

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

JULIO CÉSAR ZELAYA ROSALES

CINEMA HONDURENHO: Uma análise dos filmes “Mi Amigo Ángel” (1962) e “Alto
Riesgo” (1996)

Niterói
2019

JULIO CÉSAR ZELAYA ROSALES

CINEMA HONDURENHO: Uma análise dos filmes “Mi Amigo Ángel” (1962) e “Alto
Riesgo” (1996)

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como parte das exigências para
obtenção de título de Graduação em
Cinema e Audiovisual – Bacharelado.

Orientador:
Prof. Dr. Cezar Migliorin

JULIO CÉSAR ZELAYA ROSALES

CINEMA HONDURENHO: Uma análise dos filmes “Mi Amigo Ángel” (1962) e “Alto Riesgo” (1996)

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal Fluminense como parte das exigências para obtenção de título de Graduação em Cinema e Audiovisual – Bacharelado.

Aprovado em 05 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cezar Migliorin (Orientador) - UFF

Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcanti Tedesco - UFF

Prof. Mestrando Lucas dos Reis - UFF



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Julio César Zelaya Rosales		
Curso:		Matrícula:	
Título			
Cinema Hondurenho: Uma análise dos filmes "Mi Amigo Ángel" (1962) e "Atto Riesgo" (1996)			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Cezar Migliorini		
	Marina Cavalcanti Tudeus		
	Luis dos Reis J. Pereira		
Data de Apresentação			
Parecer			
A pesquisa aborda uma cinematografia pouco trabalhada no Brasil. A banca destacou a originalidade e as escolhas dos filmes. Destacamos ainda o gosto e a profundidade da análise fílmica e o esforço da análise comparada com o cinema brasileiro. Estimulamos a continuidade da importante pesquisa sobre o cinema Hondurenho.			
Nota Final	10 (dez)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	[Assinatura]		
	[Assinatura]		
	Luis dos Reis J. Pereira		

AGRADECIMENTOS

Agradeço a DEUS por ter me abençoado com os melhores pais — Karla Rosales e Julio Zelaya — que me apoiam incondicionalmente para eu cumprir meus sonhos. Obrigado a meus irmãos: Juan e Gabby por tudo e a minha família e amigos que sempre estiveram presentes. A minhas irmãs de coração — Lucía e Sandra pelo seu apoio, carinho e conselhos em toda essa jornada juntos.

A meu orientador, César Migliorin, pela sua guia, paciência e compreensão especialmente nesse projeto. Obrigado à Cinemateca Enrique Ponce Garay, da Honduras, seu pessoal e o senhor René Pauck, pelo seu tempo e por ter me fornecido com valioso material de pesquisa.

À Universidade Federal Fluminense, o Instituto de Artes e Comunicação Social, o Departamento de Cinema e Vídeo, seus maravilhosos professores e inesquecíveis colegas e amigos. Obrigado Brasil e a esta cidade maravilhosa que é RJ. Sempre levarei esse país, a sua gente, cultura e cinema com muito orgulho no meu coração.

RESUMO

O presente trabalho monográfico visa o diálogo entre dois filmes hondurenhos, “Mi Amigo Ángel” de Sami Kafati (1962) e “Alto Riesgo” de René Pauck (1996), do gênero de ficção, que servirão para explorar e conhecer, desde um ponto de vista mais técnico, a potência da linguagem cinematográfica no país. Para verificar se tal hipótese é acertada ou não, se pretende analisar a decupagem, imagens/ações narrativas entre um corte e outro em cada cena, desses dois filmes, escolhidos tanto por sua relevância narrativa, quanto por seu impacto midiático e pelos realizadores em si. A partir de tal análise de imagem se poderá verificar se a direção de aparência experimental de Sami Kafati e a técnica mais sistemática de René Pauck, são elementos que poderiam ser determinantes na definição de um ritmo de linguagem cinematográfica que serviria como referência para o futuro projeto de filmografia no país. O estudo da decupagem visual, junto a outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica em geral, servirá de registro acadêmico das duas obras para provar, ou pelo menos dialogar sobre como tal decupagem marca o ritmo e o tom dos dois filmes, ou não.

Palavras-chave: Cinema. Honduras. Linguagem. Direção. Ritmo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO I: CINEMA DE FICÇÃO HONDURENHO	12
1.1 - “MI AMIGO ÁNGEL” (1962)	13
1.2 – “ALTO RIESGO (1996)”	16
CAPÍTULO II ANÁLISE DOS FILMES	19
2.1 “ALTO RIESGO” (1996)	19
2.2 - “MI AMIGO ÁNGEL” (1962)	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

INTRODUÇÃO

O presente trabalho monográfico objetiva traçar um diálogo entre duas produções cinematográficas hondurenhas, “Mi Amigo Ángel”, de Sami Kafati (1962) e “Alto Riesgo”, de René Pauck (1996), que servirão para explorar e conhecer, desde um ponto de vista mais técnico, a potência da linguagem cinematográfica no país. Para verificar se tal hipótese é acertada, se pretende analisar a decupagem, imagens/ações narrativas entre um corte e outro em cada cena, desses dois filmes, escolhidos tanto por sua relevância narrativa, quanto por seu impacto midiático e pelos realizadores em si. No *Capítulo I* se aprofundará na importância nas escolhas dos filmes. “Mi Amigo Ángel”, tendo o peso de ser o primeiro filme da história de Honduras e, “Alto Riesgo”, um filme que aborda outras escolhas de direção, realizado por outro diretor com uma grande trajetória no país.

A partir de tal análise de imagens se poderá verificar se a direção experimental de Sami Kafati e a técnica mais sistemática de René Pauck são fatores determinantes que poderiam definir o ritmo de uma linguagem que serviria como referência para o futuro projeto cinematográfico no país.

O estudo da decupagem visual, junto a outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica em geral, servirá de registro acadêmico das duas obras para provar, ou pelo menos dialogar sobre, como tal decupagem marca o ritmo e o tom dos dois filmes.

Com a ajuda de alguns autores particulares, entre eles Andrei Tartovsky, Gill Bettman e Daniel Inczauskis, se tentará demonstrar quanto a direção é a principal responsável em criar uma tensão narrativa que não dependerá de falas no filme de Kafati, bem como a importância e desenvolvimento narrativo de “Alto Riesgo” (1996) através dos seus diálogos.

A relevância deste projeto está na proposta de incitar mais análises cinematográficas que foquem na parte imagética e/ou na linguagem da obra fílmica da América Central. Igualmente, a vitalidade do projeto reside na importância de registrar o diálogo com autores importantes na história cinematográfica hondurenha.

Portanto, têm-se como objetivos fazer uma desconstrução de imagem do filme com base no método de Análise Plano à Plano (APP). A APP servirá como uma base técnica e pontual para logo partir para uma reflexão mais abrangente sobre como tais elementos, especialmente de direção de câmera e montagem, criam essências análogas na linguagem cinematográfica que os realizadores hondurenhos abraçam, marcando assim o ritmo dos filmes independentemente da substância narrativa de cada.

Para que os objetivos sejam alcançados, serão utilizados livros, artigos científicos, publicações de jornais digitais e qualquer outro material audiovisual (vídeos, entrevistas)

necessário e aprovado pelo orientador do projeto. Com isto, pretende-se aproveitar este trabalho monográfico e a análise dos dois filmes para introduzir pelo menos uma minúscula porção da história e realização do cinema hondurenho no banco de pesquisa da Universidade Federal Fluminense.

Para começar, é importante entender a proposta narrativa de ambos filmes. “Mi Amigo Ángel” (1962) é a primeira obra filmica do gênero de ficção de Honduras. O diretor Sami Kafati, inspirado nas características do neorealismo italiano toma a liberdade de brincar com os espaços e pessoas do mítico centro da capital de Honduras, Tegucigalpa.

O filme trata sobre a vida de uma criança de classe baixa chamada Angel, que precisa trabalhar de engraxate no centro da capital de Honduras para ajudar a sua família a sobreviver sob condições precárias. Acompanhando o protagonista em um dia qualquer da sua rotina aprendemos muito sobre a sociedade hondurenha, a grande desigualdade social e injustiças que refletem cruamente a realidade do país na época, e infelizmente, no momento atual. Por isso, a dramática projeção de tal narrativa viverá para sempre nos corações da audiência hondurenha.

Já “Alto Riesgo” (1996) é um projeto com temáticas muito mais didáticas e mais alinhado às tendências de linguagens clássicas hollywoodianas. O filme foi produzido e dirigido por René Pauck, recentemente premiado com o reconhecimento de Trajetória Cinematográfica Hondurenha na edição VIII do Festival de Curta Metragens, do jornal *El Herald*, 2019.

Esta produção filmica narra a história de uma comunidade hondurenha em um povoado chamado Cedros, onde as parteiras são membros indispensáveis para o funcionamento de tal. Neste filme encontra-se uma abordagem didática sobre a saúde que é inteligentemente introduzida através de diálogos bem construídos e quando improvisados, segundo o diretor, fluem ao longo de planos sutis que lhe servem à narrativa.

A análise de um filme pode ser um processo, além de exaustivo, infinito. Não tem-se como definir com exatidão quais são todos os elementos que compõem um determinado filme, muito menos entender o seu processo de criação como se fôssemos os próprios realizadores. Às vezes, nem os mesmos realizadores compreendem a magnitude de sua própria obra. Desta maneira, quando se pensa em analisar algum aspecto de alguma obra cinematográfica, deve-se respeitar o fato de que, quaisquer abordagens ou conclusões finais conformam apenas só uma peça dentro do grande universo cinematográfico que tal obra representa.

A direção dos filmes analisados não é importante simplesmente pelo fato de tal processo ser fundamental para o processo de realização cinematográfica. No caso do “Mi

Amigo Ángel”, é necessário compreender a dimensão que o valor do posicionamento da câmera, complementado pelo movimento interno do enquadramento, traz a um filme que é marcado pelo ritmo em geral. Os elementos neorrealistas do filme fizeram lembrar a audiência brasileira de produções emblemáticas como “Rio 40 Graus” (1955), do diretor Nelson Pereira Santos, e “Couro de Gato” (1960) de Joaquim Pedro Andrade (Figuras 1 e 2).

Figura 1 (03:27)



“Rio 40 Graus” (1955)

Figura 2 (01:55)



“Couro de Gato” (1960)

Também cabe destacar que para a análise do filme “Mi Amigo Ángel”, a dissertação sobre o cinema hondurenho de David Incauskis e as referências impossíveis de ignorar do filme de Joaquim Pedro de Andrade serão fontes essenciais para tentar registrar textualmente como a câmera marca um ritmo inesquecível através de enquadramentos que projetam a atmosfera neorrealista que, provavelmente, procurasse o diretor hondurenho.

Para “Alto Riesgo” também é vital analisar como a sua composição imagética, apelando mais a uma proposta comercial/institucional por causa dos diálogos elaborados e atuações mais performáticas, é o marca-passo de uma *mise-en-scène* que se adapta a uma produção corrida sem margens de erros por parte do diretor, René Pauck. Porém, cabe destacar que na entrevista feita com o diretor, no dia 27 de setembro deste ano 2019, ele confessou que em momento nenhum planejou uma decupagem do filme. “Hago cine tal como siento la historia”, afirma o cineasta René Pauck. Por tanto, será interessante ver a abordagem das observações feitas nas análises de direção, que foram entendidas como pertinentes sobre o filme do diretor canadense.

“Mi Amigo Ángel” possui uma narrativa dramática e devagar que aproveita seu pioneirismo na área cinematográfica do país para experimentar com múltiplos planos de

estabelecimento de tempo e espaço dos lugares onde o protagonista leva o espectador. Poderia se argumentar que porque o filme não disponibiliza de uma captação de áudio direto, o diretor se vê forçado a transmitir a maioria dos pensamentos e emoções dos personagens através de Primeiríssimos Primeiros Planos, ou *Close-Ups*.

Já em “Alto Riesgo”, a premissa depende absolutamente dos diálogos e performances dos atores. Desta forma, ele possui uma dinâmica narrativa que é contada através de um ritmo de direção de câmera e montagem bem agitada — a utilização de Plano Contra-Plano e planos de reação dos atores como plano de cobertura, criando tensão entre as personagens. É importante esclarecer que com *agitada* não se quer dizer que utiliza-se a técnica moderna de *câmera na mão* para enquadrar a ação narrativa.

“Alto Riesgo” foge do experimentalismo em questões técnicas de composição cinematográfica — aprecia-se uma grande influência estrutural do cinema clássico narrativo ocidental. A câmera fixa toma controle da maior parte do filme e, através de uma montagem meticulosa que parecesse não desperdiçar nenhum plano gravado, consegue prender o olhar do espectador como se aquele segundo fosse imprescindível. Como afirma Metz (2001, p. 65), “A câmera ‘aponta’ o objeto, como uma arma de fogo (=projeção), [...] O próprio espectador não escapa dessa pinça. [...]”

Alguns pensam a montagem como o processo que toma a decisão final da construção visual-narrativa, e que tal processo junta todas essas imagens que o público acabará recebendo, mesmo que no final ele acabe não aceitando elas como verdade. No entanto, o proponente deste projeto acredita que é a captação dessas imagens que tem a palavra mais importante. A montagem será sempre um complemento daquilo que a câmera consegue ou não captar. Pois o ritmo – sendo neste sentido o tempo narrativo que passa dentro do enquadramento – é o que permite à montagem funcionar para a direção, e não o contrário. Segundo Bergman¹, “O filme é principalmente ritmo; é inspiração e expiração em sequência contínua”.

Se o público se sente sufocado com a sequência de abuso sexual em “Mi Amigo Ángel” não é só por causa da montagem, por muito boa que seja, que decide colocar a máxima quantidade de planos possíveis para esticar uma cena em específico. É especialmente o que o cinematógrafo capta e o jeito que é captado que consegue instigar essas possíveis emoções no público.

¹ RABIGER, Michel. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. Fourth ed. Focal Press, Boston, 2007. p. 205.

“Os dois episódios culminantes do filme não seriam representados em carne e osso em filmes escapistas: o estupro de uma mulher e a morte de um pai de família por embriaguez. A cena do estupro é estendida. Ele se estende por dois minutos e é filmado desde vários ângulos”. (INCZAUSKIS, 2019, p. 20)

Portanto, segundo a observação de Inczauskis e a análise detalhada que será feita mais à frente no projeto, é o ritmo do filme que permite o público processar as imagens e sentir o peso psicológico que os protagonistas estão sentindo. Andrei Tarkovsky (1989, p. 113), reconhece a importância e o poder do ritmo ao dizer que “O fator dominante e todo poderoso da imagem do filme é o ritmo, expressando o curso do tempo dentro do quadro.” É o que está dentro do enquadramento que vale mais e insiste que o cinema existe dentro desse quadro, a imagem que a gente vê. “A imagem do cinema surge durante a filmagem e existe dentro do quadro” (TARTOVSKY, 1989, p. 114).

A montagem do filme só vai conseguir mostrar uma fração dos segundos filmados sem importar a quão elegante e sofisticada seja a sua técnica. O realizador cinematográfico em parte deve poder transmitir para o público a história que quer contar, com a câmera e algumas de suas infinitas possibilidades. A linguagem cinematográfica que apresentam os filmes desta análise parecesse não ser a exceção. “Um único quadro é suficiente para mostrar, a partir de sua escolha e registro da matéria, se um diretor é talentoso, se é dotado de visão cinematográfica” (TARTOVSKY, 1989, p. 116).

Se um dos filmes dependesse em algum momento do processo da pós-produção para poder fazer sentido narrativamente, seria para complementar e, ou enfatizar um sentimento em específico, mas não para criar do zero uma linha de pensamento narrativa. “A montagem reúne planos já preenchidos de tempo e organiza a estrutura unificada e viva inerente ao filme; e o tempo que pulsa pelos vasos sanguíneos do filme, tornando-o vivo e de pressão rítmica variável” (TARTOVSKY, 1989, p. 113). Pois, os elementos principais do quadro, os atores e os objetos com os quais interagem, dialogam mais com a expectativa emocional da audiência que com a sua própria plausibilidade narrativa. No entanto, no filme, “Mi Amigo Ángel”, vale mencionar que posteriormente aprenderemos como a montagem utiliza efeitos de sobreposição de imagens para juntar cenas e criar elipses temporais, poupando tempo narrativo e provocando sentimentos de desconforto.

CAPÍTULO I: CINEMA DE FICÇÃO HONDURENHO

Nos anos 50, foi muito complicada a situação sócio-política no país com a bandeira de cinco estrelas. Em 1956, os militares derrubaram o presidente, Julio Lozano Díaz, enviando-o ao exílio até as novas eleições acontecerem.

Em primeiro de janeiro de 1958, o candidato do Partido Liberal de Honduras, Ramón Villeda Morales, foi selecionado para comandar o país até receber um golpe de Estado por parte dos militares na madrugada de 3 de outubro de 1963. Um ano antes desse acontecimento histórico, que marcaria o futuro do país dramaticamente, foi rodado o primeiro filme de ficção na história de Honduras.

Segundo David Incauskis, na sua dissertação de mestrado apresentada neste ano para a Universidade de Loyola em Chicago, antes da realização do primeiro filme — o média-metragem de 32 minutos chamado “Mi Amigo Ángel” (1962) —, nunca tinham feito trabalhos cinematográficos em Honduras, mas sim audiovisuais em geral. Com um domínio marcado na televisão de propaganda política, destacava-se Rodolfo Zúniga como primeiro produtor audiovisual no país.

“Fosi Bendeck (1941-2006), diretor e crítico, conta que o diretor Rodolfo Zúniga foi o primeiro hondurenho em fazer produtos audiovisuais no país: “Um dos primeiros a ser feito foi para o Banco Atlántida” (Bendeck 17). No anúncio, um ladrão rouba dinheiro escondido debaixo de um colchão. A mensagem é clara. O dinheiro é mais seguro no banco porque o crime é comum em Honduras. O tema social da insegurança está presente na produção de vídeos desde o início”. (INCZAUSKIS, 2019, p. 1)

Nesse ensaio aprenderemos que o tema social da insegurança é só uma das denúncias feitas à sociedade hondurenha por parte do diretor Sami Kafati. Enquanto o país sofria mudanças sociopolíticas de altas repercussões, segundo Incauskis, os governos e empresas aproveitavam-se da câmera e do recurso audiovisual para seus benefícios pessoais. “Foi um mecanismo para promover o capitalismo e a autoridade do Estado”. (INCZAUSKIS, 2019, p. 1, 2) Por outro lado, Kafati pega a sua câmera para mostrar uma realidade que ninguém queria enxergar.

1.1 - “MI AMIGO ÁNGEL” (1962)

O filme independente “Mi Amigo Ángel” (1962), montado por Fernando Uribe Jacome e escrito, dirigido e produzido pelo pioneiro da cinematografia de ficção hondurenha, Sami Kafati, conta a história de um menino que desde muito novo precisa acordar cedo para trabalhar como engraxate e ajudar a sua família de escassos recursos a sobreviver.

O protagonista, chamado Ángel, é interpretado pelo brilhante Roger Membreño Guzmán, sofre uma série de acontecimentos dentro de um dia que poderia ser como qualquer outro na sua rotina. Ángel vai trabalhar no centro da capital de Honduras, Tegucigalpa. Aí é apresentado como ele busca fazer dinheiro, seus possíveis anseios de querer aprender a tocar um instrumento musical e o que ele faz no seu tempo de lazer junto a seu amigo.

O público, junto com ele, é testemunha de como a sua mãe acaba sendo estuprada por um conhecido. Entende-se também a situação com a qual ele provavelmente deve lidar em casa, assim como fora dela, o alcoolismo do pai, por exemplo. A história em si é muito trágica desde o começo e o filme acaba não dando um descanso para a audiência. Porém, a proposta de Sami Kafati parece ser de fato querer causar um desconforto total para a audiência da sociedade hondurenha de 1964, o ano em que o filme foi oficialmente estreado em salas de cinema hondurenhas.

“A essência do cinema hondurenho em sua forma mais pura já se encontra nesta pedra angular da nossa cinematografia. Um grande trabalho estético, técnico e conceitual envolve nossa produção pioneira, a fasquia é muito alta para que através da exigência e disciplina, o cinema de Honduras se torne um grande protagonista no cenário mundial.”. (MENDOZA, 2018)

Nascido em Tegucigalpa, Honduras e de origem palestina, Sami Kafati (1926 – 1996), começou seus estudos de cinema na Università Internazionale degli Studi Sociali de Roma nos anos 60, culminando os seus estudos nos Estados Unidos, na Universidade de Cincinnati, por ter sido vencedor de uma bolsa. Durante a sua trajetória como cineasta hondurenho, ele trabalhou muito na área do cinema documental, aportando também em projetos institucionais, assim como de propaganda e publicidade.

Hoje em dia é lembrado principalmente pelo seu primeiro longa-metragem de ficção e pela última produção cinematográfica em geral de sua autoria — “No Hay Tierra Sin Dueño” (2003). Curiosamente, o longa termina a sua filmagem em 1984, começando um processo de pós-produção em 1996 e termina só no ano de 2003.

Kafati, além de ser um pioneiro na ficção hondurenha, é o primeiro em lidar com temas de desigualdade social, violência feminina e a indiferença por parte da sociedade em

relação a isso. Apesar de “Mi Amigo Ángel” ser o seu primeiro filme oficial em geral, ele decide-se por projetar essa realidade da sociedade hondurenha, utilizando uma linguagem cinematográfica que lhe permite, através de planos metafóricos e subjetivos, aproximar-se à audiência hondurenha sem importar a sua época (Figuras 2 e 3). Nessas Figuras 2 e 3, apreciam-se dois planos subjetivos. O primeiro é um plano médio de um animal morto no teto de uma casa. O segundo é um plano ponto de vista (POV) do personagem principal, enquanto reflexiona dentro de uma igreja. Esse é o tipo de enquadramento que será repetido ao longo do filme de Kafati.

Figura 2 (02:59)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 3 (23:01)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Agora, quando se fala de experimentalismo, poderia-se dizer que foi a escola de cinema na Roma que influenciou o hondurenho, emprestando os conceitos do movimento neorrealista do qual América Latina no geral estava se apropriando nas suas produções cinematográficas.

Para entender melhor o conceito artístico de “Mi Amigo Ángel”, utilizo-me de referências do cinema brasileiro da época, como o curta-metragem “Couro de Gato” (1960), do diretor Joaquim Pedro Andrade, pertencente ao filme “Cinco Vezes favelas” (1962), e o clássico de Nelson Pereira Santos — “Rio 40 Graus” (1955). Ambos filmes possuíam visões claras de querer enaltecer o realismo do outro lado da moeda da sociedade brasileira — aquela que a burguesia ignorava. Isabela Regina Augusto (2008, p. 145) afirma o seguinte sobre a influência europeia no cinema brasileiro:

“É verdade que da escola italiana, as lições mais importantes em nosso caso foram inicialmente seu humanismo e seus postulados relativos ao modo de produção, e, somente em linhas gerais quanto à linguagem: um cinema com poucos recursos, simples, fora dos estúdios, sem atores (ou quase), tendo como tema a vida do cidadão comum, uma mensagem humanista e dignificante. Porém, destacando que a uma ética sempre corresponde uma estética, e que, em resumo este foi um ‘novo modo de fazer cinema’”. (AUGUSTO, 2008, p. 145)

Para Kafati, no cinema hondurenho que ele apresenta desde o seu primeiro filme até o último, a sua linha moral e ética como artista é traçada pela transparência com a qual dialoga com o público. Ele entendia muito bem o poder e o impacto que podia fazer com a câmera de cinema. Segundo Guadi Calvo, o cineasta hondurenho defendia o seguinte:

"Uma obra de arte deve necessariamente ter sua incidência ideológica (...) Não é possível, por exemplo, que alguém que faz filmes na América Latina possa ignorar certas coisas, não pode-se fechar os olhos para certos problemas impossíveis de passar despercebidos (...) Um artista necessariamente tem que estar atento a certas coisas que são muito próprias do ambiente em que vive e estas devem aparecer no seu trabalho. Não esqueçamos que o autor se alimenta da realidade que o cerca". (CALVO, 2005, p. 36).

1. 2 –ALTO RIESGO (1996)

Para o outro objeto de estudo também foi escolhido um filme de ficção e gênero dramático — “Alto Riesgo” (1996) — dirigido pelo René Pauck e escrito por ele e o hondurenho Hispano Durón. Com trinta e quatro anos de diferença entre a exibição de “Mi Amigo Ángel” (1962) e este, cabe destacar que houve outros filmes que podiam ter sido escolhidos para exemplificar as maneiras que a direção tem marcado uma trajetória determinante no desenvolvimento narrativo da cinematografia hondurenha — “El Reyecito” (1979), do crítico e diretor Fosi Bendeck (1941–2006), por exemplo.

René Pauck trabalhava em Quebec como barbeiro. No entanto, cansado do mesmo e em busca de uma vida diferente, foi encomendado por uma cliente para visitar Honduras para testar a sua ambição trabalhando na televisão. Ele chegou em Honduras pela primeira vez em 1973 e, assim, nove anos depois, estreou o seu primeiro filme — o documentário “Maíz, Copal y Candela” (1983). Curiosamente, antes de pular para o gênero de ficção, Pauck primeiro se interessou muito em captar a realidade, produzindo documentários de vários tipos, mas sempre centrando-se em temas de interesse social.

O filme, “Alto Riesgo” (1996), representa um ponto de virada na carreira do cineasta canadense. Entretanto, a sua paixão por Honduras e sua humanidade foi além da realização fílmica. René Pauck é historicamente um dos grandes impulsores da conservação e restauração de material do cinema hondurenho. Atualmente é o diretor da única cinemateca do país, Enrique Ponce Garay, situada na Universidade Autónoma Nacional de Honduras. O fato dela viver hoje de maneira estável significa muito para a sétima arte nacional.

Em Honduras, a simples conversa sobre promover a produção cinematográfica tem sido além do utópico. A cinemateca foi inaugurada só no 3 de julho de 2015, fazendo história depois de várias tentativas falidas. Entre governos militares dos anos 70, Sami Kafati foi nomeado para ser o diretor de um Departamento de Cinema instaurado através do Ministério da Cultura. Logo depois, o mesmo Pauck seria responsável pelo seu funcionamento, porém, o departamento foi demolido a partir de mais um golpe militar. Assim o afirma Guadi Calvo:

“O referido Departamento Cinematográfico mal produziu alguns documentários na época em que Fosi Bendeck e René Pauck se encarregaram dele. Foi nessa época que tentou fundar a Cinemateca, para a qual procurou entre os seus contatos e conseguiu fazer algumas alianças com institutos de cinema de outros países para que lhes fornecessem material. Tudo desapareceu quando o funcionário de plantão perguntou: 'O que é uma Cinemateca?' (CALVO, 2005, p. 37)

Tem sido uma luta histórica, mas aos poucos está se conseguindo fazer uma diferença. Por tanto, além das relevâncias narrativas que compõem a obra de Pauck como realizador em si, é a técnica e a visão dele o que faz da sua média-metragem um filme rico em elementos para serem analisados.

A história de “Alto Riesgo” (1996) relata os problemas de saúde pelos quais devem passar as mulheres grávidas dentro de uma comunidade rural, denunciando enquanto nos ensina sobre como deveria se lidar com a falta de centros de saúde, e com um patriarcado político que rege sem se quer querer ouvir as necessidades das mulheres dentro de tais comunidades. No entanto, o mais interessante é como o diretor pensa em desenvolver essa narrativa, ao mesmo tempo incorporando elementos didáticos que até certo ponto confundem o espectador e o levam a pensar que o projeto nasce de alguma proposta de propaganda institucional.

“Exemplo de como uma comissão institucional pode criar um bom cinema de enredo. Cedros foi o local escolhido para esta ficção com fins didáticos que retrata as dificuldades vivenciadas pelas gestantes nas aldeias rurais, o papel das parteiras e a reivindicação das mulheres da aldeia às suas necessidades.”.
(VALDÉS, 2019)

Em uma entrevista recente que o proponente deste trabalho monográfico teve com René Pauck, confirmou-se sobre a origem do projeto e a partida da proposta original em si. O diretor desmente a redação feita pelo jornalista, Euclides Valdés, na publicação digital no site do jornal hondurenho — *El Herald*. O filme não parte de um requerimento feito por parte de uma instituição nacional em específica. Em geral, o projeto nasce graças a um *workshop* de cinema e vídeo, originário de Montreal, que foi levado a cabo em Honduras no começo dos anos 90 aproximadamente.

No *workshop*, os participantes tinham que escrever um roteiro. Com o roteiro pronto, levou uns anos, mas Pauck fez todo o possível para arrecadar fundos. Ele conseguiu um prêmio de cinco mil dólares em um concurso e com isso arranhou o apoio do Instituto Hondurenho de Cultura Ibero-americana para terminar de bancar o projeto. Mesmo com o apoio financeiro, demorou para fechar a logística necessária para poder realizar a sua ideia. Filmaram durante quinze dias seguidos no povoado chamado Cedros — escolhido por motivos pessoais do diretor.

Dentro desse processo de imersão, a produção trabalhou com uma mistura de atores de teatro e amigos que no momento da filmagem tiveram uma grande liberdade para improvisar. Porém, mesmo com essa flexibilidade por parte do diretor, em busca da máxima naturalidade

possível, Pauck deixa claro que a narrativa não pode ter rastros de diálogos desnecessários em absoluto.

Para ele, a falta de maturidade de diálogos, de desenvolvimento de personagens e mais, é um dos grandes defeitos que a linguagem cinematográfica hondurenha ainda não conseguiu consertar, mesmo com o cinema que está sendo feito hoje em dia. Inczauskis (2019) afirma que “Em 2017, 12 filmes hondurenhos foram lançados nos cinemas e comercialmente. Nenhum outro país da América Central atingiu esse número, que pelo menos no ano passado nos colocou na vanguarda do número de produções de nível 5 nesta região.”

Mesmo com esse avanço em relação à quantidade de produções cinematográficas feitas em Honduras, Pauck está convencido de que o país carece de roteiros com diálogos que consigam transitar melhor entre uma cena e outra, aportando mais à narrativa de maneira orgânica. Por outro lado, também considera que o cinema talvez nem precise de muitos diálogos, já que as ideias podem brotar através das emoções. Segundo ele, “O cinema é para expressar... poucos diálogos, mas muitas emoções que se recriam através dos atos”.

Portanto, “Alto Riesgo”, por exemplo, é uma expressão das necessidades de uma comunidade que o diretor sente que precisam ser denunciadas. A luta contra um patriarcado negligente, o sistema de saúde e os tabus que rodeiam a sociedade serão os temas principais a serem tratados ao longo da narrativa. Porém, conforme os objetivos estabelecidos pelo proponente deste trabalho monográfico, se aproveitarão os seguintes capítulos para desconstruir os filmes de uma maneira mais técnica.

CAPÍTULO 2: ANÁLISE DOS FILMES

Partindo de uma análise de direção em algumas cenas e planos de ambos filmes, como da análise de outros aspectos técnicos (música, atuações, etc.), compreendemos melhor como o uso da câmera lhe serve à suposta proposta dos diretores para ser exibida na tela.

2.1 “ALTO RIESGO” (1996)

O começo do filme já faz uma alusão à expectativa do morador de zonas rurais, começando com uma narração em *voz off* de uma mãe que está lhe escrevendo uma carta para o filho que estuda medicina na metrópole. Cabe destacar, que a partir do primeiro minuto do filme, o gênero de música clássica é utilizado para ambientar parte dele por escolha do diretor.

Desde os primeiros minutos se estabelece a relação do grêmio médico em um povoado na zona rural, a comunidade de Cedros. Entende-se também que na hora de atender os partos, caso o médico oficial do povoado não esteja disponível, o parto é oficialmente da parteira. Isso começa a se observar muito bem no plano 70 (00:05:05:09), onde a parteira, nossa protagonista, faz uma grande ênfase sobre como o seio é o mais importante para os nenéns (Figura 4).

Figura 4 (05:06)



“Alto Riesgo” (1996)

Se anteriormente as falas da parteira não indicavam a intenção e proposta narrativa do filme, é a partir desse momento que temos o nosso indício mais claro. A trama avança, seguindo principalmente a linha narrativa da protagonista Maruca (Mercedes Romero). Logo depois, chegamos a uma sequência interessante que denota o bom senso de composição de

imagem do diretor, aproveitando o movimento da câmera para enquadrar personagens que intercalam diálogos. Nos encontramos no plano 84 (00:06:08:23) com um *travelling* da esquerda à direita (Figura 5 e 6).

Figura 5 (06:09)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 6 (06:16)



“Alto Riesgo” (1996)

Primeiro observa-se o movimento interno de dois personagens entrando ao quadro em direções diferentes. Segundo, o homem sai de quadro imediatamente enquanto a câmera continua e para em um plano médio da mulher, que começa a trabalhar logo. Para contrastar perfeitamente com o plano anterior, o plano 85 (00:06:16:12) utiliza uma câmera em movimento com um *travelling* de esquerda à direita, afastando-se do homem enquadrado (Figura 7 e 8).

Figura 7 (06:16)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 8 (06:24)



“Alto Riesgo” (1996)

Porém, assim que o afastamento da câmera acontece, pode se considerar uma leve sensação de ser um *dolly-out*, ao invés de um *travelling*. Poderia se dizer que isto acontece pelo jeito em que a câmera vai enquadrando o foco principal da imagem — o homem —, aplicando perfeitamente uma composição visual com a regra dos terços. É só o corte de montagem que

diferencia o tempo onde acontecem as ações mostradas na tela. Se fossem colocadas paralelamente daria para entender perfeitamente que tudo acontece ao mesmo tempo.

Uma maneira de poder ter conseguido projetar isso, porém com um impacto muito diferente, teria sido com um plano — *dolly out*; frontal — de ambos personagens saindo do quarto, indo para trás até quando o quadro estiver suficientemente aberto, mas conseguindo enquadrar ambos personagens em cada eixo. O homem na esquina esquerda do quadro e a mulher na esquina direita, sempre enfatizando o distanciamento emocional deles, deixando aquele espaço dramático do balcão entre eles. Vários minutos e planos depois, encontramos um paralelo no plano 201 (00:15:03:29) em relação à locação e decupagem de câmera com o plano 84, analisado anteriormente (Figura 9 e 10).

Figura 9 (15:03)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 10 (15:23)



“Alto Riesgo” (1996)

Este plano, o qual é o último plano e apenas a segunda cena de uma sequência de aproximadamente dois minutos e meio, começa de uma vez com o mesmo tipo de enquadramento que aquele do plano 84. Não obstante, essa vez o *travelling* lateral da esquerda à direita do quadro aguarda um tempo e só começa a acontecer assim que a segunda personagem entra em cena. Daí, a câmera vai fazendo o *travelling* e para na hora que consegue enquadrar as duas personagens para compor a maior parte da imagem. As personagens batem um papo rápido e a cena acaba quando a Maruca vai embora e sai de quadro.

A movimentação da câmera pode ser muito importante em narrativas a base de diálogos para captar e manter a atenção do espectador-consumidor de cinema comercial. Segundo Gill Bettman (2013, p. 9), “Quando o grande público em todo o mundo paga um bom dinheiro para assistir a um filme em um cinema escuro, eles querem que ele seja energizado por uma câmera em movimento.”. Pauck entendia muito bem disso quando se arriscou a fazer este filme, sendo o seu primeiro do gênero de ficção.

No plano 100 (00:07:07:09) começa a briga contra o discurso do patriarcado machista que domina a sociedade, obtemos mais uma camada do caráter da nossa personagem principal — Maruca. Nessa cena, entre os planos 100 e 130, — dentro da sequência da reunião do prefeito com os outros regedores da comunidade de Cedros — percebemos a negligência dos servidores públicos em relação às verdadeiras necessidades do povoado; a voz desse povoado sendo a Maruca (Figura 11 e 12).

Figura 11 e 12 (07:25 e 07:30)



“Alto Riesgo” (1996)



“Alto Riesgo” (1996)

O fato deles não quererem escutá-la ou minimizar qualquer problema, mesmo absolutamente relevante, que ela apresentar, marca a pauta de um dos fatos morais que o filme visa dialogar. Algo interessante a destacar é a quantidade de planos reação — médios curtos — entre os quatro personagens da cena. A decupagem de direção do filme na hora de enquadrar personagens dialogando entre si é, no geral, plano-contra-plano. Aqui não é a exceção, mas aprecia-se o instinto de dinamizar e intensificar a discordância de discursos entre as vozes principais das duas facções bem marcadas do povoado. Assim, a nossa personagem principal entra e interrompe a reuniãozinha entre o prefeito e os regedores, é falado para ela ir embora e não continuar perturbando.

No plano 118 (00:07:56:28), Maruca literalmente fala que eles devem atender a voz deles (dela)...do povoado. Logo assim, no plano 119 (00:08:01:18) o prefeito tenta se desfazer dela, insistindo que haverá uma assembleia geral para que os cidadãos avaliem o desempenho dos servidores públicos, assim quanto propor sugestões pertinentes às necessidades das pessoas. Maruca aceita e decide ir embora, mas não sem primeiramente advertir que trará as outras mulheres do povoado, intimidando ao prefeito e os regedores (Figura 13).

Figura 13 (08:00)



“Alto Riesgo” (1996)

Na entrevista com o diretor, ele explica o porquê de uma trama que se preocupa tanto com didatismo. E é que o Instituto de Saúde Hondurenho deu um grandíssimo apoio à produção do filme. Portanto, além dos temas de saúde que Pauck e Durón já queriam tratar no roteiro, o diretor admite que sentiu uma responsabilidade moral de realçar mais os diálogos médicos-didáticos em modo de agradecimento ao Instituto. É assim como nasce o que poderia se considerada a sequência mais especial do filme.

A partir do Plano 215 (00:17:28:00), se dá uma série de cenas onde um médico profissional ministra uma oficina educativa de saúde sexual para todas as mulheres do povoado de Cedros. O médico real da comunidade interpreta uma peça de teatro improvisada para pôr em prática os conhecimentos adquiridos durante a palestra. Porém, segundo uma entrevista feita com o diretor do filme, René Pauck, esse tipo de palestra de fato acontece ocasionalmente. Essas cenas instrutivas estão realmente acontecendo e a produção aproveitou para incluir diálogos performativos por parte das atrizes.

O lindo é que a continuidade, as reações e expressões da plateia que se encontra em cena são genuínas; genuínas no sentido de não ter tido ensaios ou discussões prévias de como deveria se desenvolver a dinâmica, considerando a presença da câmera e o resto da equipe de filmagem no local — um cenário nunca antes visto e/ou vivenciado por esses habitantes do povoado (Figuras 14, 15 e 16).

Figura 14 (17:30)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 15 (21:00)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 16 (20:46)



“Alto Riesgo” (1996)

Segundo Gill Bettman (2013, p. 9), existe uma regra para determinar quando o movimento de câmera é utilizado de maneira necessária: sempre que tais movimentos não interfiram com os outros elementos técnicos. “Existe uma regra boa e simples para determinar quando mover sua câmera, ou seja, quando seu filme é melhor servido por uma câmera em movimento. Eu chamo isso de Regra de Bob, porque foi articulada para mim pela primeira vez por Bob Zemeckis”. Nessa sequência em específica, a direção acompanha as reações pertinentes e intercala os enquadramentos dos diálogos didáticos mais importantes entre as atrizes, entre planos conjuntos e planos-contra-planos. O movimento de câmera sempre serve à narrativa, nunca ao contrário, e Pauck tenta projetar essa verdade. Bettman (2013, p. 9) afirma que “[...] a história é o componente mais importante de um filme e, portanto, tudo o mais no filme – seja atuação, direção de arte, música, iluminação, som, edição ou movimento de câmera – deve servir à história”.

Essa sequência vai até o plano 274 (00:23:07:14), sendo intercalada por outras duas subtramas. Desconsiderando os planos dessas outras duas subtramas, tal sequência do teatro

filmado é composto de 50 planos, sendo, portanto, a sequência com a maior quantidade de planos no filme todo.

Não obstante, pese a análise se concentrar na parte técnica em geral, é difícil ignorar um dos elementos dos quais o mesmo diretor se orgulhou durante a entrevista. O diretor critica muito a falsidade de diálogos e atuações vistas ao longo do cinema de ficção hondurenho. Ele insiste que para construir uma boa cena dramática umas das coisas mais importantes é dar certa liberdade aos atores para improvisarem as suas emoções e reações com base às falas escritas. Pauck (2019) afirma que “O cinema é para expressar...poucos diálogos, mas muitas emoções que se recriam através dos atos”. “‘Alto Riesgo’ é uma narrativa que evita cair no drama de um romance com gritos, lágrimas exageradas”.

Para exemplificar o anterior, observe-se os seguintes planos. Do plano 280 (00:23:42:23) ao plano 294 (00:25:12:18), temos uma sequência que destaca o relacionamento entre uma das nossas protagonistas — a menina grávida (Reina) — com a sua mãe e a ênfase do tabu que era, e que até o dia hoje é, falar sobre educação sexual pré-nupcial. (Figura 17, 18 e 19).

Figura 17 (24:37)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 18 (24:38)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 19 (24:43)



“Alto Riesgo” (1996)

Também se reforça a relação do pai da menina, o qual é um dos membros do comitê da prefeitura, e o machismo que é representado mais diretamente através dele. A mãe da menina só quer que ela volte para casa, mas a filha tem muito medo do pai. Porém, o tema de maior destaque não é nem essa relação entre elas e/ou o machismo personificado pelo pai, senão, o fato da filha ter reclamado para a mãe por não ter lhe ensinado, ou pelo menos falado, da importância de se proteger na hora de ter relações sexuais, para evitar ficar grávida involuntariamente além de outras possíveis consequências.

Esses diálogos são captados com planos médios de ambas personagens. A mãe responde com muita frieza, sem mostrar ressentimento algum ou culpa. Ela se justifica dizendo que na época de quando ela era novinha, falar do tema de relações sexuais era um “pecado”, enfatizando que o marido “roubou ela”, assim como o rapaz que engravidou a filha.

Portanto, Reina não deveria reclamar e/ou fazer um escândalo ao respeito. Depois, a cena se intensifica ainda mais quando o pai dela entra e a vê dentro da casa. Tudo é muito dramático: a música orquestral não diegética se intensifica, têm-se *zoom-in* para enquadrar a expressão dos personagens e cortes com pausas para esticar a tensão. Esses três planos — 286 (00:24:35:18), 287, 288 (00:24:43:09) — poderiam se considerar uma micro dose do gênero da telenovela; a linguagem toda deles é tão dramática que facilmente poderia ser engraçada para uma audiência mais moderna e acostumada às super-produções cinematográficas.

No entanto, cabe destacar uma coisa que até o mesmo diretor enalteceu durante a entrevista: o fato de que nenhuma das cenas e/ou performances por parte dos atores são exageradas. O diretor, René Pauck, confessou que a decupagem de câmera foi um dos elementos técnicos/artísticos que foram pensados na hora.

A decupagem do filme todo, segundo ele, foi realizada com base nos instintos que nasciam dentro do set, dentro do momento. Então, baseados nessas informações, poderia se concluir que aquele momento com os planos ‘novelísticos’ são mais que nada um resultado de uma montagem que sentiu a necessidade de puxar os enquadramentos de planos médios-frontais ao máximo, para assim poder criar o suspense necessário prévio ao confronto entre o pai e a filha.

Certamente, logo depois da cena do confronto até a sequência acabar, as atuações se baseiam na emoção que o super-objetivo da cena demanda. Não observamos gestos desnecessários nem ouvimos gritos por parte dos atores simplesmente para enfatizar a tensão e importância do diálogo; a câmera não se importa em fazer Primeiros Planos nem Close-Ups para captar alguma reação ou emoção dura por parte de algum dos personagens.

O contexto da trama é suficiente; a simplicidade dos diálogos da mãe e simbolismo e representação de uma sociedade opressiva projetada através do pai é mais que suficiente para provar o frágil entorno da menina — a trivialidade, falta de empatia e compreensão com a que a sua saúde, a vida dela e outras meninas na sua posição, em geral, são levadas com muita leveza; a ignorância que o diretor se vê teimoso por ressaltar. Segundo Betmann (2013), “A história é o veículo que transporta os espectadores para fora de si mesmos, então eu argumentaria que a medida em que esse efeito de transporte toma conta de uma audiência é a medida em que um filme é bem-sucedido.”.

Nessa seqüência anterior pode se apreciar de fato como Pauck trabalha com a câmera sempre para lhe servir à narrativa, sem exceções. Graças à entrevista com o diretor foi possível chegar à conclusão que o filme transita de maneira rápida e concisa entre uma seqüência e outra, sem perder segundos fazendo *establishing shots* em lugares desnecessários. Esses tipos de enquadramentos apenas são feitos quando tais locações forem absolutamente necessárias a serem especificadas para o conhecimento do público. No entanto, o melhor *establishing shot* do filme é mais que isso — é uma mostra da lindíssima técnica e compreensão de linguagem cinematográfica por parte do realizador.

O momento se dá no plano 344 (00:31:26:00 – 00:32:07:02). Neste plano seqüência primeiramente cabe destacar que a partir daqui estamos entrando no último ato do filme. A Reina vai entrar em trabalho de parto e está sendo levada para o hospital principal da cidade de Tegucigalpa (Figura 20, 21, 22 e 23).

Figura 20 (31:27)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 21(31:43)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 22 (31:55)



“Alto Riesgo” (1996)

Figura 23 (32:06)



“Alto Riesgo” (1996)

A transição podia ter sido feita de várias maneiras. Por exemplo, uma das práticas mais tradicionais, ainda utilizada em um monte de filmes hollywoodianos de grandes orçamentos, é a clássica transição aproveitando as placas das estradas indicando que você está entrando numa cidade. Mas aqui nenhuma cartela ou recurso desse tipo é utilizada para identificar a nova atmosfera que vai nos levar a um ponto crucial da narrativa — o reencontro da Maruca com o seu filho.

O plano sequência começa focando o carro branco onde se transportam os protagonistas. A câmera faz uma *Pan* de esquerda à direita do quadro, muito sutil, enquadrando com um Plano Médio Plongéé, seguindo o movimento interno do veículo, que se desloca assim mesmo da esquerda à direita do quadro. Na medida que o carro avança observamos como todos os objetos frente à câmera se encontram totalmente desfocados. O movimento de câmera em si é devagar, mas o desfoque em movimento enriquece o seguimento do olho do espectador em relação ao objeto sendo focado no quadro — explorando muito bem a profundidade de campo dentro dele.

Gill Bettman (2019, p. 14) explica o seguinte: “Quando a câmera se move para manter o objeto central, que também está se movendo, no centro do quadro, qualquer outro objeto que passe pelo quadro se desfoca ou pisca levemente. Quanto mais pronunciado o estroboscópio ou o desfoque, mais energizado o quadro, mais colírio para os olhos”.

Aproximadamente a partir da segunda metade do plano sequência, a câmera vai fazendo um zoom-out bem sutil até o plano acabar com um Plano Geral, enquadrando o monstro — a cidade de Tegucigalpa. O plano é a transição perfeita entre a vida rural e a vida urbana fazendo um contraste de infraestrutura gigantesco se tal panorama for comparado com aqueles *establishing shots* no começo do filme para ilustrar o humilde povoado de Cedros.

Cabe destacar que até a marca de (00:31:57:00) no filme, o veículo é meticulosamente enquadrado na parte inferior esquerda do quadro, à margem da regra dos

terços. Entre a *Pan*, o *zoom-out*, controle de foco, composição de quadro e simbologia por trás do plano-sequência, sem dúvida alguma a direção, o diretor de fotografia e o operador de câmera merecem muito mérito pela complexidade de tal.

2.2 - “MI AMIGO ÁNGEL” (1962)

Agora partiremos para a análise técnica de uma obra fílmica que é considerada uma obra de arte da cultura hondurenha, não só pelo fato de ser o primeiro filme oficial na história do país, mas também pelo contexto que apresenta e representa para a sociedade de Honduras. Entretanto, para o propósito da análise, se observará por motivos de comparação planos do curta-metragem “Couro de Gato”, do diretor Joaquim Pedro de Andrade (1960), para poder apreciar melhor os componentes do neorealismo que o diretor de “Mi Amigo Ángel” implementa para contar a sua história.

Segundo David Incauskis (2019, p. 15), “Kafati captura a pobreza na tela na tradição neorealista de documentar a vida cotidiana da classe baixa.”. Ele, assim como vários outros jornalistas, concorda com o que provavelmente foi a intenção do diretor Kafati ao projetar uma realidade tão crua — causar um impacto no espectador para fazê-lo refletir. “Essa angústia perturbadora é projetada da tela para o espectador para que ele reflita sobre as circunstâncias dos pobres e decida se comprometer a mudá-las.”.

A análise parte desde o começo, logo desde os primeiros planos do filme. Nesses primeiros 5 planos (00:01:01:20 – 00:02:15:17), planos gerais – aéreos, se mostra a paisagem da capital de Honduras, a cidade de Tegucigalpa, em transição do urbano para o rural. Segundo Darwin Mendoza, a cidade de Tegucigalpa poderia-se considerar a primeira personagem do filme, portanto da história cinematográfica do país. Mendoza (2018) afirma que “O primeiro personagem que Sami apresenta é a cidade. Um plano aéreo que nos dá, como uma vista aérea, um passeio desde o coração desta cidade até à periferia marginal”.

Do plano 6 ao plano 12, temos *establishing shots* fixos que vão se fechando plano a plano. Começando por um plano geral (plano 6) de umas casas em uma colina, até um primeiro plano (plano 12) de uma casa em específico.

Incauskis corrobora a simbologia que a decupagem dos planos pode significar:

Entende-se a partir dessas tomadas de estabelecimento que a família de Angel vive em uma dessas cabanas. Há um paralelo que liga essa série de imagens às de filmes italianos em que se justapõem monumentos antigos e bairros populares. Cardullo aponta, “Em vez das ruínas antigas da cidade, temos as contemporâneas: cidade monótona e degradada ruas, casas feias e em ruínas e aterros empoeirados e desertos que parecem em um rio lento e sujo *Tiber*” (INCZAUSKI, 2019).

Entretanto, observando o filme “Rio 40 Graus” (1955) e especialmente o filme de Joaquim Pedro de Andrade, pode-se afirmar que no cinema brasileiro também tinha uma grande influência e prática dessa característica neorrealista de mostrar planos gerais da cidade para contrastar entre os bairros de classe alta e baixa (Figura 24).

Por exemplo, no começo de “Couro de Gato” (1960), a partir dos primeiros três planos do filme (00:01:39:22 – 00:02:08:09), é fácil apreciar o contraste de zona rural e urbana — os garotos trabalhando, carregando os latões na colina da comunidade enquanto tem-se a vista panorâmica da cidade de Rio de Janeiro no fundo (Figura 25). Para Inczauskis (2019), “A fotografia de Kafati é semelhante. Os monumentos icônicos são mostrados no início, mas estes dão lugar aos bairros. O filme não será uma promoção do turismo”.

Continuando com a narrativa, no plano 13 se foca (contra-plongée) pela primeira vez na história do cinema hondurenho, a um animal. Nesse caso, um urubu voando no céu. Durante o plano todo aparecem mais urubus, porém desfocados, pois a câmera segue o movimento interno do urubu principal (Figura 26).

Figura 24 (01:46)



“Rio 40 Graus” (1955)

Figura 25 (02:57)



“Couro de Gato” (1960)

Figura 26 (02:15)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

No plano 14 a câmara se aproxima rapidamente vindo de cima de um animal morto no teto de uma casa. O movimento rápido de câmara na mão enquanto o enquadramento vai se fechando para criar um primeiro médio geral, mas a imagem sombria do animal acaba sendo uma transição fluente para nos introduzir a nossa primeira personagem humana no filme. Aqui os *establishing shots* e planos aéreos oficialmente acabaram, mas não sem dizer algo a mais dessa introdução. Segundo Inczauskis (2019), “Os tiros aéreos são vistos como dinâmicos. A câmara se move e varre o centro da cidade. Aqueles do bairro são estáticos. A diferença manifesta o dinamismo econômico e turístico do centro quando comparado à situação estagnada das margens”.

Logo depois, no plano 15, temos um corte brusco e imediatamente vemos uma mulher abrindo os olhos em desespero, como se estivesse acordando de um pesadelo. Esse primeiro plano fixo e frontal do rosto dela, seguido pelo plano 16 do enquadramento de um urubu que fica parado no teto da casa com o resto do céu compondo a imagem, parece uma transição de montagem surreal de um filme do surrealista Luis Buñuel.

No plano 17, a câmara fixa vai fazendo um zoom-out de um plano conjunto — leve *plongée* — de um casal dormindo. A mulher, a mesma que vimos há dois planos acordando abruptamente, levanta da cama enquanto o homem continua roncando em sono profundo. O plano 18 enfatiza o ronco do homem com um Plano Médio Curto, frontal e ao nível dos olhos — a câmara treme um pouco (Figura 27).

No plano 19, a mulher expressa as primeiras falas do filme, pedindo para o seu filho, Ángel, se levantar para poder ir embora logo. O Plano Conjunto acompanha o movimento interno da mulher, primeiro com um leve Pan à direita do quadro quando a mulher acorda

Ángel, seguido de mais outro Pan à esquerda do quadro enquanto a mulher continua se arrumando. (Figura 28).

O plano compõe a crua e nua realidade dessa família na hora de enquadrar a câmera plongeé para enfatizar as condições nas quais Ángel dorme. Ele está dormindo no chão, somente apoiado no que parece ser um tapete, sem travesseiro e apenas com um lençol para se cobrir (Figura 29). Com certeza um jeito sem censura emocional para nos introduzir à vida de Ángel. Inczauskis (2019) revela que “Cortés escreve que Kafati segue sua formação italiana retratando 'as misérias do [seu país] ... no cinema preto e branco, com fotografia muito cuidadosa e usando personagens da vida real, também em contextos naturais' (Cortés 116)”.

Figura 27 (3:30)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 28 (3:53)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 29 (04:03)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Logo depois, no plano 20, temos a Ángel sendo enquadrado com um Plano Médio fixo, com um leve *plongée*. Ele está sentando, cabisbaixo, enquanto a mãe (fora de quadro) fala com ele. A única reação dele é subir a cabeça para olhar para ela um pouco, mas só nesses dois segundos que se consegue observar bem a expressão facial dele, pode-se apreciar uma grande tristeza. Esse plano é muito importante, pois a emoção no rosto dele é uma confirmação da dureza da vida do personagem e o diálogo da mãe — de ajudar ela para levar o seu irmão caçula à cidade — indicam que muito provavelmente essa seja uma rotina dele. Porém, pode-se presumir desde já que é um grande peso que lhe causa miséria (Figura 30 e 31).

Figura 30 (04:18)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 31 (04:52)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Do plano 21 ao plano 24 continuamos com a ação da cena: a mãe sai da casa, Ángel levanta e pega uma caixa de ferramentas embaixo da cama dos pais. Mas, no plano 25 (00:04:51:14), Ángel fica olhando fixamente para o pai e no olhar dele podemos perceber um ressentimento muito profundo. Através desse Plano Médio Curto, frontal e ao nível dos olhos do personagem, o filme estabelece um relacionamento tóxico entre Ángel e o pai.

Até o plano 28 o filme mostra o Ángel levando o seu irmãozinho, um bebê, acompanhando à sua mãe. Mas, a partir do plano 29 (00:05:47:24), somos introduzidos ao centro da cidade de Tegucigalpa com um plano geral. Em ele, a câmara fixa enquadra uma ponte desde uma esquina, levando o olhar do espectador até o fundo com linhas paralelas verticais. O movimento interno do plano mostra uns peões que andam em direção à câmara, mas a imagem foca a ação principal de Ángel entrando na parte esquerda do quadro, terminando no ponto de fuga dele.

No plano 30, seguimos acompanhando o Ángel enquanto anda pelo centro de Tegucigalpa; o enquadramento é muito parecido ao plano 29. Porém, nesse a câmara fica ao

nível do chão e o sujeito de foco, Ángel, entra pelo lado direito do quadro, se mantendo no eixo direito de tal (Figura 32 e 33).

Figura 32 (05:47)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 33 (05:57)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Para Inczauskis (2019), “Essa perspectiva indica a concentração do filme na pobreza. É uma visão da sociedade a partir de baixo. O menino emerge no quadro por trás da câmera e se afasta dela. O rosto de Angel não é visto. Ele é uma pessoa anônima”. Esses planos do personagem principal vagando pelas ruas é um elemento explorado com frequência nos filmes de características neorrealistas, Inczauskis argumenta que:

Essa deambulação promove uma “estética neorrealista do desespero urbano muito enraizada no tipo de desespero urbano que caracteriza muitas partes da Itália de Sica” (145). Algo análogo acontece em “Mi amigo Ángel”. Observando a criança protagonista vagar pelas ruas solitárias de Tegucigalpa, o espectador detecta um vago tom de desânimo e desespero. A criança está sozinha e, quando não está sozinha, passa despercebida pelo tijolo e pelos adultos ao seu redor. (INCZAUSKIS, 2019, p. 18)

O plano geral nos permite ver mais um pouco do centro. No entanto, no plano 31, a câmera fica no mesmo lugar para que se possa apreciar a diferença — no plano 30, Ángel cruza essa rua que está absolutamente vazia; agora o centro da cidade já cobrou vida e somos cativados pela *mise-en-scène* absolutamente natural dela (Figura 34 e 35).

Figura 34 (06:28)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 35 (06:50)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Segundo Incauskis (2019) “La alienación económica del pueblo joven se nota también en el largo camino que Ángel tiene que realizar para ir a trabajar en el centro”. (INCZAUSKIS, 2019).

Dos planos 32 (00:06:34:15) ao 34 (00:06:44:22) Kafati nos mostra mais um pouco do centro da cidade, mas sempre com enquadramentos de câmera fixa bem pensados, se colocando em esquinas ou pontos da rua para pegar harmoniosamente o movimento das pessoas, os carros e mais.

Para Incauskis:

“Esta carga visual distingue-se pela sua duração: um minuto e meio da curta-metragem é dedicado ao seu primeiro trânsito da casa para o centro da cidade. A viagem acentua a qualidade periférica de quem mora na periferia da capital. São pessoas marginais que passam boa parte do dia no vai e vem do trânsito.” (INCZAUSKIS, 2019, p. 17)

No entanto, têm planos que parecessem ser mais uma escolha pessoal do diretor que uma necessidade de decupagem para cumprir com o propósito narrativo. Por exemplo, no plano 35 (00:06:53:17), um plano médio fixo enquadrando a vitrine de uma loja de instrumentos musicais com vários movimentos internos, primeiro pode se observar o reflexo do Ángel no vidro da vitrine, entrando de esquerda ao centro do quadro, assim quanto dos veículos passando

na rua. Ángel entra fisicamente em cena desde a esquerda inferior do quadro, se encosta e fica olhando os objetos na vitrine. (Figuras 36, 37, 38 e 39.)

Figura 36 (06:57)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 37 (07:03)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 38 (07:07)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 39 (07:29)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Daí, poderia se pular imediatamente à ação do plano 38 (00:07:08:28), onde o rosto do Ángel é focado com um primeiríssimo primeiro plano frontal, ao nível dos olhos e com uma leve câmera na mão. Nele, pode se apreciar um olhar penetrante do personagem enquanto olha (fora de quadro) diretamente ao “interior” do plano. O plano termina com ele virando e saindo pela esquerda do quadro.

Porém, Kafati decide brincar mais um pouco com o cenário e os contrastes de luz, focando o Ángel em contraluz desde o interior da loja, logo depois voltando para a ação original do plano 35, onde o personagem se encosta enquanto olha para dentro da loja. Esses dois planos aí poderiam ser retirados sem problema nenhum e o ritmo narrativo, quanto a sua sustância, não se veria prejudicado em absoluto (Figuras 40, 41, 42 e 43).

Figura 40 (07:22)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 41 (07:27)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 42 (07:32)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 43 (07:33)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Por outro lado, Incauskis (2019, p. 18) defende que o fato do personagem ficar olhando a vitrina duas vezes é uma ênfase necessário que também surge de simbologias neorrealistas para realçar a tristeza e desigualdade social que nossos protagonistas confrontam dia a dia. Se se concordasse com Incauskis por um segundo, então poderia-se presumir que as escolhas de Kafati de fato se inspiraram na sua influência da escola de cinema italiano, o que

indicaria uma marca ainda mais forte do movimento neorrealista no trabalho do diretor.

Segundo ele:

Ao entrar no centro da cidade, Angel para duas vezes para olhar as vitrines, outro tropo do neorrealismo. A criança olha para o que não consegue. Ele é pobre, e seus arredores sempre o lembram desse fato sombrio. Wilson explica que o ato de ver vitrines mostra “as contradições inerentes a uma época que produziu uma classe de trabalhadores que podia olhar vitrines, mas não tinha condições de comprar a maioria dos produtos no mercado público” (146). Essas cenas são outra fonte de desânimo. O luxo do centro aliena os pobres. (INCZAUSKIS, 2019, p. 18)

Entre o plano 39 (00:07:11:06) e o plano 44 (00:07:33:08), acontece algo muito interessante: escuta-se a primeira música diegética do cinema de ficção hondurenho. Uma peça clássica — Franz Liszt - *Liebestraum* No. 3 — começa a se escutar no início do plano 39 enquanto Ángel se direciona à entrada da loja de instrumentos musicais. A escolha da música é interessante, pois a palavra alemã — *Liebestraum* — significa “Poção de Amor” em português, mas nesse contexto seria “Sonhos de Amor”.

A peça em si é dividida em três partes — três poemas. Essa é a terceira parte e o tema do poema é o amor incondicional, o que poderia ser interpretado como o amor incondicional do cineasta hondurenho, Sami Kafati, por sua cidade, suas raízes...sua gente. Ou não, talvez está seja apenas uma interpretação um tanto romântica para uma ilustração narrativa crua e nua demais. O certo é que entre todas as peças clássicas que o diretor podia ter escolhido, afinal decidiu-se por essa e não deve ser por acaso.

Logo depois no plano 40, se confirma a fonte da música — dentro da loja, um homem sentado toca o piano de costas à câmera que enquadra a cena com um plano médio-fixo. A música que se escuta é uma gravação colocada na montagem, mas o filme indica que existe uma fonte real dentro da narrativa para justificá-la — eis a diegese de tal.

Essa transição entre o plano 39 e o plano 40, com a música antecedendo a imagem da ação que está por ser vista, é um dos vários exemplos que evidenciam o bom senso de linguagem cinematográfica que o diretor empírico, Kafati, tinha para construir seu filme nessa época — estabelecendo uma montagem que consegue fluir bem até o momento.

Para Nogueira (2008, p. 3 e 4), “cortar durante a ação, aproveitar o som ou o movimento para ligar os planos, garantir a integridade da ação, procurar as mais diversas formas de *raccord* é aqui feito tendo sempre a história contada como fator privilegiado e determinante da montagem”.

Nessa série de planos, a música continua tocando no fundo enquanto temos planos do Ángel encostado na entrada da loja assistindo o músico tocando; também vemos umas moças conversando e, até um primeiro plano fixo (plano 43), frontal e ao nível dos olhos de uma moça que vira como se fosse surpreendida pela câmera. Para finalizar, no plano 44 (00:07:33:08) temos o primeiro plano *Over-The-Shoulder* do filme, o de Ángel olhando o músico tocar piano. Nele, a câmera desfoca o Ángel para enfatizar o enquadramento da loja com o pianista em um plano médio aberto — esse plano também poderia se considerar um plano POV de Ángel.

Entre o plano 45 (00:07:36:10) e o final do plano 52 (00:08:19:20) se vê um claro exemplo das dificuldades que as crianças hondurenhas de classe baixa devem enfrentar no dia-a-dia. Nesse caso, observa-se como Ángel, um engraxate, fica na rua aguardando para ter uma oportunidade de trabalhar. Ele decide procurar algum cliente dentro de um café-restaurante, mas é recusado e se vê forçado a continuar andando pela cidade em busca de trabalho. (Figuras 44 e 45)

Figura 44 (08:04)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 45 (08:09)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Essa cena “Representa a situação de qualquer menino que tenha que trabalhar para sobreviver. Leve o equipamento de brilho entre o quadril e a mão direita”, como aponta Inczauskis (2019, p. 17).

Agora, existe um paralelismo narrativo muito curioso entre esses planos e os planos 6 (00:02:17:23), 7 (00:02:23:12), 13 e 14 do filme *Couro de Gato* (1960). No plano 6 observa-se uma criança descalça vagando pelas ruas da cidade com a sua caixa e instrumentos para engraxar botas. Logo depois, no plano 7, o filme enquadra em plongée a uma criança de joelhos

engraxando os sapatos de algum senhor, que pela sua vestimenta pode-se presumir que é de classe alta. Nos planos 13 e 14 (00:02:59:07 – 00:03:20:02), vemos duas crianças diferentes tentando vender os seus serviços e produtos em restaurantes, assim como nos planos 49 ao 51 de *Mi Amigo Ángel*.

Inclusive, o plano 51 (00:08:06:13), têm por dois segundos, um enquadramento muito parecido com o plano 7 em “Couro de Gato” — as crianças de joelhos enquadradas em *plongée* enquanto não aparece o rosto do cliente. (Figuras 46 e 47).

Figura 46 (03:07)



“Couro de Gato” (1960)

Figura 47 (02:25)



“Couro de Gato” (1960)

Inczauskis (2019, p. 19) afirma que “O emprego de um engraxate exemplifica a pobreza e sua humilhação. O trabalhador literalmente tem que se ajoelhar diante de seu cliente para realizar seu comércio”. A diferença é que a criança em “Couro de Gato” consegue trabalhar e Ángel, não. Nesses filmes, as crianças pobres com esse tipo de trabalho de rua parecem ser um denominador comum. Para ele, as crianças são protagonistas da narrativa neorrealista:

É o caso de *Os Esquecidos* (1952) de Luis Buñuel (1900-93) e *Sciuscia* (1946) de Vittorio De Sica. *Sciuscia* em italiano significa engraxate em espanhol. O escritório de Ángel não é novidade. Cortés comenta que muitos diretores centro-americanos da época de Kafati “...seguiram seus personagens infantis, símbolos da miséria da região” (Cortés 116). O menino personifica a fragilidade da classe baixa. Privados de recursos básicos, os pobres são vulneráveis à exploração. Aprendem os vícios necessários para sobreviver aos danos físicos e psicológicos da pobreza. (INCZAUSKIS, 2019, p. 19).

Cabe destacar também que entre os planos 33 (00:04:51:14) até parte do plano 37 (00:05:12:00) em “Couro de Gato”, a música que acompanha a atmosfera do restaurante com seus figurantes que aparecem em cena é uma música clichê de acordeão francesa. O mesmo tipo de gênero musical é utilizado para ambientar a sequência do restaurante em “Mi Amigo Ángel”.

Aqui também se pode localizar a suposta fonte musical dentro da narrativa — no plano 52 se pode identificar um *jukebox* no conjunto do restaurante quando Ángel se dirige à saída de esquerda à direita do quadro. O plano — fixo e ao nível dos olhos — serve como uma transição de tempo e espaço para que o público entenda que o personagem vai se deslocar para outro lado.

No entanto, pode se ver que o diretor dominava muito bem os conceitos básicos de linguagem clássica narrativa, nesse caso da música diegética, sem subestimar a compreensão do público hondurenho na época. Pois, dos quatro planos que compõem essa sequência do café-restaurante, a fonte da música que se escuta no fundo é mostrada só no último plano. Ou seja, o diretor não se interessa em explicar o porquê de nada, sempre que os elementos visuais e sonoros lhe sirvam à narrativa.

Ángel continua andando pela cidade e no plano 53 (00:08:19:21) temos, tecnicamente, o primeiro *dolly-out* do filme. Uma câmera na mão enquadra, com um plano médio aberto, o movimento de uma ponte no centro da cidade — pessoas andando, veículos circulando — até conseguir achar o protagonista. Dessa vez não é a câmera fixa que espera para o personagem entrar em quadro, mas é a câmera quem procura a ação do personagem. Ángel, por fim, aparece em cena de esquerda ao centro do quadro.

Com esse plano se começa a perceber um padrão de composição do diretor de fotografia, também diretor do filme, ao continuar levando o olhar do espectador em uma direção vertical fixa com linhas diagonais assim como com os planos 29, 30, 31 — nesse caso as linhas diagonais são bem marcadas com a calçada da ponte, a grade da ponte e a sombra da mesma (Figura 48).

Figura 48 (08:53)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Para Inczauskis (2019) “Quando a câmera segue o Angel em trânsito, o cotidiano do personagem é destacado. Essa errância faz parte da vida tanto quanto os momentos mais emocionantes e, segundo o neorealismo, ambos merecem a atenção do espectador.”.

Daí, no plano 54 (00:08:27:19), encontra-se mais um paralelo de direção, dessa vez com o plano 34 (00:06:44:22). O plano começa com uma câmera fixa, ao nível dos olhos, enquadrando o Ángel se encostando para ficar olhando mais uma vez os artigos na vitrine de uma loja de roupas.

A grande diferença desse plano com o 34, por exemplo, é que Ángel aparece de uma vez em cena, e depois de aproximadamente 5 segundos, a câmera faz um *zoom-in* — passando de um plano médio a um primeiríssimo primeiro plano do personagem.

Logo depois no plano 55 (00:08:37:28) aprecia-se uma mudança drástica no personagem — Ángel está com um sorriso de orelha a orelha, o que provoca algo muito desconfortável nesse plano: o sorriso não justificado do personagem mais a composição do plano em si. Nele a câmera enquadra o rosto do Ángel com um primeiro plano, frontal e ao nível dos olhos, acompanhando o movimento interno dele com uma pan muito sutil da direita à esquerda do quadro enquanto o personagem balança a sua cabeça desse jeito (Figura 49).

Figura 49 (08:37)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

A questão aqui é que o plano em si parecesse uma inserção simbólica do que talvez o personagem gostaria de sentir — uma felicidade que brota pelo simples fato de existir...sem preocupações. O personagem parecia ficar olhando diretamente para a câmera e de algum jeito interagindo com o espectador, mas também poderia estar simplesmente olhando para além dela, dentro da loja, brincando com a expectativa do público.

A inclusão desse plano prestaria uma grande falta de coerência emocional do personagem ao longo da narrativa, mas ao mesmo tempo é preciso lembrar, que sendo o primeiro filme de ficção na Honduras, talvez o diretor só quisesse brincar mais e experimentar — lembrando-nos do plano 15 e a sua possível metáfora.

Esses planos com possíveis significados metafóricos contrastam com o argumento do Inczauskis (2019, p. 20) quando ele disse que “Pelo realismo do cenário, dos figurinos, das idas e vindas cotidianas da cidade, do trabalho e das ações de Angel, a apresentação de sua vida é tão realista que parece um documentário sobre uma criança anônima da época.”.

Talvez, aqui não seja necessário tentar dar respostas, mas sim fazer a pergunta certa — o que depende absolutamente do olhar do espectador. Entretanto, continuando com a jornada do nosso protagonista, logo depois do primeiríssimo primeiro plano do Ángel, o filme nos leva para dentro da loja de roupas. Aí, desde o plano 56 (00:08:40:28) até o plano 61 (00:09:00:02) temos uma pequena série de planos entre o vendedor da loja e uma cliente.

A sequência não tem diálogos, mas dá para entender exatamente o que acontece graças aos primeiríssimos primeiros planos que o diretor utiliza tanto com o vendedor quanto com o cliente. Com eles pode-se apreciar a avareza e malandragem do vendedor, assim como a reação da cliente, uma idosa com um olhar profundo cheio de decepção e impotência.

Não é casualidade que Kafati utilize tantos close-ups desse tipo, pois a longo do filme se entende a necessidade de ele querer denunciar a impotência e desespero que sente a classe baixa de Honduras. Ser sincero retratando a crua realidade sem importar o quê. O diretor fará isso com mais primeiríssimos primeiros planos, planos detalhes do rosto das personagens, basicamente como uma inserção dos pensamentos deles, planos subjetivos, não necessariamente explorando o POV (ponto de vista) do personagem e planos que retratem a vida do coração da cidade, o centro e sua gente.

Segundo Inczauskis:

“Os componentes neorrealistas mais inegáveis do filme são a atuação e o cenário. Cortés escreve que Kafati segue sua formação italiana retratando “as misérias de [seu país] ... no cinema preto e branco, com fotografia muito cuidadosa e usando personagens da vida real, também em contextos naturais”.” (Cortés 116)”. (INCZAUSKIS, 2019).

Mesmo que o público aceitasse por completo a proposta cinematográfica e a denúncia sócio-política de Kafati, nesta obra pioneira há cenas com momentos que parecem cruzar uma linha. Ou, pelo menos, o diretor consegue quebrar com qualquer margem de expectativa. Por exemplo, a sequência do estupro.

É o primeiro filme de ficção na história do cinema hondurenho e se entende a proposta diretor de quer retratar uma realidade que sinceramente não tem mudado muito nos últimos 56 anos. No entanto, a tenacidade e coragem de ilustrar um estupro em uma obra pioneira é absurda.

A decupagem, o corte de planos segundo a direção, é pensada de um modo que pode perturbar a audiência com facilidade. Seu ritmo constrói um suspense sobre um acontecimento que no filme não é obvio, e pior ainda para a audiência que assiste esse filme pela primeira vez na época. Porém, para entender melhor essa construção começaremos a analisar as cenas uma por uma.

Tudo parte no plano 91 (00:12:36:23), quando o filme ainda nem chegou à metade. O jovem que anteriormente tinha brincado com Ángel e o amigo no rio volta para o rio com más intenções. No plano 92 (00:13:00:25) a câmera enquadra o jovem com um Plano Americano, contra-plongéé, enquanto ele fica olhando para fora do quadro e daí desce.

A câmera acompanha, no plano 93 (00:13:04:18), os passos do jovem — enquadrando somente os pés dele com um primeiro plano (Figuras 52 e 53). Nesse plano pode-se desconfiar da ação futura da personagem, mas quando tira os sapatos e começa a subir as

calças está confirmando a sua decisão. A confirmação das intenções do personagem é dada entre os planos 94 – 97.

No plano 94 (00:13:23:09), um primeiríssimo primeiro plano do rosto do personagem olhando para frente, mais o plano ponto de vista — plano 95 (00:13:24:10) — dele olhando a mãe do Ángel, que se encontra de costas à câmera enquanto lava uma roupa no rio, faz a relação necessária para o espectador compreender a gravidade da possível situação (Figuras 50, 51, 52 e 53).

Figuras 50 (13:23)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 51 (13:24)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 52 (13:36)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 53 (13:41)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

E, embora a montagem por vezes seja um pouco brusca, colocando aqueles close-ups que até parecessem ser meros planos de inserção, o diretor não se poupa na hora enfatizar o momento de uma cena. Caso houvesse uma mínima dúvida do tom atmosférico psicológico da cena, servindo de alarme para o desenvolvimento da sequência em geral, Kafati coloca mais

dois planos — plano 96 (00:13:27:03), aquele primeiro plano dos pés do personagem, ele terminando de se subir as calças, e o plano 97 (00:13:33:11), com mais um primeiríssimo primeiro plano do personagem olhando para frente (agora já sabemos a quem olha).

Do jeito em que essa cena é construída, parecesse que é no plano 98 (00:13:36:11) onde o personagem decide-se por completo, sem pensar em voltar para atrás. A câmera na mão acompanha com um plano médio curto, plongeé e por trás do objeto de foco, os passos do personagem. Continuamos, no plano 99 (00:13:51:08), a jornada do personagem com a câmera enquadrando os passos de tal — agora entra no rio. Com o plano 100 (00:14:01:04), finaliza-se a série de planos, fixando-se nos passos do personagem.

A seguir, tem-se com um enquadramento frontal, primeiro plano-plongeé e com uma câmera na mão que acompanha o movimento interno dos passos — essa vez em um ritmo mais cauteloso. É interessante pensar em como o diretor começa a construir o suspense dessa sequência com os planos dos pés do personagem. Logo depois, no plano 101 (00:14:05:24), aprecia-se um plano ponto de vista do jovem, plano médio aberto e ao nível dos olhos, com uma câmera na mão que enquadra ao irmãozinho do Ángel completamente sozinho na parte superior esquerda do quadro (Figura 54).

A mãe, segundo o plano 102 (00:14:12:00), com um enquadramento geral-câmera fixa e plongeé, encontra-se sacudindo uma blusa à beira do rio, mas ao final do plano pode-se presumir que ela vai voltar ao lugar onde deixou ao bebê aguardando. (Figura 55). O plano 103 (00:14:21:11) é perfeito para enfatizar o sentimento interior do personagem do jovem. A câmera o enquadra com um primeiro plano fixo e contra-plongeé enquanto ele olha para baixo. A beleza do plano jaz no fato de ser absolutamente contraluz, pois a sombra no rosto que disfarça as emoções e expressões faciais do personagem reflete perfeitamente a maldade dentro dele. Esse enquadramento, aproveitando a luz natural para criar uma grande camada no personagem como para acrescentar tensão, serve para indicar o entendimento de Kafati sobre códigos visuais cinematográficos já consolidados. (Figura 56).

Figura 54 (14:05)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 55 (14:12)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 56 (14:22)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Daí, no plano 114 (00:14:22:24), o filme corta para focar o bebê com um plano médio curto, câmera na mão e plongeé. Nesse plano realmente pode-se perceber a estranheza que sente o bebê enquanto fica olhando para o jovem, o bebê não entende, mas parecesse que de algum jeito sabe que alguma coisa está errada. Logo depois no plano 115 (00:14:24:01), o jovem é enquadrado, primeiro com um primeiro plano-frontal, ao nível dos olhos e com *travelling* de esquerda à direita, enquanto o jovem fica olhando para a câmera com um olhar muito peculiar. A tragédia começa oficialmente agora no plano 116 (00:14:26:05) (Figuras 56, 57, 58).

Figura 56 (14:24)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 57 (14:50)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 58 (14:53)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Todo começa com um plano conjunto do bebê na parte esquerda interior do quadro e a mãe que entra em cena para colocar uma roupa para secar nas pedras. Daí, o jovem entra em cena para segurar a mãe, jogando-a para o chão e violar ela — a câmera na mão faz um *travelling* da esquerda à direita com um Dolly-in muito leve para logo enquadrar eles dois com um plano médio curto de costas aos personagens e ao nível dos olhos. O movimento interno persiste enquanto a câmera volta para a sua posição inicial com um *travelling* de direita à esquerda do quadro para logo enquadrar ao bebê e terminar o plano com o plano conjunto inicial, porém agora com o bebê assistindo uma cena perturbadora. Durante a ação, pode se escutar a mulher gritando, insultando-o para ele soltá-la enquanto ele sussurra insistentemente com muita maldade para ela parar de resistir.

Depois, no plano 107 (00:14:52:29), o bebê é focado com um primeiro plano frontal e ao nível dos olhos; o bebê vira em direção oposta do acontecimento com um olhar de muita confusão.

O bebê começa a chorar (fora do quadro) a partir dos planos 108 (00:14:54:17) e 109 (00:15:01:13), onde a câmera primeiro foca a briga física entre o jovem e a mãe do Ángel, com um plano médio curto para logo aproximar à audiência e frustrá-la com um primeiro plano — aqui só se escuta o respiro e choro de desespero da mulher. Caso a imagem e sons de desespero e impotência não fossem suficientes, o diretor também decide mostrar o bebê chorando de fato, no plano 110 (00:15:15:00)

Ele é enquadrado com um primeiro plano frontal e fixo enquanto chora e, parece estar tão desconfortável que inclusive dá a impressão que ele quer tapar os ouvidos com suas mãos, mas não consegue e, portanto, é forçado a presenciar e ouvir a cena. Kafati depois obriga a audiência a sentir o momento de eterno desespero por parte da mulher, colocando um plano de 33 segundos de duração no plano 111 (00:15:20:02). Nela a câmera fica fixa ao

nível dos olhos, enquadrando os rostos dos personagens com um Primeiríssimo Primeiro Plano. No movimento interno, a mulher ainda resiste enquanto o homem não desiste e o choro do bebê continua se escutando no fundo, acrescentando à tensão da cena.

No plano 112 (00:15:53:15), a câmera volta a focar o bebê chorando em absoluto desespero com o mesmo enquadramento do plano 110. Infelizmente, as forças da mulher vão se acabando no plano 113 (00:15:58:18). A câmera os enquadra com um Plano Médio Curto, plongeé e fixo, mas, durante o mesmo plano, a câmera desce a partir do momento em que a mulher parecesse desistir — terminando o plano com um Primeiríssimo Primeiro Plano do jovem beijando-a (Figuras 59, 60 e 61).

Figura 59 (15:15)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 60 (15:20)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 61 (15:59)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

No próximo plano 114 (00:16:10:23) temos mais uma inserção do bebê chorando. A sequência poderia acabar aí mesmo, pois a crua projeção da realidade da sociedade hondurenha na época já foi ilustrada de maneira bem específica e perturbadora. Entretanto, o diretor insiste em provocar ainda mais nos sentimentos dos espectadores que talvez não queiram aceitar esses fatos. E, a partir do plano 115 (00:16:15:05), a câmera começa a focar a impotência da mulher, começando com um plano médio curto dela e o jovem ao nível do chão, que evolui com um zoom-in no rosto dela para terminar com um primeiríssimo primeiro plano, a mulher só fica imóvel, olhando em direção do bebê enquanto o homem faz o que ele quiser (Figura 62). Daí, do plano 116 (00:16:20:25) ao plano 121 (00:16:29:06), temos uma série de primeiríssimos primeiros planos focando o rosto da mulher desde diferentes ângulos, mostrando a sua frustração, desespero e impotência com os olhos fechados. De algum jeito, decidir não ver o que está acontecendo melhorará a situação, possível analogia para criticar a indiferença da sociedade hondurenha. (Figura 63).

Figura 62 (16:15)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 63 (16:23)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 64 (16:32)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 65 (16:47)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

No plano 122 (00:16:31:04), a câmera enquadra parte das pernas do homem e mulher com um plano conjunto-fixo e ao nível dos olhos do bebê, que se encontra no ponto central do quadro. O plano termina com um *zoom-in* ao rosto do bebê, focando-o com um primeiríssimo primeiro plano dele chorando ainda mais (Figura 64).

A sequência por fim finaliza no plano 122 (00:16:36:07), com um primeiríssimo primeiro plano da mão esquerda da mulher esticada no chão e da mão direita do homem que vai e pega a mão dela, segurando-a bruscamente. O plano termina com um plano detalhe e pode se observar muito bem como a mão da mulher fica aberta, nunca se submetendo totalmente (Figura 65).

Por essa sequência e o resto da crueza que Kafati enfatiza, em geral o filme não foi muito bem recebido. Segundo Guadi Calvo (2005, p. 36) “Em mais de uma ocasião recebeu insultos e ameaças daqueles que, mencionando suas origens libanesas, o acusaram de mostrar ao mundo a feiúra hondurenha”. No entanto, as respostas negativas para esse tipo de filmes expondo a realidade se davam mesmo em um país como Brasil que tinha uma cultura cinematográfica muito mais desenvolvida à hondurenha. Para “Rio 40 Graus” (1955), por exemplo, não foi a exceção. Segundo Fabris:

“A resposta da maioria dos espectadores, porém, não foi positiva e, assim como aconteceu com os filmes neo-realistas, essas realizações independentes não atingiram seu objetivo “didático”, na medida em que não conseguiram alterar as relações entre cinema e público, levando-o a uma maior consciência social e cultural”. (FABRIS, 2007, p. 90).

Mas, entre os planos 123 ao 128, acompanha-se as aventuras de Ángel e seu amigo no centro da cidade. Eles se regem sozinhos e inclusive no plano 127 (00:17:40:17) pode-se apreciar como o amigo de Ángel fica fumando um cigarro com muita normalidade — outra referência impossível de ignorar no filme “Couro de Gato” (1960) no plano 127 (00:10:41:23) (Figuras 66 e 67).

Figuras 66 (17:40)



Mi Amigo Ángel (1962)

Figura 67 (10:41)



Couro de Gato (1960)

No entanto, a paz que sente Ángel quando está com o seu amigo será arrebatada dele quando no plano 129 (00:18:29:11) ele volta para o rio e desde longe vê a devastadora cena. O filme intercala olhares entre Ángel e seu irmãozinho que fica deitado no chão — o bebê já não está chorando. E, com o plano 136 (00:18:50:27), que funciona como uma inserção das mãos do homem segurando bruscamente a mão da mãe do Ángel, se confirma o que Ángel viu.

Ángel volta para o centro da cidade e fica sentado olhando para baixo com muita frustração. Nessa seqüência de 27 planos, entre o plano 137 (00:18:56:26) e finais do plano 163 (00:20:18:19), se poderá apreciar bem como se desenvolve o ódio e frustração do Ángel em relação ao abusador da mãe dele. Uma música de rock-and-roll americana bem dos anos 50 começa tocar em um falante de um carro estacionado, o filme enfatiza a origem dessa música dentro da narrativa.

A seqüência intercala entre planos do Ángel sentado enquanto olha com desprezo total e absoluto ao vilão do filme, o mesmo homem dançando com felicidade ao ritmo da música no meio da praça como se nada houvesse acontecido, e as reações das pessoas que curtem a dança do vilão e a música em geral. Essa seqüência é frustrante para Ángel assim como para o espectador porque parecesse que o vilão simplesmente ficará impune. Além disso, Kafati não dá um descanso e insiste em provocar essas emoções, utilizando primeiríssimos primeiros planos do rosto frustrado do Ángel enquanto tais são intercalados com a dança e felicidade do vilão.

Curiosamente, nos planos 161 (00:20:08:02) e 162 (00:20:11:04), ao mesmo tempo que a música diegética disse “shaking and twisting” (sacudindo e torcendo), expressão americana utilizada comumente em referência a dançar de certo jeito ao ritmo da música, a câmera na mão começa a comportar-se de maneira errática, em movimentos semicirculares bruscos que podem até cansar e enjoar a audiência. A câmera funciona como ponto de vista simbólico das emoções de Ángel, mexendo-se — “shaking and twisting” — tal como a música propõe. Daí, no plano 163 (00:20:15:29), Ángel não aguenta mais, ele joga a sua caixa de ferramentas para o vilão e sai correndo.

Na seqüência seguinte o diretor aproveita para lhe dar um respiro ao espectador. Ángel fica dentro da igreja se escondendo do vilão. Porém, já dentro, ele aproveita para obter algum tipo de consolo. O dramatismo do plano 170 (00:22:17:11) — um plano geral, fixo e plongeé do interior da igreja com Ángel aparecendo abaixo do eixo central do quadro — quando Ángel cai de joelhos olhando para o chão é absurdo (Figura 68).

Esse movimento interno, seguido pelo movimento de câmera do plano 171 (00:22:22:11), um *dolly-in* ao nível do chão, enquadrando o Ángel com um plano médio aberto dele em relação ao corredor principal da igreja, até terminar na frente de Ángel em um plano médio, constrói uma tensão emocional por parte do personagem com a audiência de maneira satisfatória (Figura 69).

Logo depois, no plano 172 (00:22:49:19), Kafati aproveita mais uma vez o primeiríssimo primeiro plano, fixo e frontal do rosto do personagem para captar as suas emoções da maneira mais orgânica possível. Esse olhar do Ángel, cheio de tristeza e rendição é a expressão mais densa projetada por ele até o momento (Figura 70).

Figuras 68 (22:17)



Figura 69 (22:22)



Figura 70 (22:49)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

“Mi Amigo Ángel” (1962)

“Mi Amigo Ángel” (1962)

Nem nos planos 25 (00:04:51:14) e 38 (00:07:08:28), onde ele fica olhando com muita decepção e rancor ao pai e depois com tristeza profunda através da vitrine da loja de música pode se apreciar com tanta clareza a intensidade emocional que o personagem está sentindo. O personagem está evoluindo e a performance do ator quanto a direção de Kafati conseguem lhe fazer justiça. Para Incauskis (2019), “Viu-se que os elementos formais que compõem as cenas, desde os atores e figurinos até o palco e a altura da câmera, indicam um ambiente plausível. Essa verossimilhança também se reflete na narrativa”.

A sequência da igreja termina com três planos diferentes: o primeiro, plano 173 (00:22:53:01), sendo um plano *over-the-shoulder* do personagem, fixo e ao nível do chão, levando-nos ao fundo da igreja como ponto de fuga com as linhas direcionais paralelas criadas pelos bancos no corredor, quanto dos desenhos simétricos no chão; o plano 174 (00:22:56:27) com uma câmera na mão fazendo uma pan de esquerda à direita do quadro, funcionando como ponto de vista do personagem; e o plano 175 (00:23:09:18) que volta bruscamente com um *zoom-in* ao primeiríssimo primeiro plano do rosto do Ángel (Figuras, 70, 71 e 73).

Figuras 71 (22:54)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 72 (23:02)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 73 (23:14)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Dentro de uma cultura tão católica como é a hondurenha, colocar o Ángel em uma igreja em momento esperançoso e de possível reflexão para o personagem tentar se recompor pode ter sido uma alusão à sociedade como praticante de tais ritos. E, considerando o movimento de câmera na mão ilustrando a igreja de maneira confusa para logo finalizar a cena com o olhar penetrante de miséria do personagem, talvez Kafati quisesse aproveitar a linguagem perante um público que não entenderia a crítica direta. Gonçalves, aponta que:

“[...] a linguagem cinematográfica é vista como uma das possibilidades humanas de representação da realidade, de exteriorização das concepções de universo, das formas de ver o mundo, portanto, uma forma de interação entre indivíduos, um gênero de representação e de construção e não de espelhamento da realidade”. (GONÇALVES, 2011, p. 3)

Continuando com a narrativa, Ángel volta para sua casa e descobre que seu irmãozinho está passando mal. Portanto, a sua mãe o manda procurar seu pai na cidade. Ángel volta para a cidade procurando dentro de bar em bar para tentar achar o seu pai. A busca é longa e exaustiva para Ángel e, no meio desses planos, Kafati coloca três planos que poderiam facilmente ser reduzidos a um só — entre o plano 190 (00:25:23:23) e finais do plano 192 (00:26:12:13). Nesses planos, a câmera simplesmente mostra pessoas dançando música americana dentro de um bar.

Mostrar um plano assim é válido como contraste de ambiente emotivo entre Ángel e o resto da cidade, mas três planos contínuos da mesma coisa poderiam se considerar desnecessários — mais uma vez o diretor poderia ser justificado se considerarmos o pioneirismo por trás da obra. Ou talvez esse foi o jeito do diretor para esticar a tensão do personagem, intercalando mais planos da mesma ação na montagem ao invés de enquadrar mais outros contrastes.

O filme transita entre ainda mais planos de Ángel procurando o pai ao redor da cidade, agora até com aquela música americana, fora de quadro e não justificada, que aparece nos três planos com pessoas dançando no bar. No plano 200 (00:27:49:06), a montagem nos poupa de mais planos de transição de tempo e espaço para mostrar quanto o protagonista tem ficado incessante na sua busca.

No plano principal, no qual se vê uma rua cheia de movimento, tem uma sobreposição de outro plano mostrando os passos do Ángel andando pela cidade. Esse efeito de transição de montagem já foi utilizado anteriormente no filme no plano 67 (00:09:31:24), justamente para também passar a sensação de deslocamento de espaço e tempo do personagem sem ter que perder tempo mostrando uma série de planos sobre isso (Figuras 74 e 75).

Figura 74 (27:49)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 75 (09:32)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

No plano 201 (00:28:06:03), Ángel entra num bar — o mesmo mencionado anteriormente com aqueles três planos de pessoas dançando felizes, e finalmente acha o pai que se encontra jogado no chão. Ángel tenta acordá-lo, mas o pai, alcoolizado, não responde de jeito nenhum. Então, Ángel tenta levantá-lo sozinho enquanto o resto do bar continua indiferente à situação e absolutamente ninguém se digna a socorrer.

No plano 212 (00:28:58:16), quando Ángel tenta levantar o pai, a câmera na mão acompanha a frustração do personagem girando entre 45 a 90 graus em seu próprio eixo à esquerda e à direita para causar ainda mais desconforto visual no espectador, sempre enquadrando os dois personagens com um plano médio curto (Figuras 76 e 77).

Figura 76 (28:06)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 77 (28:58)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Ángel não consegue levantá-lo e nos seguintes planos, acompanhados pela trilha sonora original do filme, também composta e produzida pelo diretor Sami Kafati, presume-se a morte do pai. Pois a câmera acompanha Ángel rondando dentro de um cemitério. Entre os planos 215 (00:30:29:23) e o final do plano 225 (00:31:21:27), o filme mostra uma série de planos do cemitério, intercalando entre planos fixos que focam túmulos e planos de ponto de vista do personagem com câmera na mão.

Porém, nos únicos dois planos dessa sequência final que mostram o rosto de Ángel — plano 216 (00:30:33:16) e o plano 226 (00:31:21:28) —, pode-se apreciar muito bem que o protagonista está chorando. Além disso, o desgaste do personagem fica evidente. Inczauskis o confirma dizendo o seguinte:

“O guarda-roupa de Ángel também captura sua classe socioeconômica (Figura 2). Ele veste uma camisa cheia de buracos e lágrimas. É uma roupa exageradamente indigente. Um buraco escancarado expõe seu umbigo. O estado da camisa diminui ao longo do filme. Suas calças são tão miseráveis quanto sua camisa. Os bolsos traseiros ficam soltos e são sustentados por fios finos e frágeis”. (INCZAUSKIS, 2019, p. 19)

E, ao final do plano 226, Ángel olha de frente para a câmera, terminando o enquadramento com um primeiro plano. Finalmente, no último plano do filme — plano 227 (00:31:26:15) —, a câmera fixa começa com um plano detalhe de uma cruz preta em cima de um túmulo, enquanto vai fazendo um *zoom-out* para terminar em um plano geral do cemitério.

No plano, Ángel começa entrando de direita à esquerda para logo depois cruzar o quadro de esquerda à direita, terminando a sua jornada no fundo superior do centro do quadro enquanto sai do cemitério (Figuras 78 e 79).

Figura 78 (31:26)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

Figura 79 (31:56)



“Mi Amigo Ángel” (1962)

O filme não especifica, mas com estas imagens finais pode-se presumir que além de tudo o que o protagonista sofreu anteriormente — a pobreza e dureza de ter que trabalhar sendo uma criança e ao mesmo tempo cuidar de seu irmãozinho e sua mãe, lidar com seu pai alcoólatra, presenciar o abuso sexual de um conhecido contra sua mãe e mais a indiferença da sociedade perante os seus problemas, angústias e chamados de auxílio —, Ángel também acaba lidando com a perda do seu pai. “Esses momentos são capturados em toda a dura realidade. Eles são difíceis de assistir não apenas por causa de seu conteúdo, mas também por causa dos estados psicológicos que transmitem e inspiram no espectador, e esse aspecto do filme, a expressão dessa vida interior, vai além do mero neorealismo.” (INCZAUSKIS, 2019)

É um final muito trágico para uma história que já é trágica. Não obstante, isso era exatamente o que o escritor e diretor, Sami Kafati, quis projetar através do seu cinema — a crua e triste realidade que deve perseverar a maior parte de população hondurenha. Uma realidade que não poupa ninguém, sendo as crianças e as mulheres os que no fim das contas sofrem mais perante a indiferença do resto da sociedade e desigualdade que assola o país e que infelizmente, 56 anos depois, não há muita diferença nem muita melhora para os menos afortunados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta análise, pode-se dizer que sem importar a diferença de tempo entre um filme e o outro, assim como os diferentes contextos de produção e técnicas de realização, é a exploração narrativa da realidade sócio-política e econômica do país o ponto principal onde ambas propostas diretorias coincidem.

Indiscutivelmente, o cinema hondurenho começa em alta com “Mi Amigo Ángel” (1962), de Sami Kafati, uma obra prima que ainda tem muito mais a ser analisada. Por enquanto, entende-se com esta análise de direção, a complexidade do filme para construir um ritmo em parte inspirado pelo movimento neorrealista. Poderia-se concluir que a influência da escola de cinema italiana foi suficiente para que Kafati dirigisse o filme ilustrando a sociedade Hondurenha, conforme a proposta do movimento neorrealista.

Para “Alto Riesgo” (1996), de René Pauck, seria justo afirmar que o cinema hondurenho tem, nesse filme, um excelente exemplo de uma narrativa de ficção com princípios institucionais, e uma produção que começa a se importar mais com a boa construção de diálogos e atuações mais naturais, tentando apelar ao gosto do espectador comercial com uma decupagem de câmera dinâmica.

Ambos filmes, como seus diretores, servirão de grande exemplo para aqueles que procurem a realização cinematográfica na Honduras. As narrativas têm e continuarão variando ao longo da história do cinema do país, e um dos elementos que provavelmente consigam coincidir, assim como nestes dois filmes, é a projeção da realidade que vive a sociedade hondurenha — seja qual for perante os olhos dos realizadores no momento.

Com a Análise Plano à Plano aprendeu-se que mesmo com decupagens não pré-elaboradas, os diretores de “Mi Amigo Ángel” e “Alto Riesgo”, no seu jeito, sabiam muito bem o que faziam. Através dessa análise técnica meticulosa pôde-se observar como os diretores conseguiram construir um ritmo onde os personagens cumprem com o super-objetivo de cada cena, tentando manipular as emoções do público com planos muito esticados e visualmente perturbadores, no caso de “Mi Amigo Ángel”, e plano-contra-plano cheio de tensão e suspense, no caso de “Alto Riesgo”.

Finalmente, entende-se que requereria de uma análise muito mais aprofundada com a utilização de vários outros filmes hondurenhos, para poder se quer tentar determinar se existe uma linguagem cinematográfica que pelo menos aparente ser o modelo consolidado hoje em dia dentro do país. No entanto, conclui-se que com o uso da metodologia utilizada para este trabalho seria possível obter dados que nos aproximem às verdades, técnicas e influências artísticas que apresenta a linguagem cinematográfica de Honduras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, Isabel. R. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 149, Jul.-Dez. 2008.
- BETTMAN, Gil. *Directing the Camera: How Professional Directors Use a Moving Camera to Energize Their Films*. Michael Wiese Productions, Studio City, 2013.
- CALVO, Guadi. *Sami Kafati y el cine hondureño*. 2005. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/19765/18756> Acessado em: 01.10. 2019.
- FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. Revista Alceu. 8/15, 2007.
- GONÇALVES, Elizabeth. M; ROCHA, Rosa E. *O mundo discursivo no cinema: A construção de sentidos*. 2011. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/05_Goncalvez_M76.pdf Acessado em: 01.10. 2019.
- INCZAUSKIS, David J. W. *El cine de Honduras: El neorrealismo, el expressionismo y la transformación social em los filmes de Sami Kafati e Hispano Duron*. 2019. 95 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Loyola University Chicago, Chicago, 2019.
- MENDOZA, Darwin. *Película “Mi amigo Ángel”, obra maestra del cine de Honduras*. 2018. Disponível em: <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1171131-466/pel%C3%ADcula-mi-amigo-%C3%A1ngel-obra-maestra-del-cine-de-honduras> Acessado em: 01.10.2019.
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y Cine*. Paidós Ibérica. Barcelona, 2001.
- RABIGER, Michel. *Directing: Film Techniques and Aesthetics*. Fourth ed. Focal Press, Boston, 2007.
- TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in Time: Tarkovsky The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*. Paperback. Austin, 1989.

- VALDES, Euclides F. Los diez mejores mediometrages que se han realizado em Honduras. 2019. Disponível em: <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1307185-466/los-diez-mejores-mediometrajes-que-se-han-realizado-en-honduras> Acessado em: 05.10.2019.