidade de Porto Alegre/RS, *Bitols* mistura a estética de documentário e ficção, se diferenciando enquanto produto audiovisual de uma época. O filme sugere uma identidade cultural e pode ser pensado dentro de um conceito de cena musical. Por isso, este artigo tem o intuito de entender de que forma o produto audiovisual age para sugerir uma identidade, examinando suas narrativas e experimentalismos dentro do que os próprios roteiristas chamam de “cinema desconstrução”.

**Palavras-chave:** cinema; música; identidade; cenas musicais.

**Considerações iniciais**

Inventando seu próprio circuito de exibição, *Bitols* (2010) é o primeiro longa-metragem realizado pelo Coletivo Cinema8ito. Em 2005, o projeto BITOLS ganhou o edital do Fumproarte como curta-metragem. Para os produtores do Cinema8ito, seria sua primeira comédia, com conhecimento de causa, a respeito da enlouquecida cena do rock gaúcho, tão longe, tão perto dos centros vanguardistas do planeta. Entretanto, ao começarem os preparativos para as filmagens, o diretor e sua equipe perceberam ter nas mãos elementos para uma história ficcional longa, repleta de cenas de época gravadas por eles mesmos, já que todos fizeram parte da cena *rock'n'roll*<sup>4</sup> local. Assim, partem para viabilizar este ideal, somando novos parceiros e rodando em HDV nas cidades de Porto Alegre e Mostardas (CINEMA8ITO, 2014).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Jornalista graduada pela UFSM-RS. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos-RS, email: [carolgnunes@terra.com.br](mailto:carolgnunes@terra.com.br).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Doutor em Ciências da Comunicação, professor e pesquisador junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos-RS, email: [fabricsilveira@terra.com.br](mailto:fabricsilveira@terra.com.br).

<sup>4</sup> Grossberg descreve o *rock'n'roll* como uma formação, e enfatiza o fato de que a identidade e os efeitos do rock são mais abrangentes do que sua dimensão sonora. “Falar do rock como uma formação demanda que nós sempre localizemos práticas musicais em um contexto de um complexo (e sempre específico) quadro de relações com outras práticas sociais e culturais; daí eu descreverei o rock como uma cultura antes de descrevê-lo como uma prática musical” (GROSSBERG, 1997, p. 102).

Por causa da grande pesquisa de materiais de arquivo em vários baús da capital gaúcha, o filme demorou 7 anos para ser realizado. Além disso, a ideia dessa realização era falar de uma cena que todos os envolvidos (produção, atores do elenco, diretores, músicos envolvidos) viveram intimamente. Inclusive, há momentos, mesmo que em cenas surrealistas, que são piada interna. Ou seja, quem viveu a cena nos anos 90 se identifica em muitas frases, planos detalhe, diálogos e passagens, enquanto para quem não viveu esses momentos pode parecer apenas ficção<sup>5</sup>. Talvez, inclusive, *Bitols* tenha um pouco de autobiografia, já que todos os principais envolvidos, de elenco à direção, vivenciaram uma juventude naquele período em que os CDs eram a grande revolução tecnológica e todos andavam com sua demotape na mochila, à espera do grande momento em que um produtor do centro do país os descobriria.

Falando de um bairro *underground* que poderia estar em qualquer centro urbano do planeta, *Bitols* teve direção e roteiro de André Arieta e contou com Bia Werther no roteiro e direção de arte. O elenco principal foi composto por Leo Felipe, Leonardo Machado, Carlinhos Carneiro (que também colaborou no roteiro), Bruno Bazzo e Biah Werther. A trilha, por sua vez, é quase toda inédita, são canções compostas e produzidas pelo próprio diretor e, boa parte, executada pela banda, que paralelamente aos ensaios de cena, ensaiava enquanto grupo musical.

Chamado de “Cinema Desconstrução” por seus idealizadores, *Bitols* tem uma estética bem particular e, em momentos, incomodativa. Transitando entre o cinema ficcional e documental, o filme apresenta características extremamente peculiares, que variam desde a textura das imagens, trilha sonora, os atores sociais, roteiro, planos detalhe e principalmente a montagem da narrativa, que confunde o espectador, pois não segue uma ordem cronológica – o filme vai, e volta – assim como quando contamos uma história para um conhecido.

Por causa dessa narrativa incomodativa, o encaixamos dentro do conceito de cinema experimental, pois identificamos um investimento estético próprio neste produto audiovisual. Sendo assim, “experimental”, aproximando-se do termo “avant-garde”, aponta algo com caráter de experimento, de investigação ou invenção da própria linguagem que constitui o cinema em suas possíveis relações com a literatura, o teatro, a música e as artes em geral. O experimento pode, dessa forma, garantir um aspecto diverso, desde uma

---

<sup>5</sup> Essas informações foram fornecidas por Biah Werther, co-reteirista e diretora de arte do *Bitols*, através de mensagens eletrônicas trocadas em 28 de junho de 2014.

montagem acelerada, não fazendo necessariamente uso de um roteiro dramático e explorando movimentos de captação não muito utilizados<sup>6</sup>.

### **Cinema experimental: da ficção ao uso da imagem documental**

Percebemos um experimentalismo presente em toda a obra, o que proporcionou um material que varia a narrativa cinematográfica e quebra com conceitos pré-estabelecidos. Dessa forma, buscamos entender algumas características como, por exemplo, o que é “experimental”?

Até os anos 1960, os filmes eram classificados apenas como “ficção” ou “documentário”, e não havia muitas possibilidades de sair dessa dicotomia simplificadora. Para Machado (2010), quando Stan Brakhage começou a fazer filmes colando asas de borboleta em uma película, sem obedecer aos limites do fotograma, deixou de ser possível enquadrar uma obra à dicotomia tradicional. Entretanto, “experimental” só pode ser conceituado por sua característica atípica e sem padrão, isto é, por aquilo que não conseguimos definir nem como documentário, nem como ficção. Ainda, de acordo com o autor, “experimental” foi adotado com base no uso do que já se fazia dele no cinema *underground* no final dos anos 1950. Antes, principalmente nos anos 1920, utilizava-se o termo *avant garde* (como comentado nas Considerações iniciais) para designar produções desse tipo. No campo do vídeo, o equivalente do cinema experimental era a vídeo-arte, que tinha horizontes e propostas estéticas semelhantes.

O conceito de “experimental” envolve mais elementos que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual padronizada. Como o próprio nome sugere, “a ênfase desse tipo de produção está na *experiência*, no sentido científico de *descoberta* de possibilidades novas” (MACHADO, 2010, p. 25). Jairo Ferreira (1986, p.27) prefere falar de um *cinema de invenção*, “um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas de consciência, revelando novos horizontes do im/provável”. Outros, como Sheldon Renan (1970, p.1), falam de um cinema “subterrâneo” (*underground*), “uma explosão de estilos, formas e diretrizes cinematográficas”. (MACHADO, 2010, p.25).

---

<sup>6</sup> Encontramos a relação conceitual entre os termos “experimental”, “independente”, “underground” e “avant-garde” confirmada tanto pelas observações introdutórias do ensaio *Experimental, independent, and animated films* de Thomas e Vivian Sobchack (1987) quanto pela introdução do livro *Avant-garde Film* de Scott MacDonald (1993).

Aprofundando mais ainda o conceito de experimental, os roteiristas e diretores de *Bitols* o intitulam de “cinema desconstrução”. Por perceberem que há diversos tipos de cinema experimental, e por caminharem sempre na direção oposta do cinema tradicional, eles enxergam que a quebra da narrativa, a liberdade, a montagem ser toda em pedaços (se aproximando de um mosaico) e a linguagem e fotografia por vezes incomodativa acabam levando o filme para o lado da “desconstrução”. E tudo extremamente pensado justamente para fugir de qualquer cartilha cinematográfica, assim como tudo que é diferente<sup>7</sup>.

Sobre as inserções de imagens de arquivos no filme – onde faz com que ele seja identificado como documentário – encontramos em Fernão Ramos (2008) a abordagem necessária para compreendê-lo. Para o autor, as características formais do cinema documentário representam um dos pontos fundamentais na diferenciação entre documentário e ficção. Ramos (2008) coloca que o documentário se caracteriza pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. Antes de tudo, “o documentário é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador)” (RAMOS, 2008, p. 28). O autor destaca também elementos próprios à narrativa documentária como, por exemplo, a presença de locução (*voz over*), utilização de imagens de arquivo, presença de entrevistas ou depoimentos, rara utilização de atores profissionais e intensidade particular da dimensão da tomada. Em *Bitols*, não vemos o uso de *voz over*, pois sua narrativa não é essencialmente documental, mas vemos a presença dos outros elementos característicos de documentário.

Dessa forma, e por todo o elenco ter vivido intensamente essa cena retratada do início dos anos 90, os realizadores acreditam que *Bitols*, dentro do “cinema desconstrução”, pode ser considerado um documentário-ficcional. Por termos atores sociais encenando uma realidade vivenciada por eles mesmos, anos atrás, e percebendo que os mesmos não são necessariamente atores “de verdade” (com exceção de Leonardo Machado), nos apoiamos novamente nos estudos de Ramos (2008) para entender algumas questões de encenação documental.

Dentro de seus estudos, o autor explica que a maioria dos documentários utiliza a encenação, seja em locação ou em estúdios preparados especificadamente para a encenação documentária. Dentro do conceito de encenação, o autor nos apresenta três tipos: “encenação-construída”, onde tudo é construído com a utilização de estúdios e, geralmente,

---

<sup>7</sup> Essas informações foram fornecidas por Bia Werther, co-reteirista e diretora de arte do *Bitols*, através de uma entrevista em áudio, gravada em 29 de junho de 2014.

atores não profissionais; a “encenação-locação”, que acontece no mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida; e “encenação-atitude” (encena-ação), onde há um série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta.

Além disso, se *Bitols* pode ser pensado também como um documentário, precisamos encaixá-lo em um modo documental, mesmo que no cinema experimental. Para isso, buscamos em Nichols (2006) as definições necessárias. Para o autor, um documentário não precisa se encaixar somente em um modo, podendo ter aspectos dos seis tipos que ele definiu: expositivo, poético, participativo, reflexivo, observativo e performático<sup>8</sup>.

Aproximando-se do cinema experimental, o modo performático enfatiza a complexidade de nossos conhecimentos do mundo ao enfatizar dimensões subjetivas, dirigindo-se a nós de maneira emocional, significativa, em vez de nos mostrar apenas o mundo objetivo que temos em comum. Nichols (2006) afirma que como no modo poético, o modo performático suscita questões sobre o que é o conhecimento e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade. O autor complementa dizendo que “o documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que ‘nós falamos sobre eles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós falamos sobre nós para vocês’ ou ‘nós falamos sobre nós para nós’”. (NICHOLS, 2006, p. 172).

O autor ainda aponta que

Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governo e igrejas, famílias e casamento) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade. O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo

---

<sup>8</sup> **Expositivo:** Nichols (2006) diz que os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa, transmitida verbalmente, em que as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, chamam ou contrapõem o que é dito. **Poético:** O modo poético, para o autor, sacrifica as convenções da montagem em continuidade para explorar associações e padrões que envolvam ritmos temporais e justaposições espaciais. Ele originou-se do grau em que os filmes modernistas se basearam no mundo histórico como fonte, assim, retirando do mundo histórico sua matéria-prima. **Participativo:** No modo participativo é a interação e experiência aberta entre cineasta e participantes que contam. Pode acontecer de o cineasta querer apresentar uma perspectiva mais ampla e, para isso, ele faz uso da entrevista, dirigindo-se formalmente ao personagem em vez de dirigir-se ao público através da voz-over. **Reflexivo:** Para Nichols (2006), o formato reflexivo resulta em um tipo de filme que busca aumentar a consciência do telespectador a partir dos problemas da representação do outro, ou seja, é posto em jogo o convencimento desta representação segundo a sua veracidade e autenticidade, de modo a desafiar técnicas e convenções. **Observativo:** Nichols (2006) aponta que os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos. **Performático:** O modo performático enfatiza a complexidade de nossos conhecimentos do mundo ao enfatizar dimensões subjetivas, dirigindo-se a nós de maneira emocional, significativa, em vez de nos mostrar apenas o mundo objetivo que temos em comum.

ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas (NICHOLS, 2006, p. 169).

Acreditamos que *Bitols* pode ser caracterizado como performático quando Nichols (2006) finaliza dizendo que este modelo tem um significado claramente subjetivo, carregado de afetos.

### **Identidade cultural e cenas musicais**

Ao identificar traços de uma identidade sendo trabalhada em *Bitols*, nos apoiamos em autores que discorrem sobre o tema para compreender de que forma uma identidade é sugerida no produto audiovisual.

Hall (1999) nos explica que a identidade não pode ser concebida como única e apoia-se em Foucault para explicar as posições que o sujeito ocupa. A concepção de sujeito na pós-modernidade é de um sujeito subdividido, composto de várias identidades:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2006, p 13).

Falamos de um lugar, de uma posição histórica e cultural específica. Essa compreensão de identidade nos leva a perceber que o sujeito é um ser fragmentado, que ocupa várias posições, ou seja, estas posições que esse sujeito ocupa são sempre relacionais, estes fragmentos sempre serão configurados na relação com o *outro* e com a sociedade, já que estamos falando de uma identidade que não é única. Dessa forma, Hall (2000) diz que as identidades culturais apresentam aspectos de nossas identidades que aparecem em nosso "pertencimento" a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais. Através do entendimento discursivo e psicanalítico, sugere o termo "identificação" para compreendermos como acontece esse "pertencimento". O autor ainda comenta que as identidades são pontos de afeição temporária às posições do sujeito que as práticas discursivas reúnem para nós (HALL, 2000, p. 80).

Além de Hall, a construção da identidade, para Woodward, “é tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2000, p. 10). A autora diz que na construção dos sistemas classificatórios é que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados.

Essa identidade cultural trabalhada em *Bitols* ocorre dentro de uma cena musical, cuja noção está relacionada aos modos como os movimentos culturais tencionam mundos e classificam afazeres musicais. “Mais do que um conceito, é uma proposição acadêmica para se entender a música em seu processo de (re)territorialização” (JANOTTI Jr, J.; SÁ, S., 2013, p. 5), isto é, cenas musicais é o modo de construir cidades e músicas.

De acordo com Janotti Jr (2012),

as cenas musicais são “enquadramentos sensíveis” que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais. Já é possível antever nessa descrição a importância das cenas nos processos de identificação cultural com sonoridades e experiências musicais (JANOTTI Jr, 2012, p. 2).

Pensando nesse enquadramento e processos de identificação cultural dentro de *Bitols*, entendemos que a noção de cena musical ambiciona representar a relação entre o local e a música que se produz nele. Para Freire Filho & Fernandes (2006) o conceito de cena deve encorajar o exame da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades. Definida por Stahl (2004) como “um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial” (STAHL, 2004, p. 53), a noção de cena musical apresenta meios diferenciados para pensar os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que abordam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis nos espaços urbanos contemporâneos.

Quem também apresenta um conceito de cena é Straw (2013), o qual explica que cena constitui determinados conjuntos de atividades sociais e culturais sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada (STRAW, 2013, p. 12). Ainda, para o autor, cena é um meio de falar da capacidade que a cidade tem para originar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas sedutoras, capturando o sentido da ebulição e exposição que são as características de uma estética urbana, como



vemos em *Bitols*, ao nos depararmos com a efervescência de uma época sendo retratada, e como acontece também na literatura, cinema e música.

Straw (2013) explica que

cenar não são simplesmente o nome que damos aos meios informais de organização do lazer, porém, como se fosse possível entrar numa cena a partir de uma esfera de trabalho ou de transações comerciais radicalmente opostas. As cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades. O desafio da pesquisa é aquele de reconhecer o caráter esquivo e efêmero das cenas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o seu papel produtivo, e até mesmo funcional, na vida urbana (STRAW, 2013, p. 13).

Isto é, como a música oferece um pretexto para sair para a vida urbana e consumir cultura e interagir coletivamente, e em congruência com o pensamento acima de Straw, entendemos que o consumo de música gera uma sociabilidade urbana móvel com mais facilidade do que outras cenas culturais. A música gera uma interatividade coletiva que se enquadra na vida pública mais difusa das cidades, em mesas de bar, casas noturnas e em conversas públicas e coletivas. Além disso, a importância da música em relação às cenas garante que o investimento comercial “que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçada com uma história das formas culturais, com as curvas de modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular” (STRAW, 2013, p. 15).

Sendo assim, entendemos que em *Bitols* há uma identidade sendo trabalhada. A obra apresenta uma cena musical, com pessoas que circulam e se identificam através de um estilo de música, isto é, há um pertencimento de afeições que são mostradas durante todo o decorrer do produto audiovisual, onde há um reconhecimento cultural, de identidade de um grupo e de um estilo de vida local.

## REFERÊNCIAS

CINEMA8ITO. *Bitols*. Disponível em: <<http://www.cinema8ito.com/bitols/>>. Acesso em 28 jun 2014.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade. Reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI Jr., Jéder (orgs.). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador – BA: EDUFBA, 2006, p. 25-40.



GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in Spite of Myself**: essays on popular culture. Durham/London, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

\_\_\_\_\_. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.

JANOTTI Jr, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (Org). **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. – (Coleção comunicações e cultura).

JANOTTI Jr, Jeder. “**Partilhas do Comum**”: **cenas musicais e identidades culturais**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>>. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Acesso em 07 jul 2014.

MACHADO, Arlindo. **Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina**. Significação, Rio de Janeiro, n. 33, 2010.

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem? In: **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 137-177.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

STAHL, Geoff. “It’s like Canadá reduced”: setting the scene in Montreal. In: BENNET, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (eds.). **After subcultures**: critical studies in contemporary youth culture, p. 51-64. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. – (Coleção comunicações e cultura).