

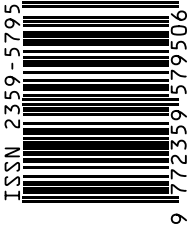
Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white sans-serif font on a solid blue rectangular background.

Função do cinema = técnica + ideologia
[film Function = + technical ideology]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository.
More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Vigar, Vivian
Publisher	Espaço Ética Ltda.
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-09-10 22:25:13
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/233826



**Como o cinema nacional
pode ser socialmente
relevante e interessante?**

Função do cinema = técnica + ideologia

Vivian Vigar¹



Este artigo investiga, pelo viés marxista, a função social do cinema e seu desenvolvimento técnico, procurando entender também as possibilidades de construção e identificação do espectador através da psicanálise. O desdobramento epistemológico desta pesquisa parte do crítico de arte francês do início do século XX Elie Faure; passa pelo trabalho teórico do cineasta soviético Sergei Eisenstein no livro *A forma do filme* (1936); examina algumas considerações do livro/entrevista Hitchcock/Truffaut (2004) e incide nas leituras lacanianas do sujeito e da sociedade em relação ao cinema, tanto através do filósofo contemporâneo Slavoj Žižek como do artigo do psicanalista João Angelo Fantini, no livro *Semiótica psicanalítica* (2014). Ao final, concatena a teoria apresentada com a produção cinematográfica

recente de Pernambuco, a fim de validar a hipótese de que o modo de produção é correlato ao momento sociocultural, ou seja, do vínculo inerente entre forma e conteúdo.

O cinema está estabelecido em nossos tempos como a arte mais acessível, mais completa e mais comunicativa. “O cinema é sem dúvida a mais internacional das artes” (EISENSTEIN, 2002, p. 11). Suas possibilidades, ainda em descoberta e processo, continuam nos surpreendendo.

Apesar (e além) de abranger a *poiesis* de suas irmãs (a música, a pintura, a arquitetura, a dança, a literatura e a escultura), o cinema é uma arte em si, e não simplesmente uma fusão ou variante, pois constitui-se por sua própria técnica, a cinematografia, ou seja, a montagem sequencial de imagens estáticas, dando a impressão do movimento. Movimento este já esboçado por outras linguagens, como, por exemplo, na obra do pintor Edgar Degas. A dança, por sua vez, puro movimento, só pôde ser fixada por meio do suporte cinematográfico.

Devido à indispensabilidade da máquina para a criação do cinema, custamos a aceitá-lo como uma arte e, assim, um dos primeiros pensadores a se dedicar a entendê-lo e apreciá-lo foi Elie Faure. Autor de um dos mais importantes livros do tema, *A história da arte* (1922), Faure previu, no artigo “Da cineplastia” (1922), o futuro do cinema como “sem dúvida, o ornamento espiritual mais unanimemente procurado – o jogo social mais útil ao desenvolvimento, entre as multidões, no que toca à necessidade de confiança, de harmonia e de coesão” (FAURE, 2010, p. 38).

Como historiador, Faure defende que a função da linguagem artística é exprimir o “ritmo espiritual” (FAURE, 2010, p. 49) das sociedades e, sendo o cinema contemporâneo das formas de produção em massa e mecanizada, seria ele o instrumento mais apto

¹ Graduada em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi e mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: vivian.vigar@gmail.com



a refletir as correntes humanas do século XX. No ensaio “Introdução à mística do cinema” (1934), Faure situa a expressão como filha da produção, e apenas a expressão produzida coletivamente, como é o caso do cinema, seria capaz de erguer os monumentos que expressam sua época. Ao entender a arte como impulso místico do ser humano, Faure rejeita a pintura como manifestação de seu tempo devido a seu caráter individualista, afirmando que a “esperança coletiva é uma aspiração impetuosa à unidade de Deus” (FAURE, 2010, p. 51).

Ora, não podemos separar a história da humanidade da história das técnicas, e o cinema, assim como as fábricas de produção em massa, evidencia não apenas a tendência ao coletivismo, mas também o nosso “automatismo intelectual”, ou seja, “a subordinação da alma humana aos utensílios que cria e vice-versa. Revela-se entre o tecnicismo e afetividade, uma reversibilidade constante” (FAURE, 2010, p. 57). Em suma, Faure aponta para o equívoco em separarmos a “alma” e a “matéria” (FAURE, 2010, p. 68).

Seria esta, então, a suprema expressão das correntes humanas, a função do cinema? Um conteúdo socialmente relevante seria, portanto, o questionamento das marcas socioculturais por meio de uma dialética crítica? Continuemos seguindo o caminho de Faure, desta vez, em um ensaio intitulado “Vocação do cinema”, em que o autor refere-se ao “valor estético das imagens” e às “virtudes educativas”. A esses valores Faure contrapõe o filme “sentimental” e “romanesco”, atribuindo tais vertentes ao abandono dos diretores a um mecanicismo e a uma excessiva preocupação com “a sincronização do som e da imagem e a guiar a imagem no labirinto do diálogo”, esquecendo-se da cinematografia (FAURE, 2010, p. 82), ou seja, a montagem.

Faure aponta para a dicotomia do cinema autoral/indústria cultural – sem no entanto utilizar tais conceitos, ainda não difundidos em sua época – transparecida na comparação de uma produção cujas imagens são cuidadosamente escolhidas e seu valor estético traz “a demonstração objetiva da continuidade harmônica das formas e dos movimentos” (FAURE, 2010, p. 82) com a, então, nova produção do cinema sonoro, que “lisonjeando a nossa preguiça, nos dispensa arbitrariamente e muitas vezes até abstratamente, sem exigir de nós o menor esforço” (FAURE, 2010, p. 81). É precisamente a diligência com o valor estético do primeiro cinema que reflete, nas palavras de Faure, as “virtudes educativas desta admirável máquina” (FAURE, 2010, p. 82).

Faure escreve sobre o cinema passionadamente, por vezes usando metáforas religiosas, evidenciando profunda gratidão pela arte, mas devemos levar em conta a temporalidade de sua obra. Falar sobre o cinema do início do século XX não pode ser a mesma coisa do que falar sobre o cinema de cem anos depois. Além da evolução e modificação das técnicas de produção (câmeras, computadores, softwares, financiamento etc.), hoje o cinema da indústria cultural pode ser tão pujante e fecundo quanto o “cinema arte”. O crítico de cinema Ismail Xavier nos lembra do risco da impreterível “associação da indústria com deserto estético” (XAVIER, 2004, p. 18). Essa ideia é desenvolvida no prefácio brasileiro de *Hitchcock/Truffaut* (2004), livro tido como a bíblia dos cineastas, em que foram registradas as 50 horas de entrevista concedidas pelo mestre dos filmes de suspense a um dos fundadores da Nouvelle Vague. Para tanto, Xavier remonta à heterogeneidade da filmografia de Hitchcock, que mesmo entranhada ao modelo hollywoodiano não abre mão da dimensão moral e metafísica do cinema, fossem seus filmes suspenses ou comédias. Assim, como diz o filósofo Slavoj Zizek, “for true Hitchcock *aficionados*, everything has a meaning”, e esse mesmo filósofo é um desses *aficionados*. As analogias significantes encontradas na obra de Hitchcock por Zizek são expostas em três níveis de tríades relacionadas em seus momentos históricos. A primeira, proveniente da teoria literária de Frederic Jameson; a segunda, de três períodos da obra hitchcockiana; a terceira, de três momentos da economia capitalista do último século:

2

Tríades	Momentos históricos		
1. estilos de discurso propostos por Frederic Jameson	realismo: variações da trajetória edipiana	modernismo: subverte os códigos narrativos	pós-modernismo: pela transferência da subversão dos códigos, os filmes engendram entre os intérpretes
2. três períodos da obra hitchcockiana	Os filmes ingleses da segunda metade dos anos 1930: história edípica da jornada iniciática do casal: pôr à prova o amor do casal e então tornar possível sua reunião final	O ‘período Selznick’: a história é, em geral, narrada do ponto de vista de uma mulher dividida entre dois homens: a figura mais velha de um vilão (seu pai ou seu marido mais velho, incorporando uma das típicas figuras hitchcockianas, o qual é consciente do mal em si mesmo e se esforça depois de sua destruição) e o mais jovem e um tanto insípido “bom moço”, a quem ela escolhe no final	Os grandes filmes dos anos 1950 e início dos anos 1960: referências a “voyeurismo” de <i>Janela Indiscreta</i> a <i>Psicose</i> etc.), tematicamente centrada na perspectiva do herói masculino para quem o superego materno bloqueia o acesso à relação sexual “normal”
3. três momentos da economia capitalista do último século	capitalismo liberal: firmemente edificado sobre a ideologia clássica do sujeito autônomo reforçado através da provação	capitalismo estatal imperialista: declínio deste sujeito autônomo a quem se opõe o vitorioso, o insípido heterônomo	capitalismo tardio pós-industrial: características do “narcisismo patológico”, a forma subjetiva que caracteriza a chamada “sociedade de consumo” ¹

Esta analogia nos serve como exemplo para desenvolver nossa percepção de que não apenas a técnica está ligada à estética, como também à ideologia de uma época e, portanto, à ética – esta inerente à estética, ou, como poderíamos colocar, a ética e a

² Esta tabela é formatada a partir do texto introdutório de Slavoj Zizek para o livro *Everything you wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*, Verso, 1992.

estética são os dois lados da mesma moeda: conteúdo e forma ocupam o mesmo espaço. Lembremo-nos da colocação do cineasta soviético Sergei Eisenstein: “A base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e sempre será a profundidade ideológica do tema e do conteúdo» (EISENSTEIN, 2002, p. 13).

Sabemos que Eisenstein, defensor das revoluções populares, era praticante de um cinema engajado. Sua militância político-cultural, em uma União Soviética stalinista, estava ligada ao desejo da produção cinematográfica independente do governo (financeira e ideologicamente) e da libertação do cinema de formato convencional (tela horizontal e salas fechadas) para ser exibido publicamente e ao ar livre, “numa tela vertical, para um público em pé e que pudesse reagir com indignação, fazer gestos políticos e entoar palavras de ordem durante a projeção” (MACHADO, 2012). Para Eisenstein, este seria o modelo de conteúdo e formato para um cinema socialmente relevante e apresentado objetivamente.

No entanto, levaremos em conta a dificuldade de praticar, hoje em dia, qualquer tipo de objetividade, lembrando como é a “forma subjetiva que caracteriza a chamada ‘sociedade de consumo’”, que vivemos atualmente (ZIZEK, 1992): se no auge de sua produção, Eisenstein percebia o cinema sendo “chamado a incorporar a filosofia e ideologia do proletário vitorioso” (EISENSTEIN, 2002, p. 25) e para isso acontecer foi necessário transpor na tela, de forma sintética (inclusive sobrepondo imagens), a “coletividade”, “eliminando a concepção individualista do herói burguês, insistindo em uma compreensão da massa como herói” (EISENSTEIN, 2002, p. 24), atualmente deparamos com um cenário tramado na multiplicidade de interpretações, distinto da pureza de sentido vislumbrada pelo cineasta soviético do início do século XX.

É no cenário contemporâneo, chamado por muitos de pós-moderno, que emerge não somente uma disputa entre a “fidelidade das imagens e a subjetividade do olho” (FANTINI, 2013, p. 132), como também a necessidade de casar, em uma produção, o espírito sintético (como demonstrado pela eficiente cinematografia da obra de Eisenstein, principalmente em *A Greve*, de 1924, e em *O Encouraçado Potemkin*, de 1925) com o espírito analítico. De acordo com Truffaut, no prefácio da publicação de suas entrevistas com Hitchcock, sem a síntese o filme perde a qualidade rítmica, e, por outro lado, se lhe faltar análise, perde-se em clareza, portanto, o controle do filme. Questões técnicas da alçada dos realizadores são colocadas em detalhe no livro.

Essa linha de raciocínio a respeito do cenário pós-moderno nos leva a outras dimensões, sendo uma delas a “reflexividade programada (o cinema que, enquanto se faz, discute o próprio cinema)” (XAVIER, p. 18). Esse tipo de consideração nos permite perceber, além da função *meta* do cinema, a falsa neutralidade da imagem técnica, tendo em mente que quando uma máquina produz uma imagem, ela o faz a partir de um ponto de vista escolhido pelo operador.

Conjeturando o cinema por essa perspectiva, suspeitamos não ser factível uma forma objetiva de mostrar um conteúdo socialmente relevante, visto que mesmo o que pressupomos “socialmente relevante” dependerá da identificação do espectador, seja para um indivíduo ou um grupo, disposto a levantar uma bandeira em praça pública.

A arte em geral, e o cinema com mais alcance, está sempre tentando pôr em pauta um assunto “importante”, seja tratando da miséria, do racismo, da corrupção, da eutanásia, da guerra, da obesidade etc. Com mais ou menos eficiência, com mais ou menos profundidade, os filmes abordam e trazem à baila assuntos que “precisam” ser discutidos pela sociedade. Podemos citar filmes que repercutiram, mais ou menos, no âmbito nacional e internacional. Por exemplo, *O Segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), uma produção hollywoodiana que evidenciou e buscou tratar, pelo novo paradigma politicamente correto de sua época, a questão da homossexualidade; *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodansky, 2000), que, por meio da retrospectiva, tentou tratar das instituições de

saúde mental; *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), que lançou um olhar pretensiosamente ambíguo ao sistema policial carioca; *Jogo das Decapitações* (Sérgio Bianchi, 2013), que por meio de um discurso pessimista e supostamente apartidário, falou sobre o desenrolar do movimento esquerdista brasileiro etc. Podemos acrescentar aqui toda uma produção brasileira dos anos 1960 e 1970 que foi sumariamente censurada, não apenas no cinema como em outras artes, com destaque para o teatro e a música. Realçamos que toda criação parte de um ponto de vista subjetivo, e a partir do momento em que um filme reputa-se socialmente relevante e objetivo, ele corre o risco de transformar-se em propaganda ideológica, como *O Encouraçado Potemkin* veio a ser considerado.

Em qualquer caso, seja nos filmes em torno da “reflexividade programada”, nos filmes de temas em evidência ou “importantes”, nos filmes propagandistas e até mesmo nos “romanestos”, o diretor utiliza técnicas de identificação quando precisa atrair o espectador. Na maioria dos casos, a intenção de atrair o espectador é de ordem financeira: gerar bilheteria e lucro. Porém, em alguns casos, o filme visa denunciar e, de alguma forma, convencer sua plateia, seu espectador, dando som e formas à ideologia.

Em um artigo sobre a invenção do espectador e as novas subjetividades para o livro *Semiótica psicanalítica* (2010), o psicanalista João Angelo Fantini infere, por meio do lacanismo, na constituição do espectador, no processo de identificação e nas técnicas do cinema para o “assujeitamento”. Para ele, o espectador do cinema é correlato ao sujeito da psicanálise que “está regulado por processos enunciativos nos quais o que ele considera realidade é sempre um recorte que lhe é dado a ver, num processo de identificação que se inicia desde seus primeiros momentos de vida” (FANTINI, 2013, p. 134). Ao fator do recorte da realidade, Fantini acrescenta a disposição física do cinema: uma sala escura equipada com uma gigantesca tela que toma para si toda a atenção do sujeito que se senta imóvel em uma confortável cadeira.

A impotência motora do espectador lembra o processo de constituição imaginária do eu, antecipando sua unidade corporal e consolidando precocemente sua organização visual. Lacan (1998), em sua formulação sobre o ‘Estádio do Espelho’, expõe a ideia de um primeiro movimento dos processos identificatórios, que funcionam como um primeiro esboço do eu: é o olhar (mãe) que reflete o olhar do olhado (criança), antecipando a constituição imaginária de um corpo, biologicamente prematuro, ainda em processo de mielinização de seus neurônios, que não domina seus movimentos e depende de outro para alimentá-lo etc. (FANTINI, 2013, p. 134-135).

No mesmo processo da construção do *eu*, constrói-se também o *outro*, com quem o *eu* irá disputar objetos de uma *realidade* permeada por percepções e estímulos externos.

A tela como moldura que isola um objeto exclui o sujeito: a imagem que vejo é aquilo em que não estou e onde me insiro pelo outro (personagem, olhar). Como na constituição do eu (a dialética eu/outro, perceber/ser percebido), o “eu” permanece objeto separado, como quando falamos com nós mesmos: o sujeito da enunciação é sempre um não-dito que só pode se presentificar ausentando-se no enunciado. No processo de enunciação do filme, este enunciador – mesmo que identificado a uma voz ou personagem, por exemplo – apresenta-se como ausência, isto é, como um lugar vago onde o sujeito se coloca como centro do processo de significação, numa troca de sentidos pré-construídos por cada um (Machado, 1996): nos sentidos que os realizadores do filme tentam representar, nos sentidos que o sujeito traz ao entrar na sala de cinema (FANTINI, 2013, p. 135).



Esta construção do espectador por meio de um processo psíquico pressupõe que quando se entra no cinema a realidade é suspensa, viabilizando a identificação com a narrativa. Descontextualizados de nossas vidas que acontecem do lado de fora do cinema, somos, dentro da sala, novamente “assujeitados” na trama dada e, persuadidos pelas imagens, participamos emocionalmente da história; associamos, intercalamos e incorporamos nossas fantasias e desejos; finalmente, enunciamos nosso próprio sentido àquele dado pelo diretor.

Truffaut, ainda em seu prefácio, elogia a maestria de Hitchcock ao construir cenas em que “a evidência e a força persuasiva da imagem são tamanhas que o público não pensará” (TRUFFAUT, 2004, p. 25). Podemos nos orientar nesta colocação, mais uma vez, pela psicanálise: pensemos no abismo existente entre um bebê e a vida autônoma, fazendo com que as pequenas tarefas exercidas pelos pais, principalmente a mãe, pareçam de uma complexidade gigantesca e inquestionável aos olhos do bebê, que receberá incondicionalmente qualquer afeto ou atributo vindo de seus pais, sem lhes perguntar o que “tudo isso” lhe custará no futuro ou interpretar as metáforas dos cuidados mais básicos, como os de higiene e amamentação.

Porém, diferente de nossos bebês, que poderão questionar os pais apenas após 3 anos (se tiverem sorte), supomos, neste texto, espectadores minimamente maduros, criaturas que há muito superaram a prematuridade imposta pelos primeiros meses de vida e agora requerem manobras criativas para engolir uma ideia – nesse caso, uma narrativa – que poderia ser bastante indigesta se não elaborada eloquentemente. Assim, no cinema, com cálculo, planejamento e premeditação (funções essas dispensadas por nossos inexperientes bebês em troca da pura e simples devoção materna), aplica-se uma carga dramática sutilmente misturada à montagem de, por exemplo, uma cena de um homem apressado para pegar um trem. A dramatização do material – podem utilizar cortes rápidos de cena, closes no relógio, suor escorrendo etc. – permite que mesmo sem o homem dizer “Meu Deus! Que horror! Vou perder o trem!”, a plateia saiba que ele está atrasado.

A princípio essa ideia nos parece contrária daquela dita anteriormente sobre o espectador enunciar seu próprio sentido, porém, o espectador, por mais sujeito, suspenso, vulnerável e entregue àquele momento, absorvido pela projeção na tela, ao assistir a cena, associará inconscientemente com uma experiência própria e, por meio do sistema de transferência, mergulhará no filme, inferindo subjetivamente na narrativa preconcebida. Ou seja, o cineasta montador atua como o pai ou mãe, envolvendo o bebê numa nova experiência subjetiva, e quanto mais bagagem vivida o espectador tiver, mais complexa será a interpretação do conteúdo pela forma.

O sistema de transferência causará no espectador uma inquietação moral, que poderá ser expressa somente no término da sessão, devido às convenções da sala de cinema – muito diferentes daquelas que Eisenstein almejou (cinema em praça pública com o povo gritando palavras de ordem). Essa inquietação moral, quando identificada como socialmente relevante, poderá procurar espaço para debate e precisará ter força suficiente para atrair uma pequena multidão.

Hoje é muito difícil imaginar que um filme, nacional ou internacional, venha a antecipar um evento público tão intensamente que faça mobilizar a discussão popular de forma efetiva, até porque, como sabemos, o espaço físico está perdendo sua significância. Se ontem os encontros para trocar informações e ideias aconteciam em bares, cafés, teatros, grêmios ou cinema, hoje são nas redes sociais. O preço a ser pago por isso é a efemeridade, quando não a superficialidade, das pautas. Também devemos lembrar que este novo palco virtual de discussão, além de bastante heterogêneo, vem sobrecarregado de signos e, por isso, sujeito a interpretações diversificadas, com a incrível tendência de evidenciar, maquiagem ou encobrir dados, manipulando a agenda ideológica com facilidade.

É possível que a força motriz de uma discussão venha de um filme, mas, mesmo que isso aconteça, ela logo tomará a forma de rede, assim como os filmes ocuparão outros suportes para prolongar seu tempo de atividade no circuito comercial. Até que os temas esvaziem-se de significantes (o que pode demorar milênios), as associações serão feitas, os estandartes serão eleitos, os grupos serão montados e, muitas vezes, logo dissolvidos, esquecidos na eternidade.

O cinema como instituição – isto é, o filme, as críticas, os festivais etc. – pode (se é que não deve) denunciar, educar, mostrar, refletir e ampliar nossa realidade, e talvez por isso o cinema pernambucano tenha se revelado como referência de produção brasileira.

Com um histórico que ganhou mais força nos anos 1990, a produção pernambucana acompanhou as possibilidades técnicas de seu tempo, utilizando-se do valor da coletividade quando se abriram algumas portas para a produção cinematográfica nacional. Com experiência adquirida pelo contato com cineastas dos anos 1970 e 1980, com a possibilidade da formação universitária e técnica, um grupo de apaixonados por cinema no Recife organizava mostras regionais, escrevia críticas e pressionava o poder público para galgar mais espaço e financiamento. O resultado dessa empreitada vivida por cineastas como Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Claudio Assis, Adelina Pontual, Marcelo Gomes, entre outros, é um cinema de representação mundial. Esses cineastas conseguiram, juntos, mostrar os dois lados da moeda – a ética e a estética – de uma região fora do principal eixo brasileiro (Rio–São Paulo), muito devido ao clima de cooperação que eles captaram.

Essa geração de cineastas pernambucanos dos anos 1990 divide espaço com uma nova geração, despontando na segunda década do século XXI, que continua produzindo em grande escala. Hoje, devido à evolução tecnológica, a coletividade não se vê mais tão necessária, sendo possível até produzir um filme de orçamento baixíssimo utilizando apenas uma câmera digital e um computador, como no caso de *A Misteriosa Morte de Pérola* (Guto Parente, 2014), curta-metragem exibido no Festival Janela de Cinema do Recife.



Esta nova forma de fazer cinema pode ser entendida como análoga à pintura burguesa do século XIX, rejeitada por Elie Faure. O século XXI trouxe consigo novas técnicas de produção voltadas para a customização de bens e o abandono da massificação. E é para esse lado também que observamos o desdobramento do comportamento e das relações humanas, cada vez mais individualistas. Porém, o clima de colaboração ainda ressoa no cinema de Pernambuco, mesmo porque, nesses casos extremos de produção individual, o cineasta ainda depende de um impulso coletivo, como festivais e mostras, para divulgar o seu trabalho.

O criador do Festival Janela é Kleber Mendonça Filho, diretor de *O Som ao Redor* (2013), filme que, além de marcar sua estreia em longa-metragem, conseguiu agradar tanto ao público quanto à crítica e aos curadores de festivais. Tendo iniciado sua carreira como jornalista especializado em cinema (assim como Truffault), passou a realizar seus próprios filmes e, há quase dez anos, organiza o festival. Referência no cinema brasileiro, por efeito de sua experiência profissional, Kleber Mendonça Filho domina as três principais instâncias da instituição (produção/crítica/festivais) e o segredo de seu êxito em *O Som ao Redor* pode estar também em sua capacidade de formatação, fazendo um recorte da classe média recifense a partir de seu próprio contexto de vida. E, ao mesmo tempo que monta planos de tela clássicos, também cria cenários de “realismo social” (pia suja, atores sem maquiagem etc.). Pensamos que seja este um exemplo da junção do espírito sintético e do analítico, presente na obra de Hitchcock.

Porém, dificilmente Kleber Mendonça Filho poderia empreender tal missão se a arqueologia não se prestasse para sua função. Essa construção, da qual *O Som ao Redor* faz parte, é erguida há décadas por um cinema regional que almeja sempre mais: uma linguagem que pesquisa a universalidade, a coesão e a acessibilidade. Talvez seja esta a função social do cinema hoje: se não a fagulha para a discussão e mobilização pública, com certeza uma ferramenta útil para expressar e registrar, por meio da subjetividade e criatividade (que só podem ser humanas), o nosso momento histórico e desejos que escapam da rotina.

Referências bibliográficas

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FANTINI, João Angelo. A invenção do espectador e as novas subjetividades: da Renascença ao cinema 3D, dos games ao ciberespaço. In: SANTAELLA, Lucia; HISGAIL, Fani (Org.). *Semiótica psicanalítica*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

FAURE, Elie. Da cineplastia. In: _____. *Função do cinema e outras artes*. Trad. Maria de Conceição Nobre. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

_____. Introdução à mística do cinema. In: _____. *Função do cinema e outras artes*. Trad. Maria de Conceição Nobre. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

_____. Vocação do cinema. In: _____. *Função do cinema e outras artes*. Trad. Maria de Conceição Nobre. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

MACHADO, Arlindo. Cinema e arte contemporânea. *Revista Z Cultural* (UFRJ), v. 8, p. 1-10, 2012. Disponível em: <<http://revista-zcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-arte-contemporanea-de-arlindo-machado/>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Mostra Novíssimo Cinema Brasileiro 2013. [Debate com Kleber Mendonça Filho, realizado em 18 mar. 2013]. Publicado em 18 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ilawTiAxlzU>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. Prefácio   edição brasileira. In: TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZIZEK, Slavoj. Alfred Hitchcock, or, The form and its historical mediation. In: _____. *Everything you wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. London/New York: Verso, 1992.

Imagens: www.wikipedia.org, Jac. de Nijs / Anefo - Nationaal Archief (foto François Truffaut), www.alumbramento.com.br (*A Misteriosa Morte de P rola*), www.osomaoredor.com.br e www.freeimages.com