



RELICI

## DESGASTE E DEGRADAÇÃO - UMA ANÁLISE DO FILME FELIZ NATAL<sup>1</sup>

*WEAR AND DEGRADATION - AN ANALYSIS OF THE MOVIE FELIZ NATAL*

*Lucas Leandro Batista<sup>2</sup>*

### RESUMO

Os filmes costumam expressar os pensamentos daqueles que os produzem. O que diria, então, o primeiro filme dirigido por Selton Mello? O artigo analisa o filme Feliz Natal, percebe seus discursos sobre identidade, conflito e família, temas recorrentes nas obras do diretor. Três momentos do filme foram selecionados para as análises das composições imagéticas, narrativas, sons, de diálogos e comparativa. Acredita-se ter conseguido compreender um pouco mais sobre a linguagem cinematográfica de um importante cineasta brasileiro como é Selton Mello.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, análise fílmica, discurso cinematográfico

### ABSTRACT

Films often express the thoughts of those who produce them. What then would the first film directed by Selton Mello say? The article analyzes the film Feliz Natal, perceives its discourses on identity, conflict and family, recurring themes in the director's works. Three moments from the film were selected for the analysis of imagery, narrative, sound, dialogue and comparative compositions. It is believed that it managed to understand a little more about the cinematographic language of an important Brazilian filmmaker such as Selton Mello.

**Keywords:** Brazilian cinema, film analysis, cinematographic discourse

### INTRODUÇÃO

Este artigo científico se propõe a estudar a linguagem audiovisual do primeiro longa-metragem do cineasta Selton Mello, surgindo a partir da dissertação de mestrado do autor. Amplamente conhecido por seus trabalhos como ator e

---

<sup>1</sup> Recebido em 09/12/2021. Aprovado em 11/12/2021

<sup>2</sup> Universidade Tuiuti do Paraná/Universidade do Vale do Itajaí. lucasleandrobatista@gmail.com



RELICI

104

dublador, o mineiro estreava sua carreira como diretor de cinema no filme *Feliz Natal* (2008). A íntima relação com o audiovisual se inicia ainda na infância, passando por diversas áreas, Selton Figueiredo Melo iniciou sua carreira muito jovem, com apenas sete/oito anos. Ainda criança, apresentou-se cantando em programas como o do Raul Gil e logo recebeu convites para trabalhar em comerciais. Depois de se mudar para o Rio de Janeiro, ele começa a atuar como o pequeno Sidney, na novela *Dona Santa* (Rede Bandeirantes, 1981).

Após um erro nos créditos da novela – acrescentando um “L” a mais em seu nome, ele decide adotar o nome artístico Selton Mello, marcando o início de sua carreira artística, renascendo para a carreira no audiovisual. Atuou inicialmente, e ainda como criança, em novelas como *As Três Marias* (Rede Globo, 1981), e logo explodiu, trabalhando em várias novelas, como *Sinhá Moça* (Rede Globo, 1986), *Tropicaliente* (Rede Globo, 1994) e *A Próxima Vítima* (Rede Globo, 1995).

Entrou para a atuação no cinema com *Uma Escola Atrapalhada* (Rangel, 1990) e marcou nome na atuação para cinema com filmes como *Lavoura Arcaica* (Carvalho, 2001); *O Auto da Compadecida* (Arraes, 2000); *Lisbela e o Prisioneiro* (Arraes, 2003); *O Cheiro do Ralo* (Dhalia, 2007) e *Meu Nome Não é Johnny* (Lima, 2008). Além disso também atuou como dublador em animações como *Lino* (Ribas, 2017) e *A Nova Onda do Imperador* (Dindal, 2000). Frequentemente adotando papéis cômicos até certo ponto de sua carreira, como em *A Mulher Invisível* (Arraes, Torres; 2011), o ator também trabalhou, mais recentemente, em séries de investigação e suspense como o sucesso do site de streaming, Netflix, *O Mecanismo* (Padilha, Soárez; 2017).

Mello é diretor de três longas metragens, sendo *Feliz Natal* – o qual falaremos mais a diante – o primeiro deles, como já dito anteriormente. A segunda película que o cineasta assina a direção é *O Palhaço* (2011) filme que também é



RELICI

roteirizado e montado por Selton Mello – funções que ele compartilha com Marcelo Vindicatto e Marília Moraes.

Após, aproximadamente, seis anos do lançamento de seu segundo longa-metragem, o diretor apresenta ao público, o seu terceiro filme. Baseado na obra do chileno Antonio Skármeta, Selton Mello volta a assumir também o seu papel de roteirista - novamente com Marcello Vindicatto - agora adaptando a obra *Um Pai de Cinema* (2017), criando o roteiro de *O Filme da Minha Vida* (2017). Além dessas funções, Mello ainda assume a coprodução do filme e a atuação do personagem Paco, assumindo o papel de coadjuvante.

Em paralelo, Selton também dirigiu algumas temporadas do seriado *Sessão de Terapia* e assume também alguns protagonismos. Posteriormente, o autor retornou às novelas, atuando como Dom Pedro II na novela de época – que estreou tardiamente no período da pandemia de Covid-19.

O primeiro - este sim, assunto principal deste artigo - filme dirigido por Selton Mello nasceu após um período de transformação do cinema brasileiro: *Feliz Natal* é um filme dirigido, roteirizado e produzido por Selton Mello. O cineasta já afirmou em entrevista que considera o acúmulo de funções, algo natural (Mello, 2012, p.21) e esse hábito é algo que o acompanhará durante a produção de seus outros dois filmes.

A narrativa acompanha Caio (Leonardo Medeiros), que após quatro anos sem ver a família, retorna para fazer uma visita durante uma noite de Natal. Seus aparentes receios são confirmados em uma noite conflituosa e desagradável. Seu pai (Lucio Mauro), parece desprezar a ele e sua antiga esposa, a mãe de Caio (Darlene Glória) que enfrenta dificuldades com o abuso de álcool e remédios e aparenta uma relação demasiadamente afetiva com seu filho, a quem sente saudades. Caio não é amplamente bem recebido por nenhum de seus parentes,



RELICI

106

com exceção apenas de seu sobrinho Bruno, uma criança que ele ainda não reconhece propriamente.

O filme “acumulou mais de 20 prêmios em diversos festivais como os de Paulínia, Goiânia e Curitiba. Recebeu também o prêmio Especial do Júri em Imola/Itália, três prêmios no Festival Brasileiro de Los Angeles, incluindo o de Melhor Diretor (Mello, 2012, p. 94).

O mineiro pareceu sentar-se cautelosamente na cadeira da direção. Quando *Feliz Natal* estreou em 2008, anos antes de seu terceiro filme, o diretor afirmou: “Este não é o filme da minha vida, é apenas o meu filme de estreia”. (Escorel, 2017)

## ANÁLISE

A análise será estruturada de modo a decompor três cenas selecionadas qualitativamente que representam bem, segundo o autor, a essência do filme. Serão analisadas as composições imagéticas, narrativa, sons, diálogos e feitos comparativos que não necessariamente são sugeridos como referências do autor, mas são percebidos com relacionados visualmente.

### *Ferro velho*

Neste capítulo serão estudados conceitos estéticos, separados de maneira qualitativa, por cenas. Pretende-se estudar a construção imagética e sonora, a partir da ação do ambiente sobre o personagem, analogia visual, assim como uma interpretação do simbolismo que esse local parece oferecer para personagem.

Pretende-se estudar, nesta parte, a questão relacionada à técnica fotográfica, assim como a formação dos cenários e da *mise-en-scène* para compor a ideia 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



RELICI

107

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).

O filme é composto de várias localizações, como a casa da família de Caio que é onde acontece 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 atropelamento involuntário do protagonista. Entretanto o filme se inicia em um ferro velho, local onde agora o protagonista vive. Fica claro que o local é afastado do destino do protagonista e posteriormente, através do diálogo na cena da comemoração de Natal, entende-se que Caio vive 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. Tal local parece simbolizar a experiência de distanciamento e abandono entre o personagem principal e a família, a sensação de rejeição que o protagonista sente, assim como os veículos, que, em determinado momento, deixaram de ser utilizáveis.

A narrativa apresenta, posteriormente, que Caio foi responsável por um acidente de carro que acabou tirando a vida de uma mulher. Isso impacta diretamente na representação simbólica do cenário que inicia o filme, pois este é repleto de carros quebrados envolvendo-o constantemente na atmosfera de acidentes de automóveis. É possível considerar que Caio tenha escolhido viver em um ferro velho intencionalmente, para fazê-lo recordar constantemente de sua culpa. Apesar da configuração técnica que exhibe o local de maneira realista, o relacionamento de Caio com o lugar transparece uma sensação de limbo entre o



RELICI

108

momento do acidente e o momento do reencontro com a sua família, pois ele não parece ser pertencente do mesmo. A ideia teológica cristã de limbo, se refere a um lugar médio para onde os mortos vão quando não fazem jus ao céu ou ao inferno, onde se vive de forma esquecida.

Essa sensação, também pode ser associada com a definição de *deslugar*, utilizada por Sandra Fischer (2014), professora e pesquisadora da Universidade Tuiuti do Paraná. De acordo com a autora, tal sensação 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)

É interessante perceber como a disposição dos objetos nas cenas parecem reforçar a ideia de que o personagem principal se sente preso, por todas as peças de carros antigas, como se seu corpo estivesse preso às ferragens e ao exílio. Na *Imagem 1* o personagem é enquadrado entre as ferragens degradadas de um automóvel, reforçando a ideia de aprisionamento. É possível perceber que o foco da câmera está no espaço triangular que o aprisiona, enfraquecendo e descapacitando ainda mais o personagem principal, mesmo que ele esteja centralizado no quadro. É interessante observar como o diretor utiliza o olhar da câmera para alinhar o personagem ao meio da tela, enquanto utiliza as formas ao redor para servir de subtexto narrativo, estratégia que poderá ser percebida mais adiante.



RELICI



*Imagens 1: retirada do filme Feliz Natal (2008), pelo autor.*

Os automóveis direcionados a ele, são como representações de dedos indicadores que apontam o culpado de um crime e novamente o aprisionam na *Imagem 2*. 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 representar o clima quente de Dezembro – período que ocorre a narrativa, assim como o hábito dos personagens de exibir uma imagem de si mesmo e esconder outra- manter às sombras seus segredos.



*Imagens 2: retirada do filme Feliz Natal (2008), pelo autor.*



RELICI

110

Quando não está cercado de carros ou peças, Caio está preso pelas paredes de sua casa, ou pela câmera inquieta, perambulando, e, 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 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 *Imagem 3*.



*Imagens 3: retirada do filme Feliz Natal (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, unida à ideia de *deslugar*, reforça uma imagem de espectro vagante.

A câmera varia entre dois comportamentos principais nesta cena: 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



RELICI

grafismos dos créditos iniciais, com letras brancas, simples e design que representa determinado desgaste.

Não existem evidências de escassez ou miséria, entretanto, esse início do filme parece flertar suavemente com a *Estética da Fome*, que, segundo Ballerini (2012) havia sido resgatada no início do século 21. Isso se deve pela aparência de pobreza, aridez, poeira ao vento e objetos descartados, descascados e de estrutura comprometida que se amontoam por todo o cenário. 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 oferece uma representação cruel da realidade (Serafim, 2012, p. 68).

Apesar do filme utilizar de algumas ferramentas que a *Estética da Fome* sustentou anteriormente, ele não parece se propor a fazer uma releitura de sua plasticidade, mas sim, inspirar essa expressividade e expor uma identidade própria. Isso é percebido pelas sensações de aridez, sujeira e degradação que, tanto o cenário, quanto o personagem principal transparecem. Por isso, entende-se que o filme sustenta uma estética própria que consiste na degradação das aparências estruturais – muito refletido nos espaços urbanos – simbolizando a falsidade de convenções sociais, representando a desconexão do personagem principal com a suposta realidade e recordando constantemente a mortalidade.

Em relação ao código de cores, é comum que ele seja trabalhado a produzir o entendimento de relação com o ambiente que 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). No ferro velho, entretanto as cores do personagem quase se camuflam com o ambiente. As cores compõem uma paisagem de tons terrais, pobremente saturadas, variando entre várias tonalidades



RELICI

112

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 psicológico conflituoso desse personagem principal exilado e escondido até mesmo da visão onírica da câmera.

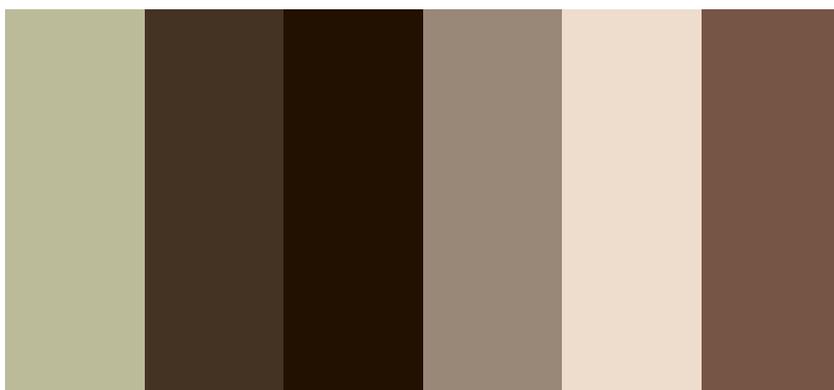


Imagem 4: Tabela de cores produzida pelo autor a partir da Imagem 3, pelo site: [palletefx.com](http://palletefx.com).

A trilha sonora acompanha o ritmo devagar da cena, com uma música pouco ritmada e repetitiva que parece acentuar a tristeza da cena. A mesma melodia volta a ser tocada durante várias cenas do filme, tornando-a característica da película.

A história, durante essa cena não é muito desenvolvida e não parece se preocupar com uma aprofundada apresentação dos personagens, com detalhes da ambientação e definição dos conflitos da história. O início devagar e a ausência de diálogos já são uma prévia de que este filme não irá se adiantar nas explicações do enredo. Uma rotina de atividades simples que resultam no início da jornada do protagonista. Tal ato se enquadra perfeitamente no que Pinheiro revela em *A Evolução da Noção de Autoria no Cinema* (2012):



RELICI

113

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 se alimenta 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* (Bodanzky, 2001) a qual, assim como em *Feliz Natal* “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, é revelado posteriormente, é a casa da família, durante a época de Natal.

### *Relações sucateadas*

Quando o personagem principal chega na casa da família, a narrativa, que até o momento acompanhava a simples rotina de Caio, se abre para os demais personagens. Nesse momento que o público compreende a relação do protagonista



RELICI

114

com seus familiares e como ela está em desarmonia com o estilo de vida atual ou passado do personagem. Esses conflitos não são explicados diretamente, mas são desenrolados gradativamente durante a narrativa.

De fato, o que parece gerar um conforto estético oferecido, não são as conhecidas cores contrastantes “vermelho e verde”, que funcionariam muito bem para exemplificar os conflitos familiares, afinal “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 paleta de cores em tons de marrom que podia ser percebida no ferro-velho, continuando a estética do desgaste que, inicialmente se apresentava materialmente por meio das latarias e, agora, continua de maneira mais subjetiva, acompanhando o cotidiano das personagens.

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. Além disso, é interessante ressaltar que na antiguidade, o marrom era considerado uma cor feminina (Farina, 2006, p. 104).

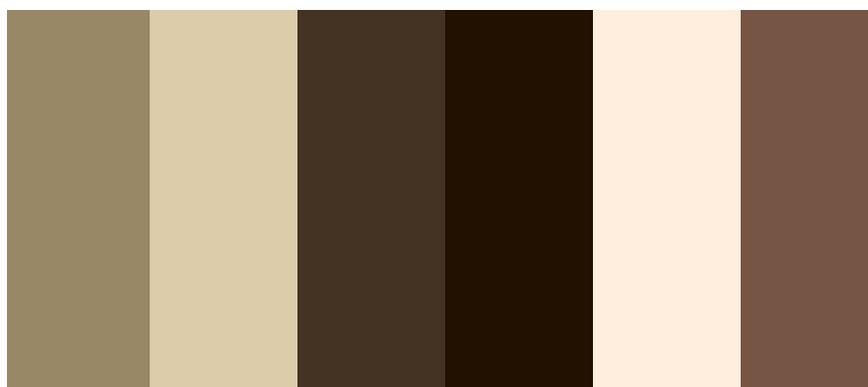


Imagem 5: Tabela de cores produzida pelo autor a partir da Imagem 6, pelo site: palletefx.com.



RELICI

115

Os quadros ostentam muitas luminárias de Natal, espalhadas por todo o cômodo da sala principal, onde acontece o evento de celebração. Os pisca-piscas, entretanto, se destacam, ao serem associados por proximidade ao personagem da mãe (Darlene Glória) como pode ser observado nas Imagem 6 e 7. Ambos os personagens são afastados dos outros personagens por essa cortina de luz, que transforma o encontro entre Caio e sua figura materna muito mais poética. Ambos parecem ser tratados como as figuras mais incompreendidas e repelidas da família, sendo os únicos que tem histórico de abuso de álcool ou drogas.



*Imagem 6: retirada do filme pelo autor.*

Os pisca-piscas espalhados pela casa não oferecem uma luz calorosa, mas servem como obstáculos entre o objeto e o observador, e isso pode ser relacionado ao que o diretor Todd Haynes fala sobre o filme *Carol*, inspirado nas fotografias de Saul Leiter: “Para mim essas imagens revelam (...) o fato de que a visão é sempre parcial, sempre obstruída de alguma maneira, distorcida pelo desejo de coisas que você quer, que não consegue, que não pode ver” (Allsop, 2015, tradução nossa). Tal construção estética é muito similar ao que acontece em *Feliz Natal*, como acontece na *Imagem 7*, assim como pela utilização da câmera livre.



RELICI

116



*Imagem 7: retirada do filme pelo autor.*

Na *Imagem 6* os personagens aparecem desfocados em determinados momentos, em contraste com a iluminação, que se destaca, 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 parece trabalhar para acentuar o relacionamento sufocante, entre mãe e filho e ainda destacar a angústia do personagem principal. Tal cena é um bom exemplo de como essa fotografia se repete durante o filme:

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).

É curioso como, nessa cena em particular, a câmera aproxima tanto dos personagens principais e ao mesmo tempo cria uma sensação de repulsão, pelas demonstrações exageradas e desconfortáveis de carinho entre mãe e filho. A câmera, durante grande parte da cena de comemoração natalina, varia entre um *overshoulder* desestabilizado, acompanhando, sobre o ombro, o andar do personagem; alguns *P.O.V*, que acompanham olhares aparentemente tristes ou



RELICI

117

vazios; e os que parecem ser os favoritos para mostrar os sufocados relacionamentos: *closes* e *big closes*.



*Imagem 8: retirada do filme pelo autor.*



*Imagem 9: retirada do filme pelo autor.*

Acredita-se que as luzes também são utilizadas como interferência entre o espectador e a cena, propositalmente, assim como acontece com o ruído visual, aparentemente causado pelo ISO da câmera ao registrar cenas muito escuras, como acontece principalmente nas imagens 6, 8 e 9. O filme parece querer demonstrar esse desconforto, essa impureza da história de todos os personagens e



RELICI

constantemente dialogar com esse universo degradado do real – como afirma Jorge (2016) - partindo do princípio da “estética da pobreza”.

Durante essa cena acontece 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:

Os diretores admiravam os neorealistas, 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, parece que o filme faz uma alusão ao movimento francês, entretanto, 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 protagonista flutua perdido em tempo e espaço e 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. Além disso, os “outros parâmetros



RELICI

119

'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). Isso fica compreensível ao justapor as imagens 6 e 9, representativas, respectivamente, dos encontros do protagonista com a mãe e, posteriormente, com o pai (Lúcio Mauro). Miguel despreza Caio, violento, 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.

### *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 estética, que pode ser observada durante a análise do filme, trata-se 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.



RELICI

120

Esse espaço urbano, apesar de não ser o fortemente caracterizado por uma identidade *noir*, transparece uma personalidade, guardadas as devidas proporções, de distopia. Muito embora o cinema brasileiro não tenha uma proposta de espaço distópico pós-moderno ou *neo-noir*, observa-se um uso de luz e sombra acentuado, criando “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 descascada e uma cidade de cores com pouca saturação. Uma cidade que se apresenta de maneira agressiva, mas simplesmente 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 *Imagem 10*, 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 *Imagem 10* 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



RELICI

121

dentro do quadro) ser uma técnica comumente usada no cinema. Algo similar pode ser observado em um quadro de *Psicose* (Hitchcock, 1960), quando Norman Bates encontra-se aprisionado na sua situação psicológica conflitante ao seu desejo por Marion Crane, na *Imagem 11*.

O uso das formas geométricas também estava entre as estéticas mais usadas durante o Expressionismo Alemão e é interessante como a figura humana era inserida nessa composição, de maneira a contrastar-se ou moldar-se:

Lang procura cada vez mais encaixar um grupo de figurantes num quadro geométrico. Em *A MORTE DE SIEGFRIED*, o corpo humano era muitas vezes 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).



*Imagem 10: retirada do filme pelo autor.*



*Imagem 11: retirada do filme Psicose (Hitchcock, 1960) pelo autor*



RELICI

As ações do personagem principal, Caio, são confusas por não apresentarem uma função clara neste momento. Ele chega a um estabelecimento, entra e observa do lado de fora - como pode ser visto na *Imagem 12* - 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 mantêm a cromatização do filme e sustentam aquilo que já foi explicado anteriormente sobre o marrom. Enquanto isso o vermelho, além de poder transmitir uma sensação cromática de agressividade e emoção, também simboliza a aproximação e o encontro (Farina, 2006, p. 99).

Ainda na *Imagem 12*, 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 ainda atravessando paredes.

É interessante perceber como a cena é composta ainda 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 suas formas orgânicas em contraste com as linhas retilíneas, o que concorda com a afirmação anterior sobre Lang e o Expressionismo Alemão. Na *Imagem 12*, 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 confusos e passageiros. Entretanto nesta cena, esse fantasma da culpa está em sua presença 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



RELICI

123

assassinado. Nessa peça, assim como em *Hamlet*, é questionado sobre essa visão: seria de fato uma imagem espectral, ou ele estaria enlouquecendo?



Imagem 12: retirada do filme pelo autor.

No livro *The Way Hollywood Tells It* (2006), David Bordwell se pergunta: “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 momentos 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 substância. O álcool, assim como outras substâncias psicotrópicas podem ser usadas como depressores do sistema nervoso central ou transformadoras da atividade cerebral, muito utilizada no cinema, em filmes como *Farrapo Humano* (Wilder, 1945), *Réquiem para um Sonho* (Aronofsky, 2001) e *Meu Nome Não é Johnny* (Lima, 2008) (Landeira-Fernandez; Cheniaux, 2010, p. 63).

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



RELICI

124

fecham e os únicos personagens presentes são Caio e Marília, encarando-se finalmente. Poderia-se imaginar que eles seriam opositores, entretanto suas roupas, no mesmo tom de marrom reforça a ideia de que ela é parte de sua consciência e não a real adversária dele, o que parece esclarecer-se posteriormente nesta mesma 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 acidente. É possível argumentar que seria interessante se, durante essa cena, 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.

A câmera, enfim, 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 um entendimento sobre o espaço, ou o direcionamento do personagem, porque o conflito, nesse momento do filme é um conflito interno e seu desespero transparece muito bem em seus apressados passos.

Esse movimento parece se encaixar na definição de câmera caneta de Astruc, à 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



RELICI

125

ou irônico, sentada no banco do motorista. A câmera mostra apenas o seu rosto saindo das ferragens e parece emitir a sensação de que ela está presa entre as ferragens, pela proximidade com a câmera e pelas grades no fundo.

Começam alguns *flashes* confusos que não apresentam claramente alguma coisa, mas transmitem a ideia de que são prováveis lembranças do momento do acidente. O homem lhe pergunta 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, conquanto ela atuava apenas como o coelho branco que iria guiá-lo até aquilo que o envergonhava mais. 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



RELICI

126

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 *Imagem 13* 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 ao 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. O triângulo, assim como o quadrado, é angular e pode ser visto de maneira mais agressivas (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; Laureen, 1996, p. 56), e aqui, 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 atribuição.



RELICI

127



*Imagem 13: retirada do filme pelo autor.*



*Imagem 14: retirada do filme Gravidade (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* (Cuarón, 2013) ou a cena final de *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (Kubrick, 1967): O protagonista, de repente



RELICI

128

retorna à sua primeira posição como feto, como se, contraído pelo medo, chegasse ao ápice de sua clareza, absorto em escuridão.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O primeiro filme de Selton Mello possui muita informação e parece 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 segundo filme como diretor. O 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.

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 apresentada 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. Parecem ser 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 o protagonista sem receio de visitar os pequenos dramas particulares de seus parentes que parecem 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 transparecem uma exaustão física e mental, cuja energia restante parece se dirigir a manter o que se é entendido por eles como uma família saudável.



RELICI

Esse esgotamento mental está intrinsecamente relacionado com a sensação de deslugar, previamente explicado nos capítulos anteriores, pois esse estar/não estar é 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 da mente 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, 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, ainda 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 com 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 apresentado no personagem, como se ele permanecesse preso às ferragens anos após o acidente. Quando Marília revela que, quem 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 avisou Selton Mello em entrevista. Os movimentos de câmera irregulares e nada suaves apresentam uma ansiedade dos personagens, mas podem ainda indicar uma proposta estética do diretor.



RELICI

130

Apesar de ser seu primeiro trabalho na direção, Selton Mello já mostra elementos estéticos, estruturas narrativas e nuances de personagem que irão se repetir em seus futuros trabalhos. Entre elas, é importante 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, 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.

## REFERÊNCIAS

ALLSOP, Laura. Todd Haynes on Cate Blanchett, Saul Leiter and Queer Cinema. In. Another Mag. Disponível em <<https://www.anothermag.com/design-living/8069/todd-haynes-on-cate-blanchett-saul-leiter-and-queer-cinema>> 2015.

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](https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_614_paginacor_06e07_web.pdf)> 2014.

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

\_\_\_\_\_. O Olho Interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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



RELICI

131

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](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)> 2007.

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

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.

SCOREL, 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. Revistas USP. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68118/70676>> 2010.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Cromatismo e as Impurezas do Branco. Curitiba: Letras, 1976.

\_\_\_\_\_. Trans/Re/Criações do estilo Noir: Das telas para as páginas. Porto Alegre, Iluminuras, v. 15, n. 35, p. 295-317, jan./jul. 2014

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; LAUREEN, Theo Van. Reading Images: The Grammar of Visual Design. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1976.

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



RELICI

132

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.

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

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

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