



XXCII SOCINE

50 anos do
maio de 68



Organizadores

LISANDRO NOGUEIRA

CLEOMAR ROCHA

XXII SOCINE

50 anos do
maio de 68

Organizadores

LISANDRO NOGUEIRA
CLEOMAR ROCHA

São Paulo, 2019



MEDIA
LAB/BR

DIRETORIA

Gestão 2017-2019

Angela Freire Prysthon (UFPE) – Presidente
Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente
Cristian da Silva Borges (USP) – Tesoureiro
Fernando Moraes da Costa (UFF) – Secretário Acadêmico

CONSELHO DELIBERATIVO

Gestão 2017-2019

Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB)
Mariana Baltar (UFF)
Karla Holanda (UFF)
Sheila Schvarzman (UAM)
Denise Tavares da Silva (UFF)
Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)
Patrícia Moran Fernandes (USP)
Pedro Maciel Guimarães Junior (UNICAMP)
Erick Felinto (UERJ)
Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)
Milena Szafrir (UFC)
Jamer Guterres de Mello (UAM)
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)
Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR)
Lisandro Nogueira (UFG)

Representantes discentes

Wendell Marcel Alves da Costa (UFRN)
Marcela D. de Oliveira Soalheiro Cruz (PUC-Rio)

CONSELHO FISCAL

Suzana Reck Miranda (UFSCAR)
Hadija Chalupe da Silva (UFF)
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (UFRJ)

COMITÊ CIENTIFICO

Gestão 2017-2019
Cezar Migliorin
Alessandra Brandão
Denize Araújo
Bernadette Lyra
Maria Helena Costa
Luciana Correa de Araújo

CONSELHO EDITORIAL

Angela Freire Prysthon
Ramayana Lira de Sousa
Cristian da Silva Borges,
Fernando Moraes da Costa
Anelise Corseuil
Tunico Amâncio
Alessandra Brandão

PRODUÇÃO

Media Lab/BR

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Eloá Augusta Ribeiro

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) GPT/BC/UFG

E56 SOCINE: 50 anos do maio de 68 (22. : 2019 : Goiânia, GO).
XXII SOCINE: 50 anos do maio de 68. / organizadores, Lisandro Nogueira e
Cleomar Rocha – São Paulo: SOCINE, 2019.
180 p.: il.

Tema do XXII encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
(SOCINE): “herança do maio de 1968 do ponto de vista do cinema, das novas redes de
comunicação digital e da televisão”.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-63552-27-3

1. Cinema. 2. Ditadura. 3. Política. 4. Arte. 5. Cultura popular. I. Lisandro Nogueira.
II. Cleomar Rocha. III. Universidade Federal de Goiás (UFG).

CDU: 791:321.6

Sobre os autores

Ademir Luiz da Silva

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e professor na Universidade Estadual de Goiás (UEG), nos cursos de História e Arquitetura & Urbanismo. Docente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER). Realizou Pós-Doutorado em Poéticas Visuais e Processos de Criação pela FAV/UFG. Artigo viabilizado pela Bolsa de Incentivo a Pesquisa (BIP) da UEG.

Adriano Del Duca

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2008). Graduando Cinema e Vídeo pela UNESPAR/FAP (2010-2017). Mestrando em Cinema pelo Programa de Pós Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense - PPGCINE-UFF (2017-2019). Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Educação e da Cultura.

Ana Beatriz Buoso Marcelino

Mestre em Comunicação; integrante do grupo de pesquisa ARTEDUC e do grupo de estudos Arte na Escola (UNESP/Bauru); Especialista em Educação, Arte educação, EaD e novas Tecnologias e em Educação Especial; Graduada em Artes Visuais e Pedagogia. Coordenadora da área de Arte no Sistema Municipal de Ensino da cidade de Bauru (SP) e arte-educadora na rede estadual de ensino em Bauru (SP).

Carlos Gerbase

Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Pós-doutor em Cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, integrante do programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Giancarlo Backes Couto

Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Cultura e Tecnologias das imagens e dos imaginários, com bolsa CAPES/PROSUC.

Leonardo Esteves

Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris (bolsa CAPES). Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso/ UFMT.

Lisandro Nogueira

Professor de Cinema da Universidade Federal de Goiás desde 1989. Mestre em Cinema e Televisão pela ECA/USP. Doutor em Cinema e Jornalismo pela PUC/SP, professor do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG e professor da FIC/UFG.

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor substituto no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP.

Ricardo Lessa Filho

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre pela mesma Universidade com a dissertação: “Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e neblina e Shoah” (2016). Linha de pesquisa: Estética e Cultura da imagem e do som. Atualmente é professor substituto do curso de Jornalismo na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Co-fundador e redator da revista Filmologia. Palestrante das oficinas de cinema do Cine Sesi (2010). Participou da curadoria do 3º Festival de Cinema Universitário de Penedo (2013). Integrante da comissão crítica da III Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2012). Participou como convidado do Circuito Penedo de Cinema (2017) com a conferência intitulada “Cinemas apesar de tudo”. Curador da Mostra Nacional de curtas do 11º Festival do Cinema Brasileiro de Penedo (2018).

Veruza de Morais Ferreira

Doutoranda e mestra em Estudos da Mídia pela PPGEM - UFRN, graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Integrada ao grupo de pesquisa LINC - Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação, com pesquisas voltadas ao cinema e seus elementos estéticos.

Sebastião Guilherme Albano da Costa

Doutor em comunicação pela Universidade de Brasília, com estágio na UNAM e na University of Texas at San Antonio (UTSA) e Pós-Doutor pela UNAM e pela UTAustin.

Darlene J. Sadlier

É professora emérita no Departamento de Espanhol e Português na Indiana University. É autora de vários livros sobre o Brasil, inclusive: *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (U Texas Press, 2012), *Nelson Pereira dos Santos* (Papyrus Editora, 2013), *Brasil imaginado: 1500 até o presente* (EDUSP, 2016) e *The Portuguese-Speaking Diaspora: Seven Centuries of Literature and the Arts* (2016) a sair em tradução portuguesa em 2019. O presente ensaio faz parte de seu novo projeto sobre o documentário brasileiro.

Wertem Nunes Faleiro

Mestrando do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás.

Sumário

CINEFILIA E VANGUARDA POLÍTICA EM OS SONHADORES (2005), DE BERNARDO BERTOLUCCI	14
PRATA PALOMARES (1971): CINEMA E CENSURA NO PÓS-1968.	29
ÉTICA CAÓTICA EM JÚLIO BRESSANE	37
O OLHAR MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE	50
SUJEITOS E MENTALIDADES EM CONFRONTO EM O RITUAL DOS SÁDICOS, DE JOSÉ MOJICA MARINS	64
TRAJETÓRIA DIALÉTICA DOS CINÉ-TRACTS	78
PALAVRAS DE ORDEM: A POLÍTICA DA COLAGEM EM A CHINESA (GODARD, 1967)	95
DOS PERPETRADORES DA VIOLÊNCIA E DE SUAS IMAGENS (DE ARQUIVO): NOTAS SOBRE RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO	110
ESTIGMA OU INVERSÃO: A ESTÉTICA DA REPETIÇÃO EM O MUNDO DE ANA	124
SOME INCONVENIENT AND OTHER TRUTHS: <u>BRASIL VERDADE</u> , 1968	139
O MELODRAMA NO CINEMA NARRATIVO CLÁSSICO A PARTIR DAS PERFORMANCES	159

Apresentação

Lisandro Nogueira

Início o presente texto expressando meus mais sinceros agradecimentos ao CNPq e a CAPES pela valiosa contribuição orçamentária concedida a mim para que pudesse ter organizado um dos melhores encontros da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual (SOCINE), conforme ouvi de vários participantes durante o evento. Geralmente as considerações e agradecimentos destinados as agências de fomento encontram-se no rodapé das páginas, mas dada a difícil situação política e econômica que o país passava a época em que o projeto do XXII Encontro da Socine estava sendo elaborado, julguei que o mais adequado seria registrar logo no início deste trabalho minhas considerações aos dois principais apoiadores da XXII Socine, realizada na Universidade Federal de Goiás entre os dias 23 a 26 de outubro de 2018.

Na esteira dos agradecimentos, cito Angela Freire Prysthon, Ramayana Lira de Sousa, Cristian da Silva Borges e Fernando Moraes da Costa, membros da atual diretoria da Socine pela valorosa ajuda que me concederam antes e durante o evento, além da confiança depositada em mim para organizar um encontro tão grandioso como é a Socine.

Inúmeras foram as pessoas que contribuíram para que o evento ganhasse forma, para que tudo acontecesse e para não cometer injustiça de esquecer o nome de alguém, aqui fica registrado meu agradecimento a todos que de forma direta e indireta me auxiliaram na materialização do congresso.

O XXII encontro da Socine teve como eixo norteador a *herança do Maio de 1968* do ponto de vista do cinema, das novas redes de comunicação digital e da televisão. Falar do maio de 68 é falar de um passado recente e da sua incrível capacidade de não passar. Além do mais, no ano de 2018 comemorou-se o 50º aniversário dos acontecimentos políticos, sociais, culturais e artísticos do ano de 1968. O contexto de organização do evento propôs repensar o legado cinematográfico e audiovisual de 1968 a partir do momento presente por meio de perguntas como: qual a herança do maio de 68? Qual o legado internacional e nacional? O que a sociedade contemporânea e a nova “civilização das imagens” assimilou do “pense 1968”? Não há dúvidas de que o tema foi, é, e será sempre instigante, ainda mais aos olhos de muitos que (sobre)viveram (a)os tempos de 68, especialmente no Brasil, e que durante o evento debateram e refletiram sobre o legado de tão importante período da história mundial para a contemporaneidade.

Em minha opinião um dos grandes destaques da Socine 2018 foi o fato de grande parte dos organizadores do evento e dos principais palestrantes terem vivenciado o maio de 68, fazendo com o que o evento contribuísse para difundir ainda mais as pesquisas feitas sobre o referido tema ao ter promovido um espaço de divulgação e debate sobre os mais recentes estudos e pesquisas voltados para as manifestações da produção cinematográfica e audiovisual, na interface das áreas de Comunicação, Artes e áreas correlatas.

Há de se destacar que, no Brasil, há atualmente mais de 30 cursos de graduação na área de estudos de cinema e audiovisual que oferecem disciplinas de cinema, televisão, vídeo, multimeios e midialogia. Pesquisa-se o audiovisual amplamente, assim como são produzidas dissertações

e teses em departamentos e Programas de Comunicação, Artes Visuais, Letras, História, Ciências Sociais, Filosofia, Educação e até Medicina, pois o audiovisual atravessa de forma rizomática e transdisciplinar tais áreas de conhecimento por ser uma disciplina reflexiva de ensino para todos os níveis da educação, inclusive para a formação de redes de capacitação do ensino presencial e à distância.

Dada a amplitude dos estudos em audiovisual conjugado com um tema instigante, foi contabilizado aproximadamente 700 pessoas durante a XXII SOCINE, número que reforça a importância do que foi o Maio de 68 no mundo. Apesar das várias pesquisas sobre a temática do evento já realizadas, cada uma foi feita, e é feita, por meio de prismas diferenciados. Essa rede polifônica de enfoques é um dos pontos mais relevantes que forneceu elementos para debates que estiveram longe de levar os participantes do evento a terem conclusões monológicas do assunto.

Como já disse George Orwell, em 1984, “quem controla o passado, controla o futuro”. Creio ser um desejo inconsciente dos cineastas, ao menos de alguns, notadamente brasileiros, de quererem “controlar o passado” para proporcionar aos cidadãos brasileiros, principalmente os mais jovens, o devido senso crítico a ponto de verem que nosso maio de 68 foi sufocado, e que a consolidação do sufocamento se deu após o Ato Institucional número 5 (AI-5), que não se restringiu apenas ao campo político, pois teve abrangência na vida econômica, cotidiana e simbólica do povo brasileiro, não sendo absurdo dizer que tivemos nossa cultura dizimada pelo AI-5.

Por meio do cinema a História ganha movimento e não se restringe apenas a um contexto educacional. O cinema pode, por exemplo, favorecer a visão de que a ditadura militar brasileira encontrou uma maneira sorradeira de se manter viva por meio da nossa estrutura jurídica, nas atuais práticas políticas, na enorme violência cotidiana e nos nossos traumas sociais. Muitos podem dizer que a força do #elenão foi fraca

diante dos que diziam o #elesim, contudo, o fato de #eleesta aí reforça o que já foi dito antes no que diz respeito ao modo que a ditadura militar encontrou para se manter no poder e que está vindo a tona não só pela memória coletiva do povo brasileiro, ela está sendo resgatada nas/pelas práticas institucionais do governo.

Não podemos esquecer as raízes dos fracassos de nossa nação, ainda mais quando o presente está sendo atormentado pelo passado. Na luta do não esquecimento do pretérito negro e envolto pelo desejo de contribuir para que a reflexão sobre a ditadura permaneça constante, no trabalho que faço como curador da mostra de cinema “O amor, a morte e as paixões” selecionei dois importantes filmes que tratam do regime opressor. Um é o documentário *Pastor Claudio*, em que Eduardo Passos faz uma série de perguntas ao homem que tirou a vida de várias pessoas nos tempos em que o método de tortura foi sancionado pelos oficiais-generais e tornou-se elemento inseparável da ditadura. As perguntas de Eduardo Passos definem bem o que foi a ditadura e todas as manchas que ela deixou na História. As respostas de Pastor Cláudio vão evoluindo aos poucos, mas desde o princípio são frias e explícitas, sem o menor vislumbre de arrependimento. Ele olha para as fotos das vítimas militantes e depois relembra, com a maior naturalidade possível, o que fez com cada uma delas.

Em um tom mais brando, mas ainda com temática do regime ditatorial brasileiro será exibido o filme *Ta rindo de que? Humor e ditadura*, que é uma homenagem a quem fez graça em tempos que não tinha graça nenhuma. O filme mostra como era fazer humor durante o regime dos generais, em que a censura e ameaça de prisão eram constantes, lembrando a criação da revista “Pif-Paf” do jornal alternativo “Pasquim”, a importância do grupo teatral “Asdrúbal Trouxe o Trombone” e de programas humorísticos televisivos de sucesso, como “Faça Humor, Não Faça a Guerra”, “Família Trapo, e outros.

Voltando os olhos para o presente volume, é preciso falar dos textos que compõem a presente obra. Início com o trabalho de Ademir Luiz da Silva, que versa sobre greves gerais ocorridas na França em maio de 1968, dando destaque para o fato de que os franceses foram os primeiros a defender seriamente o cinema como arte de primeira grandeza. Na sequência, Adriano Del Duca faz uma análise do filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971), que foi realizado no Brasil no contexto pós-1968. O filme foi censurado veementemente, e é um grande destaque por dizer o que foi o Cinema marginal brasileiro, como a revolta popular e a luta armada nos tempos de chumbo foi captado pelos cineastas que se engajaram na crítica aos regimes políticos.

O trabalho de Ana Beatriz Buoso Marcelino Bressane explora a parcimônia do espectador, acentuando ainda mais a dimensão de incertezas que levam ao vazio de conclusões. Ana Beatriz aborda a visão que alguns cineastas tinham, como a característica pontual antiteleológica e a tentativa mesma de subverter a forma clássica de fazer cinema.

O trabalho de Giancarlo Backes Couto e Carlos Gerbase analisa o filme *O Ritual dos Sádicos*, de José Mojica Marins. O filme em questão trata dos movimentos sociais e da contracultura que eclodiram pelo mundo nos anos 1960, e que foram colocados em voga a partir do maio de 68 francês. Além do mais, o filme trabalha em sua narrativa com temas de grande destaque na época, como os movimentos de libertação sexual.

O artigo de Leonardo Esteves aborda o que foi o *ciné-tracts* (ou *cinétracts*), que não pode ser dissociado do Maio francês e foi o responsável por fabricar um cinema político anônimo e coletivo.

Luiz Carlos Oliveira Jr. Escolheu o filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard, por trabalhar a temática de um grupo de jovens militantes maoístas confinados em um apartamento em Paris, onde vivem uma espécie de "férias 'marxistas-leninistas". A escolha do filme é para mostrar como o pensamento dos fitos *subversivos* era construído na Europa.


Ricardo Lessa Filho escolheu um tema pesado ao abordar *Retratos de identificação*, que se trata de imagens-arquivo, fotos de prisioneiros da ditadura brasileira capturadas de maneira clandestina pelos militares para acusar os então “inimigos” do regime. São fotos que originalmente serviam para fichar, documentar e condenar os resistentes políticos e que alçados ao tempo acabam por materializar-se na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros.

Veruza de Moraes Ferreira e Sebastião Guilherme Albano da Costa escolheram analisar como o imaginário nordestino de seca e pobreza generalizada foi construído ao longo da história. Apesar de não ser artigo que lida com a temática do ano de 68, é um importante trabalho que mostra uma inversão do paradigma imagético.

Por fim temos o texto de Darlene J. Sadlier, que escolheu a compilação de médias-metragens *Brasil Verdade*, documentários feitos entre os anos de 64 e 65 e abordam questões como a memória do cangaço, o carnaval, o futebol e a migração nordestina.

O texto de Wertem e Lisandro é um desdobramento de pesquisas sobre o cinema melodramático e o estudo da performance cultural. Para não ficarmos presos aos acontecimentos políticos, sociais e econômicos do maio de 68, foi sugerido incorporar a presente coletânea de textos um trabalho que envolva teoria do cinema em outra perspectiva.

Na presente coletânea de textos procuramos demonstrar um pouquinho do que foi a XXII SOCINE, bastante eclética, mas que correspondeu muito bem à chamada para trazer a reflexão dos acontecimentos políticos, sociais, culturais e artísticos do ano de 1968.



CINEFILIA E VANGUARDA POLÍTICA EM OS SONHADORES (2005), DE BERNARDO BERTOLUCCI

Ademir Luiz da Silva

Resumo:

O artigo discute a participação da comunidade de cinéfilos parisienses como vanguarda dos movimentos políticos que culminaram nas revoltas de estudantes e greves gerais ocorridas na França em maio de 1968. Todo o processo teria se iniciado em fevereiro com uma série de manifestações em protesto contra a demissão de Henry Langrois da direção da Cinemateca Francesa. Esse é o pano de fundo do filme *Os Sonhadores*, lançado em 2005, dirigido pelo cineasta italiano Bernardo Bertolucci, uma obra que festeja a cinefilia ao mesmo tempo em que discute política, arte e utopia.

Palavras-chave

Os Sonhadores. Vanguarda. Revolta. Cinefilia. Política

“Se você se lembra de alguma coisa da década de 1960 é porque não participou dela”.
(Anônimo, citado por Eric Hobsbawm em *Tempos Interessantes*)

Cinéfilos como vanguarda de maio de 1968

Segundo Ken Goffman e Dan Joy, autores do livro *Contracultura Através dos Tempos*, “nada podia antecipar o que aconteceu em Paris no mês de maio de 1968” (2007, p. 313). Na verdade, antes de maio de 68 houve fevereiro de 68. Da mesma forma que a revolta de 1905, retratada no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), foi um prenúncio da Revolução Russa de 1917, o segundo mês do ano de 1968 antecipou o que estava por vir.

É pouco lembrado que um grupo de alguns milhares de cinéfilos formaram a vanguarda dos célebres distúrbios urbanos ocorridos em Paris durante o ano de 1968. O cineasta e crítico francês François Truffaut escreveu que “se maio de 68 dá a impressão de que a França se tornara um ringue no qual se enfrentavam o general De Gaulle e o anarquista Daniel Cohn-Bendit, três meses antes tínhamos a impressão de que o jogo era disputado entre De Gaulle e Langlois” (2005, p. 116). Considerando as imensas dimensões alcançadas pelo movimento, que chegou a englobar protestos contra a Guerra do Vietnã, direitos das minorias e apoio aos governos socialistas cubanos e chineses, convenientemente é pouco lembrado o apreço dessa vanguarda com relação ao chamado imperialismo cultural estadunidense. Pelo contrário, eles costumavam idolatrar sua produção cultural de massa. Cultuavam nomes como John Ford e Jerry Lewis, respectivamente o rei do faroeste e o rei da comédia maluca, dois gêneros essencialmente norte-americanos. Com o passar do tempo, Ford e Lewis converteram-se em clássicos acima de qualquer suspeita, porém,

na época, mesmo nos Estados Unidos, não eram considerados mais do que entretenimento de fim de semana.

Os franceses foram os primeiros a defender seriamente o cinema como arte de primeira grandeza. Um dos principais mentores desta concepção foi Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa, que funcionava no porão do Palácio de Chaillot, em Paris. Toda uma geração de cinéfilos foi formada na cinemateca, recebendo influência direta de Langlois. Na década de 1950, alguns de seus pupilos passaram a escrever críticas na revista *Cahiers du Cinéma* e, posteriormente, tornaram-se cineastas, fundando o movimento da *Nouvelle Vague*. Destacaram-se no grupo François Truffaut, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard.

Em 1982 Truffaut escreveu o prefácio do livro *L'Homme de la Cinemathèque*, de Richard Roud, biografia de Langlois. Grande ensaísta e polemista virulento, Truffaut não se limitou a fazer apologia do biografado. Em momento algum demonstrou ressentimento, sendo inclusive simpático ao personagem, mas não pôde se furtar de traçar um perfil cru de Langlois. Descreveu-o como um tipo egocêntrico, supersticioso, vingativo e manipulador. Para Truffaut,

quando um velho amigo ou colaborador de Langlois deixava de lhe dar seu apoio “incondicional”, Henri, incapaz de aceitar a menor nuance numa amizade ou colaboração, logo o classificava entre seus inimigos, ao mesmo tempo em que continuava a falar dele sem ódio e dando quase sempre a mesma explicação: “essa briga é completamente normal, X sempre me viu como um pai e agora sente necessidade de matar o pai” (2005, p. 118).

Esse homem de difícil trato foi o marco zero de maio de 68.

A Cinemateca Francesa era patrocinada pelo governo. O velho general De Gaulle não via com bons olhos as excentricidades de seu

administrador. Agravava a situação o fato dele realizar uma gestão, segundo Truffaut, incontestavelmente incompetente. Amante inveterado do cinema, Langlois não conseguia conceber seu trabalho como um serviço público. Via-o como o exercício de uma paixão pessoal. Tratava a Cinemateca Francesa como se fosse sua casa e os funcionários como seus empregados. Mas, obviamente, uma paixão pessoal não pode ser paga pelos contribuintes, nem mesmo na França. Desentendimentos com alguns funcionários serviram de justificativa para sua demissão. Porém, como que esperando uma deixa, os círculos culturais franceses receberam a notícia como uma demonstração gratuita de autoritarismo por parte de De Gaulle.

Em 15 de fevereiro de 1968, cerca de três mil pessoas foram protestar em frente ao palácio Chaillot. Marcaram presença nomes importantes do cinema francês, como Michel Piccoli, Jean-Paul Belmondo, Alain Resnais, Barbet Schroeder, Jean-Pierre Kalfon e Jean-Pierre Léaud. No *Making Of* do filme *Os Sonhadores*, de Bernardo Bertolucci, que reproduz esse episódio, vemos o depoimento do escritor Gilbert Adair, contando como os protestos se tornaram inesperadamente violentos: “foi incrível. Todos esses tipos certinhos, que eram os cinéfilos, seguravam cartazes que diziam ‘fims, pás flics’, ‘filmes, não tiras’, de repente havia esses robôs, esses caras com máscaras e cassetetes, armamento de choque e armas de impacto, e de repente atacaram”. Cinéfilos que até recentemente só se preocupavam em discutir se Buster Keaton era mais engraçado do que Chaplin, começaram a jogar paus e pedras em autoridades policiais, bater a apanhar. Nos dias, semanas e meses que se seguiram, esparsamente de fevereiro a maio, às manifestações cresceram em tamanho e ferocidade. Não havia mais apenas cinéfilos e artistas de cinema no centro da ação. Todos os tipos de pessoas aderiram ao movimento, incluindo estudantes da Sorbonne, desocupados dispostos a extravasar sua raiva e intelectuais de

peso, como Sartre e Simone de Beauvoir. Os paus e pedras foram substituídos por coquetel molotov.

Significativamente, foi um dos principais cineastas da época quem melhor demonstrou a ironia da situação. Pier Paolo Pasolini, assim que soube das manifestações, publicou um poema intitulado “O PCI aos jovens! (Notas em verso para um poema em prosa)”, no qual denunciava os estudantes burgueses que agrediam os representantes do proletariado que tinham como meio de sobrevivência vender sua força de trabalho servindo como policiais. Abaixo, alguns trechos do poema.

“(…) Vocês, meus filhos, estão atrasados.

E não importa que vocês não tivessem ainda nascido...

Agora os jornalistas do mundo inteiro (inclusive os da televisão) ficam puxando (como acho que ainda se diz na linguagem das universidades) o saco de vocês. Eu não, meus amigos. Vocês têm cara de filhos de papai. Odeio vocês como odeio seus pais. Filho de peixinho, peixinho é.

(…) No Valle Giulia, ontem, tivemos assim um fragmento de luta de classes: e vocês, meus amigos (embora do lado da razão) eram os ricos, enquanto os policiais (que estavam do lado errado) eram os pobres.

Bela vitória, portanto, a de vocês! Nestes casos, aos policiais se dão flores, meus amigos. (...)

(…) Falando assim, vocês pedem tudo com palavras, ao passo que com os atos, vocês pedem só aquilo a que têm direito (como bons filhos da burguesia que são):
uma série de reformas inadiáveis
a aplicação de novos métodos pedagógicos
e a renovação de um organismo estatal.
Bravo! Que nobres sentimentos!
Que a boa estrela da burguesia proteja vocês!”

A patrulha ideológica da esquerda europeia condenou Pasolini. O cineasta, que naquele ano lançou *Teorema*, sua obra-prima de contestação à hipocrisia burguesa, não se importou muito. Ao mesmo tempo comunista, católico e homossexual, Pasolini estava mais do que acostumado com situações contraditórias.

Mas Pasolini tinha razão. De lado a lado, a violência tornou-se o mote principal das manifestações. O efeito suplantou a causa. A truculência da polícia contra manifestantes que, inicialmente, só queriam fazer barulho foi excessiva. Do mesmo modo, a violência latente dos manifestantes é inegável. Remetia a um desejo nostálgico de reviver a Comuna de Paris em pleno século XX. Para José Ortega Y Gasset esses manifestantes eram sobretudo o que ele chamou de “homens massa”, àqueles que seguem a moda do momento, ainda que a moda do momento seja praticar atos de violência. O que os motiva é saber que tais atos não terão, necessariamente, consequências definitivas. Para Ortega Y Gasset, o coletivo “homem massa” é composto por “mocinhos satisfeitos” individuais, pois para ele:

O “mocinho satisfeito” caracteriza-se por “saber” que certas coisas não podem ser e, entretanto, e por isso mesmo, fingir com seus atos e palavras a convicção contrária. O fascista se mobilizará contra a liberdade política, precisamente porque sabe que esta não faltará nunca no fim das contas e em sério, mas está aí, irremediavelmente, na substância mesma da vida europeia (...) Porque esta é a tônica da existência no homem-massa: a inseriedade da “piada”. O que fazem, fazem-no sem o caráter do irrevogável, como faz suas travessuras o “filho de família”. Toda essa pressa para adotar em todas as ordens atitudes aparentemente trágicas, últimas, talhantes, é só a aparência. (Ortega Y Gasset, 1962, p. 165 – 166)

Daniel Cohn-Bandit discorda, fazendo sua própria defesa, ao apontar que “acho que a grande conquista de 68 é exatamente esta: a de fazermos

tudo de acordo com nossos critérios, sem nos abandonarmos aos gritos da moda” (Cohn-Bandite; Gabeira, 1985, p. 64). Em todo caso, o fato é que, independentemente da pancadaria, justificável ou injustificável que seja, a Revolução dos Costumes já estava em curso e era inevitável. Os Beatles já tinham fumado maconha dentro do Palácio de Buckingham. Para ver a Revolução Sexual em pleno curso bastava ir assistir uma aventura do agente 007 no cinema. O festival de Woodstock aconteceria no ano seguinte de qualquer modo.

Mas, depois de tudo, o que houve com Henri Langlois? Durante as manifestações, segundo Truffaut, “passava o tempo consultando as cartas ou indo a videntes, únicos capazes, segundo ele, de predizer o futuro da Cinemateca” (2005, p. 114). No mundo real, não foram as cartas de tarô que decidiram o futuro da instituição. Foram às centenas de cartas enviadas à revista *Cahiers du Cinéma* pelos mais diversos cineastas, de Rossellini a Kurosawa, ameaçando retirar seus filmes da Cinemateca Francesa, que fizeram De Gaulle ceder. Langlois foi readmitido. Permaneceu no trono até morrer, em 1976.

Em retrospectiva, Truffaut, um dos mais ativos aliados de Langlois durante a crise, observa que talvez os burocratas do governo francês não estivessem errados. Langlois era uma figura canônica e colocar-se contra ele exigia coragem. Em muitos quesitos, seus defeitos prevaleciam sobre suas qualidades. É provável que os filmes estivessem mais seguros em outras mãos. Mãos menos apaixonadas e mais profissionais. Mas, em 68, venceu a paixão. Truffaut admite que “devemos ter sido peremptórios, odiosos e um pouco terroristas, pois a militância, consciente ou não, não raro comporta boa dose de má-fé” (2005, p. 115).

Neste sentido, não deixa de ser curioso lembrar que Daniel Cohn-Bendit, líder do movimento estudantil, que posteriormente seguiria carreira política, almejou usar a fama recém-adquirida para entrar no meio cinematográfico.

Após maio de 68, e justamente por causa de tudo que então aconteceu, pude concretizar muitos dos sonhos que a maioria das pessoas costumam ter. Todo mundo sonha fazer cinema, por exemplo. Mas o mais impressionante é que, no fundo, eu não tinha a menor ideia do que era o cinema (...). Eu queria fazer um western de esquerda. Pensava numa história de mineiros revoltando-se e pegando em armas contra seus contramestres, com o patrão e sua gangue atacando os operários, que por sua vez ocupariam a mina. (Cohn-Bendit, 1988, p. 67).

Godard ajudaria na produção, que seria construída coletivamente, sem a autoridade de um diretor. Todas as decisões logísticas e criativas deveriam ser tomadas em assembleia, com todos os membros da equipe com direito a voto.

Em pouco tempo o projeto foi abandonado e o filme nunca foi feito.

Os Sonhadores: um filme sobre filmes

Os Sonhadores (2005), do polêmico diretor italiano Bernardo Bertolucci, é uma obra-prima cinematográfica. Sob qualquer aspecto: direção, fotografia, elenco, roteiro, música, direção de arte ou edição. Talvez tamanha empatia se dê pelo fato de que *Os Sonhadores* ser, assim como *Os Intocáveis*, *Era uma vez no Oeste* ou boa parte da obra de Tarantino, um filme sobre filmes. Cada uma de suas cenas se justifica como exaltação da sétima arte ou faz referência explícita a outros filmes. Neste sentido, seria uma obra definitivamente pós-moderna, considerando seus “jogos de linguagem”, conforme propõe Lyotard (1986). Seu trio de protagonistas, antes de serem maóistas ou libertinos, são cinéfilos. Cinéfilos altamente eruditos e sensíveis. E isto acontece por um motivo muito simples: a visão que os três possuem de cinema é tutelada por Bertolucci. Bertolucci não fez escola

de cinema. Começou no ramo como assistente de Pasolini, aprendendo ao observar cotidianamente o trabalho do mestre. Confessou que “uma vez que não aprendi a dirigir de maneira teórica, a noção de ‘gramática’ cinematográfica não significa nada para mim” (Tirard, 2006, p. 153). O que importa é o cinema. Bertolucci é ele mesmo um cinéfilo. Sua paixão pelo cinema transborda em *Os Sonhadores*, sobretudo na inteligente utilização de cenas clássicas comentando ou sublinhando sua própria ação. Dentre esses momentos merece destaque a citação de *Vênus Dourada*, de 1932, estrelado por Marlene Dietrich, e a reprodução da corrida pelos corredores do Louvre da cena de *O Bando à Parte*, de 1964, dirigido por Godard. Achados estéticos que compensam largamente pontos falhos no enredo que poderiam ser facilmente driblados. O exemplo mais evidente talvez seja a reação naturalizada dos pais do casal de gêmeos diante da revelação da órgia que, sem querer e depois querendo, patrocinaram. Fizeram isso para serem descolados, sem preconceitos, antenados? Um exagero lamentável, que não acrescentou nada ao enredo. O que destaca a reação desconcertada de Isabelle, a filha, quando acorda e se dá conta da visita inesperada dos pais.

Os gêmeos “incestuosos” Isabelle e Theo, e seu amigo / amante americano Matthew, falam, sim, sobre política, como era moda entre os jovens burgueses da época, mas discutem muito mais seriamente sobre a sétima arte. Prova disto é que nas paredes do apartamento em que vivem suas “semanas e ½ de amor” os pôsteres do camarada Mao Tsé-tung perdem largamente em número e destaque para os de filmes antigos. As discussões sobre o *Livro Vermelho* ocorrem nos intervalos da verdadeira polêmica, o embate entre Theo e Matthew sobre quem é melhor: Buster Keaton ou Charles Chaplin? Em *Os Sonhadores*, os eventos de maio de 68 representam basicamente um pano de fundo. Valorizam o enredo, enchem de significado as ações dos personagens, ajuda-os a “sonhar”, mas não é o principal. Poderia ser substituído com relativamente pouco prejuízo para a trama por

outro momento histórico marcado pela efervescência política. O que realmente importa é a complexa relação entre os três jovens. Nesse sentido é importante perceber que o desejo de transgredir os aproxima, a sede por intimidade os aproxima, o cinema os aproxima. A política os separa.

O que não significa que eles estivessem alheios ao que se passava a seu redor. Muito pelo contrário. Discutem política o tempo todo, assim como discutem arte, sexo, comida, dinheiro entre outras coisas. São tipos multifacetados, nada estáticos. Ademais, o roteiro deixa claro que os gêmeos participavam de grupos estudantis de esquerda antes de ocorrerem os eventos narrados no filme. E, dois dentre os três, não hesitaram um segundo sequer em partir para ação física violenta quando surgiu a oportunidade. A pedrada na janela não os despertou para a realidade das ruas, simplesmente deu-lhes a deixa para partir eles mesmos para a rua. Se fizeram e falaram tudo por mero capricho ou irresponsabilidade juvenil, como julga Ortega Y Gasset, é um outro problema.

Talvez não fossem dos mais engajados, mas é de se duvidar que a maior parte dos estudantes que armaram as barricadas soubesse explicar com exatidão todos os conceitos do comunismo científico que juravam defender. Godard ironiza essa alienação travestida de engajamento no filme *A Chinesa*, de 1967. Mostra que em 68 ser comunista era uma moda tão importante socialmente entre os jovens quanto ser romântico no século XIX. A diferença é que os românticos se matavam, enquanto os comunistas queriam matar os burgueses.

No final dos anos 60 a revolução política estava intimamente ligada à revolução dos costumes. Sobretudo em Paris. Ali, fumar um baseado ou participar de uma orgia era encarado por muitos como um ato de contestação ao sistema. Não é por acaso que, segundo o historiador marxista Eric Hobsbawm (2002), o que os estudantes parisienses mais pichavam nos muros da cidade era o slogan: "*Jouissez sans entraves*", literalmente "que nada impeça o orgasmo".

Também não é por acaso que Isabelle, Theo e Matthew se conheçam durante uma manifestação de protesto contra a demissão injustificada do diretor da cinemateca de Paris, Henry Langrois. Uma ação ao mesmo tempo de resistência cultural e política, que viria a ser o estopim das marchas. E também um evento social. Ser visto na manifestação era importante para garantir a legitimidade. Godard e Truffaut, e suas *entourage*, estavam lá. Não é difícil imaginar que Brigitte Bardot estivesse perto deles, talvez levantando a saia em um ato de protesto, procurando chocar a mesma burguesia francesa que havia transformado o filme *E Deus Criou a Mulher*, de 1956, em um grande sucesso de bilheteria.

Mas não apenas artistas participaram dos movimentos, as ruas de Paris também serviram de palco para intelectuais públicos desenvolvem suas desavenças pessoais usando a rebelião estudantil como ponto de partida de suas reflexões. Para Raymond Aron, maio de 1968 pode ser resumido da seguinte forma: “uma semana de algazarras de estudantes. Depois, duas semanas de greves que se foram ampliando progressivamente por quase toda a França, e que paralisaram a vida econômica do país (...). Simplesmente achava que aqueles estudantes se preparavam para destruir a Universidade sem construir outra” (1982, p. 289 – 290).

O filósofo e escritor Jean-Paul Sartre indignou-se com a atitude reacionária do ex-amigo e ex-colega de faculdade. Sartre e Simone de Beauvoir haviam estudado juntos com Aron, formando em determinado momento uma espécie de grupo. Com o passar do tempo, Sartre e Simone afastaram-se formalmente do ambiente universitário e se transformaram em intelectuais públicos, escrevendo peças, romances, ensaios e livros de filosofia que se transformaram em leitura obrigatória de franceses letrados. “Sartre e Beauvoir também a filosofia na matéria da vida real de outras maneiras. Os dois acreditavam no engajamento político e colocavam tempo, energia e fama à disposição da causa que apoiassem” (BAKEWELL, 2017, p. 22). Sua

filosofia sempre defendeu a importância da militância política na arte, na filosofia e também no ensino. Aron, por outro lado, permaneceu na vida acadêmica e atuava na esfera pública fundamentalmente a partir de artigos na imprensa. Sartre não se furtou em declarar que “fiquei contente em 68, que sacudissem o poder de De Gaulle” (LÉVY, 2001, p. 31). Não conseguiu compreender uma atitude diferente e não perdoou as escolhas de Aron.

Em 19 de junho, numa entrevista ao *Nouvel Observateur*, acusa o antigo “camarada”: “aposto que Raymond Aron nunca se pôs em causa e é por isso que ele é, na minha opinião, indigno de ser professor. Não é o único, evidentemente, mas vejo-me obrigado a falar dele porque, nestes últimos dias, ele escreveu muita coisa”. Contra Aron, Sartre defendia a eleição dos professores pelos estudantes, a participação dos estudantes nos júris dos exames e um ensino para as massas e não para elite. (WINOCK, 2000, p. 591)

Há um ditado francês, bastante popular nos círculos estudantis, que apregoa: “prefiro estar errado com Sartre do que certo com Aron” (uma variação usa o nome de Camus). Trata-se de uma defesa das utopias em detrimento da análise seca e desapaixonada no mundo. Curiosamente, Bernardo Bertolucci parece preferir estar certo com Aron do que errado com Sartre. O que indica isso? Notemos que o personagem de *Os Sonhadores* apresentado de forma mais positiva é o americano Matthew, o único que se colocou radicalmente contra a violência. Mesmo quando seus dois cúmplices se entregam a ela em nome do que acreditam ser o bem maior. Por sua opção ética de fazer amor e não a guerra, Matthew, um proto-hippie, foi chamado deixado para trás, tachado de covarde pelos “camaradas”. De repente, o que Isabelle e Theo leram no *Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung se voltou contra Matthew. “Nos Estados Unidos, os brancos que oprimem os negros são apenas os que constituem os círculos dominantes

reacionários” (TSÉ-TUNG, 2002, p. 23). Ele que até então era o “amigo americano” tornou-se símbolo do imperialismo.

O sonho do combate romântico superou o sonho da paz burguesa. Nesse contexto, Matthew, um claro “mocinho satisfeito” recusou-se a ser um “homem massa”, tornando-se assim, o verdadeiro contestador. Algo que o então jovem Bertolucci talvez não percebesse quando dirigiu *Partner* em 1968, mas que lhe pareceu claro em 2005, já uma artista e intelectual maduro, quando lançou *Os Sonhadores*.

Assim como Pasolini, Bertolucci é uma figura emblemática da esquerda italiana. Não foi por acaso que ele se tornou o primeiro artista ocidental a conseguir permissão do governo chinês para filmar na Cidade Proibida, em 1987. O resultado foi o épico *O Último Imperador*, um filme claramente simpático ao regime de Pequim. Em *Os Sonhadores*, Bertolucci, seguindo o exemplo do companheiro Pasolini, não se deixou seduzir pela tentação de fazer um drama fácil. Ao contrário de ridicularizar ou criticar o maio de 68, como foi acusado de fazer, o diretor italiano humaniza-o. Deu cara, corpo e órgãos genitais a seus membros. Fez deles personagens profundos e complexos, distantes de frios e superficiais clichês engajados. Não são heróis perfeitos ou arquétipos bidimensionais servindo como elementos pedagógicos em uma tragédia. Longe disto, são humanos, demasiadamente humanos. Com tudo o que isso tem de bom e de ruim.

E não são modelos atemporais. Encaixam-se em certos cenários, em outros não. Dificilmente podem ser identificados com a juventude atual. Acreditar que o isolamento dos personagens em um apartamento espelha a situação apática da juventude contemporânea é um equívoco. Para entender isso basta observar o comportamento do trio. É impossível comparar o bacanal hedonista-sádico que meticulosamente organizam com o sexo “por não ter mais o que fazer” de *Kids* ou *Ken Park*. Na cama, na mesa e no banho lembram os aristocratas libertinos do *Filosofia na Alcova*,

do marquês de Sade. São cínicos, articulados e cultos; diferentemente do grosso das pessoas de sua faixa etária de hoje, idiotizados que foram pela mídia de massa que se transformou em um monstro incontrolável. Ou seja, o “papo cabeça” dos personagens é um valor específico de sua época, os anos 1960, ficando deslocado na atualidade, onde seria tachado de “papo careta”. Nesse início do século XXI, uma ínfima minoria dos jovens, mesmo contando com grande facilidade de acesso, se interessa em conhecer clássicos do cinema antigo ou mesmo o chamado cinema alternativo contemporâneo. Se vivessem hoje em dia, mantendo suas essências, Isabelle, Theo e Matthew seriam *nerds* deslocados e impopulares, não revolucionários de vanguarda. Talvez se tornassem piadas ambulantes. Nosso tempo pasteurizado e egoísta, onde uma etiqueta mostra quem você é ou deseja ser, não perdoa sofisticação intelectual em alguém que ainda tem espinhas. Jovens cultos representam uma minoria em extinção que deveria fundar uma ONG para tentar se proteger da barbárie reinante.

Em resumo, se a juventude de hoje fosse ao menos semelhante ao trio de sonhadores de Bertolucci, os sobreviventes da geração de 68 poderiam dormir tranqüilos: não teriam fracassado.

REFERÊNCIAS

ARON, Raymond. **O Espectador Engajado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BAKEWELL, Sarah. **No café existencialista**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

COHN-BENDIT, Daniel. **O Grande Bazar**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

COHN-BENDIT, Daniel; GABEIRA, Fernando. **Diálogo: nós que amávamos tanto a revolução**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HOBBSAWN, Eric. **Tempos Interessantes**: uma vida no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LÉVY Bernard-Henri. **O Século de Sartre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Rio de Janeiro: Ibero-americano, 1962.


PASOLINI, Pier Paolo. **OPCI aos jovens!** (Notas em verso para um poema em prosa).
<http://revistacidadesol.blogspot.com/2015/03/o-pci-aos-jovens-um-poema-de-pasolini.html> Data de acesso: 30 de janeiro de 2019.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

TSÉ-TUNG, Mao. **O Livro Vermelho**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Lisboa: Terramar, 2000.



PRATA PALOMARES (1971): CINEMA E CENSURA NO PÓS-1968.

Adriano Del Duca

Resumo:

O filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971) foi realizado no Brasil no contexto pós-1968 e traz elementos estéticos e históricos da produção artística deste período. É produto da experimentação cinematográfica do *Teatro Oficina* no final dos anos 1960. Censurado, foi impedido de estrear na *Semaine de La Critique* do Festival de Cannes de 1971, permanecendo bloqueado para a exibição internacional até 1977 e nacional até 1979. Ignorado pela historiografia, é uma importante obra do cinema brasileiro da virada para os “anos de chumbo”.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro moderno. Cinema marginal. Teatro oficina.
Censura. Tropicalismo.

Prata nos 'anos de chumbo': tropicalismo e marginália

O filme *Prata Palomares*, de André Faria (1971), é uma obra que carrega em si o emblema do ano de 1968, desde o engajamento político presente na temática da revolta popular e da luta armada, característico no cinema brasileiro do período, bem como proposições estéticas radicais que dialogavam com a postura esboçada outros cineastas que se engajaram, e também às suas obras, na crítica aos regimes políticos, ao sistema de representações da sociedade burguesa e ao próprio aparato produtivo do cinema industrial. Além disso, os diversos impedimentos que o filme sofreu ao longo dos anos em que permaneceu censurado, o insere no contexto em que a cultura cinematográfica confrontou-se diretamente com a política.

O final da década de 1960 foi marcado pelo recrudescimento das formas de exploração do trabalho e repressão às resistências dos trabalhadores, mas também deixaram rastros as respostas engendradas por grupos de jovens estudantes, artistas e trabalhadores que repercutiram na cultura e política daquela geração em todo o mundo.

No Brasil, as ações do movimento estudantil contra a ditadura militar, a luta armada contra o regime político ditatorial, bem como o emblemático momento de elaboração crítica no campo das artes, caracterizaram um momento em que contraditoriamente, na mesma medida em que se aprofundava o caráter autoritário do regime político através do Ato Institucional nº5, na oposição respirava-se um ambiente efervescente e audacioso em suas estratégias para refletir o momento político. Em inúmeros filmes do período há uma tentativa de diagnóstico da crise econômica, política e cultural que reverberava na sociedade, investigando o caráter do subdesenvolvimento econômico e a incompletude do desenvolvimento sócio-cultural.

Filmes como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), espetáculos como *O Rei da Vela* (1967) – peça de Oswald de Andrade publicado em 1937 e encenado pelo *Teatro Oficina* trinta anos depois – movimentos estéticos como a *tropicália*, o *cinema marginal*, surgiram como respostas à experiência da sociedade brasileira em fins dos anos 60 e ecoaram em obras do início da década seguinte, compondo um cenário de engajamento político e estético fundamental para compreensão da cultura ao longo da década de 1970.

Respostas político-culturais ao autoritarismo do Estado

Com tons unificadores, a ditadura civil-militar brasileira buscou dar margem institucional a uma produção cultural que interessasse ao corpo político formado após o golpe de estado. O contraste entre o Brasil regional e a suposta unificação cultural do país, a assim chamada ideologia do *Brasil Grande*, tensionavam uma harmonização entre culturas e classes antagônicas, sob a égide de um modelo autocrático de poder. O Estado foi, de maneira autoritária, o responsável pela “modernização” e integração nacional, pois se colocou como o promotor da mesma (ORTIZ, 2006, p. 96). Qualquer obra ou artista que não estivessem alinhados a esta nova perspectiva de cultura nacional ou que a criticasse, era rotulada de “antinacional, de elitista, atrasada e estetizada” (ORTIZ, 2006, p. 99). *Contrárias aos interesses da nação* essas obras não deveriam ser estimuladas pelos órgãos da oficialidade, tornando-se objeto de censura.

É este o sentido da interferência do Estado brasileiro na trajetória do filme *Prata Palomares*. Diretamente crítico à visão oficial da história e fazendo alusões críticas, não apenas ao caráter autoritário histórico da República brasileira, mas diretamente sobre a violência policial exercida durante

regime civil-militar então vigente, o filme tornou-se alvo daqueles que legalizavam a produção cultural oficial. A censura nunca foi o único meio de controle, mas no período de repressão que se intensificou em 1968, foi o instrumento mais assíduo para o controle ideológico. Durante toda a década de 1970, na mesma medida em que o estado financiou e estimulou obras cinematográficas que serviram ao interesse da Integração e da Segurança (RAMOS, 1983, p. 88), também agiu silenciando vozes destoantes.

O *Teatro Oficina* era uma destas vozes. Expressão da vivência político-cultural que repercutia muito além das salas de ensaio e palcos em que se apresentavam, o grupo aprofundou a experiência de crítica ao nacionalismo, revisitando o modernismo da década de 1920 e compondo em diálogo com a *tropicália*, uma estética agressiva, que lia o Brasil em uma chave irônica e debochada.

Formulado no olho do furacão desta efervescência no teatro brasileiro, por figuras que dialogaram intensamente com o tropicalismo e transitavam entre o cinema novo e o cinema marginal paulista, o filme *Prata Palomares* é uma expressão embotada destas tendências estéticas.

Para uma análise estética de *Prata Palomares*

Prata Palomares (1971) é um filme desconhecido. Apesar de ter transitado em festivais e mostras pelo mundo, a sua censura gerou um hiato entre o filme e seu contexto de realização. Ele agrupa elementos da cultura moderna brasileira que convergem no interior da obra – *tropicália*, cinema novo, cinema marginal, experimentalismos cênicos, desconstrução do classicismo narrativo, além da reunião de vários de artistas envolvidos com as principais vanguardas artísticas e políticas do período.

Na diegese, dois guerrilheiros em fuga de uma revolução derrotada escondem-se em uma igreja abandonada de um lugar chamado

Porto Seguro. Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem a fuga. No entanto, envolvidos por uma figura mística, misto de santa e mulher, acabam se envolvendo com as disputas políticas locais. Em meio ao conflito o falso padre enlouquece e assume uma personalidade messiânica. Diante de torturas, assassinatos, e de seu conflito psicológico, o guerrilheiro trai seus objetivos revolucionários e instaura o “Paráiso Agora”, a alegoria de uma república messiânica e caótica que remete ao subdesenvolvimento político e cultural dos países colonizados.

Há uma alegorização da idéia de ‘nação’ em *Prata Palomares*, mas quenão é clara em sua lógica, pois rompe tanto com a teleologia de redenção histórica, na qual o povo liberta-se de opressores e instaura outra ordem, e tampouco faz alusão a uma ‘narrativa de fundação’ positiva de um “novo lugar”. A concepção de ‘Revolução’ presente na narrativa, apesar de estar evidentemente inspirada na luta armada contra regimes autoritários, também não é historicamente clara com suas referências. Há, assim, um procedimento sincrético por trás das representações políticas e religiosas no filme, cruzando as referências do cristianismo às do candomblé, das revoltas regionais com a guerrilha socialista, da violência do Estado com repressões libidinais, criando um ambiente onírico e absurdo. Uma conjunção política improvável, mas que através das metáforas agressivas e de uma representação violenta, permite relacionar a interpretação à história política dos países latino-americanos no século XX.

As características de descontinuidade e fragmentação que dão ao filme uma textura ininteligível são partes de uma “experiência de transgressão” próprias de um cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado. Mais que isso, o cineasta e demais artistas envolvidos na criação de *Prata Palomares* evidenciam na obra o conflito declarado ao regime político vigente em sua época.

A censura ao *Prata Palomares*

Ítala Nandi conta em seu livro autobiográfico “Teatro Oficina, onde a arte não dormia” (NANDI, 1998), que André tinha um argumento de longa metragem, e que diante da ideia do Oficina-Cinema, o roteiro acabou agradando a todos:

Decidimos, então, que faríamos duas produções: uma teatral com Fernando [Peixoto] na direção, enquanto que Renato [Borgui], Zé [Celso Martinez] e André [Faria] se dedicaram a acabar o roteiro do filme que se chamava *Porto Seguro*, para dar a ele a ‘linguagem-Oficina’. Ao final o filme passou a se chamar *Prata Palomares*. (NANDI, 1998, p. 238)

Há neste depoimento de Ítala uma informação fundamental para a reflexão sobre o sentido estético do filme e sua direção dramática e cinematográfica. André, José Celso e Renato Borgui trabalharam juntos no desenvolvimento e conceituação do filme com a intenção de que fosse um projeto com a “linguagem Oficina”. O filme estampa esta característica, e apesar de ser assinado por André, é fruto de uma criação coletiva.

Em 1971 o filme foi finalizado na moviola da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Recém-finalizado, foi convidado a participar da *Semaine de La Critique*, mostra paralela aos filmes que concorrem à Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França. Sem uma cópia comercial pronta, o filme ainda não havia sido submetido à censura. André Faria relata que remeteram o filme à França por meios clandestinos, dentro de bagagens do diretor e da atriz Ítala que iria à Cannes representar o filme *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971). Paralelamente a isso, submeteram uma cópia à censura na tentativa de obter a liberação para a exibição internacional. No entanto, foi integralmente vetado, e o visto para exportação,

negado. O filme, que já havia sido programado para a *Semaine de La Critique*, teve de ser retirado da programação, por exigência do Instituto Nacional de Cultura (INC) brasileiro.

A guia de exportação foi concedida apenas em 1977 quando o então ministro Reis Veloso permitiu que *Prata Palomares* fosse o representante do Brasil na *Quinzaine des Réalistes* do Festival de Cannes. Participou também do *Festival Internacional de Cinema de San Sebastian*, na Espanha, além da Seleção especial do *Cine Olimpic Entrepot*, em Paris.

A primeira exibição no Brasil ocorreu em 1979, em uma mostra de filmes proibidos pela censura, organizada na programação paralela do Festival de Gramado. Realizado entre 22 e 27 de janeiro, a assim chamada “Mostra Negra” obtém uma liberação provisória para exibição privada de alguns filmes que estavam proibidos há anos no país.. Ainda em 1979 o filme obteve liberação para participar do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que ocorreu em setembro. Conquistou dois prêmios, o de Melhor Cenografia para Lina Bo e Melhor Direção para André Faria.

Liberado em 1980 só conseguiu chegar às salas em maio de 1983, apoiado por verba de distribuição da EMBRAFILME. Enfrentou ainda cortes no trailer e dificuldades com o material de divulgação. A passagem por salas de São Paulo e Rio de Janeiro foram curtas e comercialmente pífiás. Fora do contexto político que o gestou, restava o interesse histórico do filme, que além de sua saga pela liberação era também o último trabalho conjunto dos antigos membros do *Teatro Oficina*.

REFERÊNCIAS

NANDI, I. **Teatro Oficina, onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Ed. Brasiliense – 5º Edição, São Paulo, 2006.

_____. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PRATA Palomares. Direção: André Faria. VEGA-I Filmes, Brasil, 1971. (100 min), NTSC, color.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Culturais:** 1950, 1960, 1970. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 1983.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1992.



ÉTICA CAÓTICA EM JÚLIO BRESSANE

Ana beatriz Buoso Marcelino

Resumo:

Este estudo investiga alguns sentidos lançados pelo cineasta brasileiro Júlio Bressane em seu escopo marginal (1967-1973), cujos filmes foram concebidos dentro de uma estética considerada rudimentar, marcados pela disjunção e teleologia fragmentada, além da obsessão pelo abjeto, os quais produtores de um efeito aversivo e caótico ao olhar de um público marcado pela hegemonia em anteparo às ações da indústria cinematográfica em emergência no período.

Palavras-chave:

Produção de sentido. Recepção. Cinema Marginal.
Cinema Poesia. Júlio Bressane.

Seja marginal, seja herói

Em uma das cenas do filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969) (Sequência 1) o filho caminha lentamente por trás do sofá, passa a mão sobre a cabeça do pai, puxa seu cabelo e lhe deflagra a navalha no pescoço, depois sai do enquadramento e mata sua mãe em espaço *off*. Com a tomada em *close up*, sempre perambulando, a câmera segue o personagem que limpa a navalha suja na poltrona. O sangue traça uma linha vertical ao escorrer lentamente pela superfície. Toda sequência de planos aparece ao som banal de uma TV ligada. No plano que segue, o personagem caminha na rua até parar, comprar um bilhete e entrar num cinema.



Sequência 1. Planos de *Matou a família e foi ao cinema* (1969).

A descrição de planos do terceiro longa-metragem do cineasta carioca Júlio Bressane apresenta ao espectador uma forma complexa e inovadora de se fazer cinema, seja por seu caráter precário de produção,

marcado muitas vezes por uma estética rústica e violenta, ou mesmo pela adoção de uma narrativa alternativa que acaba por desafiar o entendimento do mesmo, marcas estas, peculiares e características de um conjunto de filmes que, dentre tantas denominações, será chamado aqui de Cinema Marginal (RAMOS, 1987)¹, contrariando ao gosto de Bressane que destacou sua produção como Cinema de Poesia.

Um cinema vertiginoso, louco, provocador, uma legítima poesia do avacalho através da luz, no mínimo, desafiador de qualquer definição. No entanto, a opção por tal nomenclatura se dá pela crença de que o significado literal da palavra “marginal” representa o paralelismo pelo qual esta linguagem cinematográfica se coloca diante do espectador, em relação a um olhar domesticado pelo padrão clássico, inerente à maioria dos filmes do seio massivo comercial.

Ao se considerar que o olhar iniciante do espectador da obra de Bressane entre em uma espécie de catarse ao ver pela primeira vez imagens que o levam a se posicionar ora chocado ou no mínimo desconfortável, ora tentando buscar nexos prováveis, porém, que somente produzirão algum sentido a partir do olhar sobre o todo da obra, leva à ideia de que esse fenômeno entre diretamente em conflito com o olhar do cineasta, uma espécie de olhar *anti-herói* – emprestamos aqui o conceito ideológico

¹ Tal expressão é nomeada por Ramos (1987) que dentre demais denominações como: *Experimental alternativo ou Underground brasileiro* (PUPPO; HADDAD, 2002), *Cinema marginalizado* por Cosme Alves Neto – diretor da cinemateca, MAM, Rio de Janeiro (In: PUPPO; HADDAD, 2002); *Cinema de invenção* (FERREIRA, 2000); *da Boca do lixo* (ABREU, 2006); *Cinema à margem* (BORGES, 1983); *Udigrudi*, pejorativamente, por Glauber Rocha (In: PUPPO; HADDAD, 2002) ou Cinema de poesia por gosto do próprio Júlio Bressane (2000), justifica-se pelo significado linguístico da palavra, que aqui fora adotado sob o viés de sua condição periférica em anteparo ao “[...] signo utilizado socialmente para se referir mal ou bem uma realidade determinada, do que a uma eventual adequação entre o conceito marginal e a realidade a que se refere.” (RAMOS, 1987, p. 12).

utilizado também por Hélio Oiticica² cujo emblema fora resgatado como subtítulo. Contudo, esse embate faz com que:

[...] esta [obra] entre em choque com as expectativas de fruição habituais do espectador. Este espectador – quando viciado em mecanismos de relacionamento com a obra de ficção baseados numa postura de interrogação paralela ao desenvolvimento da intriga, e na identificação afetiva com os personagens – geralmente sente dificuldade em seguir os filmes de Bressane, qualificados ao final com o adjetivo sumário de “chato”. (RAMOS, 1995, p. 109).

Tal adjetivo, precocemente aferido, deve-se à estranheza vinda da exploração sensorial da qual Bressane investiga por intermédio desse mundo de luz e texturas da cultura, que nos convoca a uma aventura perceptiva de novas revelações visuais, ratificada pela crise que afeta o olhar do espectador e entra em congruência a essas novas revelações como mecanismo articulador de sentidos. Xavier (2012) atribui a essa crise seu aspecto formal de ordenação do conteúdo na tentativa de subverter tanto os parâmetros mercadológicos do qual tais filmes experimentais conflitavam, quanto sua linguagem estética. Um exemplo ilustrativo para

² Artista visual brasileiro com significativa representação no cenário artístico da segunda metade do século XX. Perpassando a fase concreta, na primeira metade da década de 1960, Oiticica investiu na produção de obras com forte apelo ideológico, unindo a *Tropicália* e o engajamento político à arte conceitual. Em uma de suas obras, homenageia o bandido “Cara de Cavalo” em um estandarte impresso em *silkscreen* com a imagem do mesmo morto intitulado: “Seja Marginal Seja herói”. Segundo depoimentos do próprio artista, a obra representava um protesto contra a mentalidade brasileira que supostamente “tratava o marginal como objeto” (DUNN, 2009, p. 170). Entretanto, a analogia aqui referida a Júlio Bressane se interpola ao quesito antropofágico do cineasta cujos filmes elevam a ideia de *anti-herói* como forma própria da subversão, tanto da narrativa quanto da estética adotadas.

tal ensejo está no plano-sequência, de cerca de oito minutos, de *O anjo nasceu* (1969) (Sequência 2), no qual a câmera focaliza uma estrada em perspectiva por onde passam esporadicamente carros, incluindo o dos bandidos protagonistas, que seguem em linha reta até o ponto de fuga.



Sequência 2. Plano-sequência de *O anjo nasceu* (1969).

A tentativa de Bressane ao explorar a parcimônia do espectador acentua ainda mais a dimensão de incertezas que levam ao vazio de conclusões, uma característica pontual antiteleológica, tentativa mesma de subverter a forma clássica. Além da teleologia afetada, Xavier (2012) também considera a “dialética da fragmentação” como elemento somático a essa crise que, por meio do aspecto da “totalização”, problematiza os sentidos ao mesmo tempo em que tenta firmá-los, daí a confirmação de que a quebra brusca de ações desencadeadas acaba aferindo à lógica da narrativa. Um exemplo dessa afirmação está presente em *Matou...* (1969), onde a narrativa principal é construída dentro de outra narrativa que, por sua vez, é completada por outras narrativas desconexas das anteriores.

Tal fragmentação contribui para um “desentendimento” por parte do espectador levando-o a imergir no universo da sinestesia que nos leva a compreender Bressane enquanto concessor de um cinema de pensamento criativo, um organismo intelectual e sensível que dialoga com outras

esferas do conhecimento, como as artes, a ciência e a própria vida. Esta característica seria o ponto de partida para a elaboração de informações que transcendem uma estrutura linear e previsível. Segundo Bressane (1996) o cinema é o lugar “Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda!” (p. 42).

Quanto às particularidades da narrativa, Parente (2000) afirma que a mesma não está ligada necessariamente à “[...] sequência de enunciados atualizados cujos sujeitos ou predicados são submetidos a regras paradigmáticas ou sintagmáticas para exprimir a mudança de um estado de coisas” (PARENTE, 2000, p. 51). O autor considera, dentro da narrativa, um “movimento de pensamento” que independe do estado natural das coisas, produtor de um novo discurso.

A partir desse pensamento se eleva a ideia da liberdade do espectador como autor de sua própria experiência estética. Assim, ao mergulhar no universo de significações proposto por esses filmes, temos a possibilidade de sistematizar os processos de produção de sentido presentes, que acabam por se desdobrar em rotas variadas de significação e efeitos de ordem sensorial amplificadores de novas possibilidades de fruição, evidência mesma de uma ética que fortalece a ideia de superação ante aos efeitos massivos instaurados pelo dispositivo ao longo de sua história.

Do caos à ética

Não é novidade que a hegemonia do cinema gera efeitos ao espectador que aqui ousamos chamar de “comum”, no sentido do sujeito que é leigo às reflexões mais eruditas sobre o dispositivo e que busca o lazer e o entretenimento sem quaisquer pretensões de cinefilia, marcado por uma apreciação moldada pelos padrões clássicos cinematográficos, porém, sem se desprezar seu aparato perceptivo, sensível e crítico.

Kracauer (2009) em sua teoria nos chama a atenção para a análise de ornamentos presentes em diferentes esferas, incluindo à do cinema, capazes de transformação da massa rumo à ilusão, face à verdade: “Quando se quer ser enganado, a alma e o coração apreciam a autenticidade” (KRA-CAUER, 2009, p. 305). Duhamel (Apud STAM, 2013, p. 83) também confere ao cinema a conversão do público a uma “entidade bovina e passiva”, um legítimo “matadouro da cultura”. Para Duhamel, a massificação do cinema estupidificara as mentes elevando a espetacularização à falsa sensação de abastamento. Já Benjamin (1996) reconhece que o processo de tecni-zação inerente ao cinema promoveu uma “criticidade psicótica” da massa. O autor concebe à arte a tarefa de mobilização das massas e conclui que através do cinema, particularmente, poderiam se dar “[...] transformações profundas nas estruturas perceptivas.” (BENJAMIN, 1996, p. 194).

Um anteparo da Teoria Crítica com a obra de Bressane aqui requerida pode soar como estranha ou curiosa. Porém, embora que não tenha um intuito reacionário direto, a obra do cineasta nos apresenta uma linguagem tomada por elementos capazes de gerar esse choque de forma aguda: um convite à mudança perceptiva do olhar alterando, portanto, os efeitos de recepção. Um exemplo disso está no plano-sequência do filme *A família do barulho* (1970) (Sequência 3) que toma a face da personagem de Helena Ignez. O plano dura cerca de um minuto e meio ao fundo de um canto melancólico e feminino acompanhado de uma orquestra. Quando o som fica mais agudo e intenso a atriz jorra sangue pela boca, tingindo todo o seu maxilar inferior. A voz cessa. Helena, então, fecha os olhos mostrando-nos sua pálpebra mórbida.

Em vista dos elementos adotados tal sequência produz sentidos de repúdio, rompendo com a apreciação contemplativa do espectador. Assim, Bressane desperta esse olhar adormecido, já previsto pela perspectiva crítica, como por Adorno e Horkheimer (1985), que consideraram o cinema

provido da crença de um poder focado na negação crítica, produzindo espectadores como consumidores.



Sequência 3. Helena Ignez em *A família do Barulho* (1970).

Na cena inicial de *O anjo...* (1969) (Sequência 4), por exemplo, o cineasta nos apresenta planos com gravuras de peixes que, dentre os sentidos possíveis, sugerem o de dominação conivente do oprimido.



Sequência 4. Planos iniciais de *O anjo nasceu* (1969).

Esta sequência denota vários sentidos que interagem especificamente com o desenrolar do filme, entretanto, podemos anteparar aqui a cadeia alimentar dos peixes ao contexto social do qual o filme foi produzido – a ditadura militar e a censura – assim como, às ações de dominação da hegemonia sobre a cultura, evidenciando a fragilidade e a *dialética negativa*.

(ADORNO; HORKHEIMER, 1985), podendo assim, despertar esse “olhar comum” do espectador que transita entre espaços de um olhar marcado pela hegemonia ao crítico, superando os pressupostos pessimistas traçados pelos teóricos citados.

Andrew (2002), por sua vez, questiona os padrões clássicos de filmagem citando a posição dos críticos franceses das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* que acusaram:

[...] o cinema narrativo convencional de apoiar a ideologia dominante de uma cultura moderna repressiva. [...] Para eles [críticos marxistas], o cinema convencional deve ser visto como uma repetição inconsciente usada pela cultura para insistir na realidade do mundo em que vivemos e do modo como vivemos nele. Precisamos, defendem, criar uma nova cultura, uma nova realidade, que vai parar de reprimir todos os desejos que não os da burguesia e todos os que não pertençam a determinadas classes sociais. [...] Em vez de fabricar uma ilusão, esse cinema vai deixar o espectador ver, através das imagens e da história, o próprio processo de criação. [...] os próprios processos de compreensão humana são culturalmente determinados e determinantes, em vez de naturais e comuns a todos os homens. Devemos livrar-nos dos padrões através dos quais pensamos e comunicamos nossos pensamentos. (ANDREW, 2002, p. 189-191).

A partir desses excertos recortados das obras dos críticos podemos considerar a liberdade de expressão presente nestes filmes como uma luz no fim do túnel ante a tal pessimismo retratado. Dessa forma, entende-se

que a postura adotada por Bressane resulta em uma ação de superação desta problemática, embora que isso não fosse intenção direta do cineasta, que buscava acima de tudo a exploração da materialidade, a provocação e a subversão como elementos privilegiados de criação e apreciação.

Ramos (1987) argumenta sobre a tentativa de rompimento do padrão clássico presente nos filmes marginais, conforme afirma: “O horror ‘marginal’ é inexprimível, sua motivação transcende a ‘motivação da ação’ situada no universo da representação clássica.” (RAMOS, 1987, p. 119):

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual (não mais baseada na identificação catártica) que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. (RAMOS, 1987, p. 121).

Como ilustração desse repúdio do público é proposto como exemplo uma das cenas de outro filme de Bressane: *Barão Olavo, o horrível* (1970) (Sequência 5). O plano-sequência recortado da narrativa não linear dura exatamente um minuto. A personagem da atriz Helena Ignez aparece em frente a folhagens dando gritos despropositais de agonia e dor, chegando a tremer e expelir a língua para fora. No entanto, ouvimos apenas o som do vento. Quando o mesmo cessa a atriz acalma sua face e abaixa os braços em tom de alívio e descontentamento.



Sequência 5. Planos de *Barão Olavo, o horrível* (1970).

Através de tal exemplo que provoca sinestesticamente o espectador e subverte o padrão clássico do cinema, Bressane desafia o caos à ética, segundo sua ótica, como conclui Ramos (1987):

A representação de um universo ficcional permeado pela imagem abjeta, pelo avacalho, pela deglutição estilística, faz com que a forma clássica exploda e, em lugar, o estilhaçamento narrativo apareça como uma luva para o universo que se quer representar. (RAMOS, 1987, p. 142).

Considerações finais

A partir dos pressupostos lançados, somados aos exemplos citados dá-se a dimensão de que tal convite à contemplação proposto por Bressane aparenta confrontar mais do que provocações estéticas e narrativas, denuncia uma tentativa de negação a qualquer tipo de estilema enquanto configura seu cinema experimental eliciador de uma atitude mais ativa por parte do espectador a justificar-se pela disjunção e teleologia fragmentada que, junto a um aspecto rústico de produção, tanto a estética quanto a narrativa desses filmes seriam afetadas, alterando a produção

de sentido e atingindo a lógica da narrativa, compelindo ao público a postura de decifrador da mensagem.

A abjeção gratuita somada à distorção da narrativa como cenas aparentemente despropositais, jogadas ao vazio narrativo, sugere ao “espectador viciado em mecanismos de fruição próprios da narrativa clássica [...] um trabalho árduo e uma extrema “atenção” ao nível de recolhimento de dados para a constituição da história.” (RAMOS, 1987, p. 141), pressupostos estes que contribuem para justificar a ideia da confirmação da ética pelo caos ao passar pelo filtro desse olhar, transformador de novas rotas de apreciação, vivo e autêntico.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **In Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **O voo dos anjos**: Bressane e Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSANE, Júlio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade**: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campina, SP: Papyrus, 2000.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RAMOS, Fernão. Bressane com outros olhos. *In*: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos

(Org.). **Cinepoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 107-114.

_____. **Cinema Marginal (1968/1973)**: A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



O OLHAR MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE

Ana Beatriz Buoso Marcelino

Resumo:

O presente ensaio, à luz das teorias do cinema, propõe-se a confrontar, analisar e argumentar ideias que visam elucidar a linguagem marginal desenvolvida por Júlio Bressane em sua construção poética presente em seus três primeiros longas, parte do escopo do Cinema Marginal, em anteparo ao olhar singular do espectador comum tendo em vista os estudos sobre as influências exercidas pela ação hegemônica do olhar, passível de alterar os processos de produção de sentido de tais filmes, considerando-se a complexidade dos elementos narrativos e estéticos presentes em tais obras caracterizadas principalmente pela fragmentação, tanto da narração quanto da forma, afetam o entendimento lógico das ações trazendo à tona a ideia de uma constante postura ativa do espectador, emergindo a singularidade de uma nova linguagem poética cinematográfica.

Palavras-chave:

Júlio Bressane. Cinema Marginal. Cinema poesia. Recepção. Sentido.

Da crise à poesia

As primeiras produções do cineasta brasileiro Júlio Bressane são marcadas pela crise da forma (XAVIER, 2012), alterando consequentemente a produção de sentido desses filmes e a recepção da mensagem. A partir de seus planos o cineasta nos apresenta uma forma complexa e inovadora de se fazer cinema. É possível que o olhar iniciante da obra de Bressane possa entrar em uma espécie de catarse ao ver pela primeira vez imagens que não se equivalem, fragmentos, cenários precários, a exploração do grotesco e temas de forte apelo emocional passíveis de chocar ou desconfortar, ora tentando buscar nexos prováveis, porém que somente produzirão algum sentido a partir do olhar sobre o todo da obra.

Dessa forma, o olhar da câmera de Bressane entra em conflito com o olhar do espectador, e ao mergulhar no universo de significações propostas por seus primeiros longas: “Cara a cara” (1967), “Matou a família e foi ao cinema” (1969) e “O anjo nasceu” (1969), tem-se a possibilidade de sistematizar os processos de produção de sentido presentes, que acabam por se desdobrar em rotas variadas de significação através da análise de seus elementos audiovisuais e narrativos, ampliando-se as possibilidades de fruição. Para tal iniciação, entretanto, torna-se pertinente entender a complexidade contextual que abarca a época em que tais filmes foram produzidos, assim como suas raízes precursoras.

Caminhando contra o vento: Da Tropicália ao Marginal

Dentro de um cenário explosivo cultural marcado por fortes conflitos políticos e ideológicos, a Tropicália e demais movimentos engajados, o Cinema Marginal (RAMOS, 1987) aparece como uma nova vertente do

cinema brasileiro moderno, considerado outra fase do Cinema Novo, nitidamente inspirado no cinema *underground* americano aliando a invenção estética ao debate político, somando-se a outras tradições como o cinema de Mário Peixoto, Orson Welles, Godard e a Chanchada, junto à literatura de Lima Barreto e Machado de Assis, além do cancionário popular dos anos 30. Tal ousadia gerou um rompimento radical com o público, acostumado ao distanciamento do espetáculo, com o exclusivo objetivo de provocar e promover o ato reflexivo para um espectador que tenta juntar peças de um quebra-cabeça a princípio sem nexo.

A perspectiva adotada por Favaretto (2007) sobre a Tropicália nos ajuda a compreender a complexidade sobre esfera cultural da qual Bressane se inspirou para eliciar sua estética marginal: “Mais do que um movimento estético e semiológico [...] uma extraordinária escola de filosofia aplicada” (MATOS *in* FAVARETTO, 2007, nota de capa).

Tal pressuposto leva-nos a pensar no cinema marginal como uma tentativa de levantar proposições políticas através de uma estética ideológica impregnada de nacionalismo, que a autora fomenta à Tropicália como uma espécie de “platonismo revés”, no sentido em que projeta a tentativa de superação da deglutição causada pela hegemonia cultural global, como o “primeiro mundo e sua reprodução mais ou menos degradada no subdesenvolvimento” (MATOS *in* FAVARETTO, 2007, nota de orelha).

Essa abordagem traz à tona o importante papel da arte como forma de contestação de uma cultura sedentária, elevando o banal à dignidade estética. Assim, entende-se que: “o tropicalismo alegoriza o nacionalismo e os produtos da indústria cultural” (MATOS *in* FAVARETTO, 2007, nota de capa), ressignificando seus mais diversos objetos culturais, como o cinema aqui em pauta.

Nos primeiros longas de Bressane é possível se deparar com temas que vão além de um universo estético universalizado. Sem obsessão por

uma identidade cultural homogênea, se constroem pautados pela heterogeneidade em meio ao perfil de um país marcado pela ânsia de superação cultural, na tentativa de firmar sua identidade ao resgatar suas imagens.

Dessa forma, o Cinema Marginal, apoiado pela Tropicália aparece como uma espécie de fratura da hegemonia cultural imposta pela Indústria Cultural e a Cultura de Massa. Permeado por paradoxos adota a própria contradição como afirmação de sua identidade, caindo no campo conceitual: "É a parte paradoxal - em constante conflito com a melancolia, o escárnio e a corrosão - que só encontra harmonia e coerência no todo" (TATIT *in* FAVARETTO, 2007, p. 13).

Embora fortalecida pela arte musical, a Tropicália também se traduziu na linguagem audiovisual, ecoando procedimentos de mistura, próprios da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana. A exploração do *kitsch*¹ ao cafonismo², junto ao psicodélico, ao pop, punk e hippie, tem-se uma bricolagem de estilemas cujos significados evocam um caleidoscópio de sentidos por vezes vertiginosos, que Bressane não economizou em seus primeiros longas.

Segundo Favaretto (2007) os tropicalistas assumiram ambiguidades implícitas provocadas pelas contradições da modernização também como uma forma de confirmação de ruptura, conforme aponta:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora.

¹ Longman (1995) define o termo alemão *kitsch* como um objeto ou estilo que, simulando uma obra de arte, é apenas imitação de mau gosto para desfrute de um público que alimenta a indústria cultural da cultura de consumo ou cultura de massa; atitude ou reação desse público em face de obras ou objetos com essa característica.

² "... uma revivescência de arcaísmos brasileiros" (FAVARETTO, 2007, p. 23).

Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios - enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal - e que, ao inventaria-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos. (FAVARETTO, 2007, p. 26)

A resposta de Bressane a tal processo de deglutição é justificado pelas estratégias que ele usa para ressignificar sua obra ao adotar uma estética suja que chega a causar horror e empatia a um espectador domesticado pelo olhar hegemônico. Tais produções, segundo o cineasta, se dirigiam a um público determinado, seletivo e intelectualizado, como estudantes, cinéfilos e artistas (Bressane, 2000). A atividade gerida por esses grupos de intelectuais com nítida atitude maniqueísta manteve acesa a chama da oposição entre a arte alienada e a participante, gerando uma forma de consciência participante, um público esclarecido e politicamente avançado.

Além da nítida inspiração que a Tropicália exerceu sobre a construção poética do cineasta, outras raízes teóricas advindas de estudos cinematográficos aliados a outras discussões trouxeram à tona material para a construção de uma linguagem singular legitimadora de uma *auto poiésis*³.

Raízes precursoras: construindo uma nova linguagem poética

Em meio a tantas teorias e métodos que se arriscam por caminhos diversos para explicar a complexidade do cinema, podemos questionar dentro

³ Do grego *auto* "próprio" e *poiésis* "criação".

da linguagem cinematográfica marginal o conceito de estética⁴. Dentro desta perspectiva surgem inúmeros questionamentos como o que seria verdadeiramente belo dentro das representações cinematográficas? Ou o que poderia ser considerado de fato uma “obra prima” para a arte ou repugnante para a ética? Como o olhar do espectador deve se comportar diante das informações apresentados por um determinado filme? Como ele deve melhor degluti-las? Entre tantas outras perguntas – não menos importantes – que poderiam ser apontadas dentro da complexidade de um filme marginal pode-se apontar, na história do cinema nomes de profunda relevância para possíveis elucidações.

Sergei Eisenstein (2002) em sua teoria do cinema destaca uma estética que vai além de uma simples mimese, ampliando o olhar eurocentrista para outros nichos, que por meio da montagem altera a forma no filme, produzindo relevantes significados e alterando percepções à luz do modernismo: “a montagem tornou-se o axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional”. (EISENSTEIN, 1957, p. 257).

Tal predominância do olhar hegemônico sobre o cinema também é apontada por Stam (2013) ao afirmar que

A forma dominante euro americana de cinema não apenas herdou e propagou um discurso colonial hegemônico, como também criou uma poderosa hegemonia por intermédio do controle monopolístico da distribuição e da exibição cinematográficas em

⁴ Vale lembrar a concepção adotada por Kant (1993), para explicar o conceito de beleza desfocada do objeto para o sujeito, segundo juízos de valor, gosto e de conhecimento advindos do receptor da informação. Para o filósofo tais juízos são dotados de paradoxos que dificultam a solução dos problemas estéticos que acabam por distanciar-se da objetividade, já que os considera como pura sensação subjetiva.

grande parte da Ásia, da África e das Américas. Assim, o cinema euro colonial mapeou a história não somente para as audiências domésticas, mas para o mundo inteiro, de uma maneira que apresenta profundas implicações para as teorias da espetatorialidade cinematográfica. (...) Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento. (STAM, 2013, p. 34).

Um olhar, entretanto, ressentido e que desejava ser quebrado por um visual sujo, áspero, e de grosso trato parece levar os planos de Bressane a uma necessidade de resgate e superação à dependência pragmática que se instaurou na sétima arte ao longo dos anos.

Os teóricos estruturalistas soviéticos já chamavam a atenção para a importância da montagem como geradora de sentidos. Para Lev Kuleshov “a arte cinematográfica consistia em exercer o controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador por meio da segmentação analítica de visões parciais”. (STAM, 2013, p. 55). Para o fundador da primeira escola de cinema do mundo, seria a montagem a responsável por organizar fragmentos dispersos gerando sentido e sequência rítmica, distinguindo assim o cinema das demais artes. Tais fragmentos encontrados nos filmes marginais de Bressane estão longe de um ritmo sequencial. Os efeitos causados pela diacronia das cenas podem chegar a aturdir o espectador na tentativa de buscar caminhos sintagmáticos para sanar o desconforto mental que fora instaurado, porém que somente ao final da obra estarão conexos.

Contudo, está na teoria de Eisenstein, considerada altamente estilizada e intelectualmente ambiciosa, os reflexos mais nítidos da obra

bressaneana: ecletismo, sinestesia, antinaturalismo, dialética da forma, multiculturalismo, entre outras características parecem descrever:

Mais que por uma construção linear da trama, fundada sobre a causa e o efeito. Eisenstein interessava-se por uma *diegesis* truncada, disjuntiva, fraturada, interrompida por digressões e materiais extra diegéticos [...]. Vislumbrava o potencial do cinema para estimular o pensamento e o questionamento ideológico por meio de técnicas construtivistas. Em um lugar de *contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamentos resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção." (STAM, 2013, p. 57)

Todavia a obra de Eisenstein fora julgada como totalitária, asfixiante e sujeita a uma espécie de despotismo formal. Entretanto, Eisenstein superaria tais críticas ao firmar a montagem em sua teoria como a chave para o domínio estético e ideológico. Segundo o autor, "o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos." (STAM, 1913, p. 58). Assim também o fizera Bressane, porém, subvertendo a própria forma, evocando a crise como solução estética, e diferentemente de Eisenstein, que acreditava numa vanguarda experimental popular acessível às grandes massas, dedicava seus experimentos a grupos específicos de espectadores: como amigos ou cinéfilos.

A poesia proposta por Bressane nos faz mergulhar em um universo infinito de proposições que poderiam ser instrumentalizadas através de várias vertentes teóricas, entretanto, tais métodos de análise configurariam itinerários de leitura possíveis, assim, qual deles um espectador da obra de Bressane deveria adotar? Estaria a resposta dentro do próprio filme, como

nos propõe a semiótica, ou nas particularidades do espectador, segundo os estudos de recepção? Ou ainda com mais ousadia, haveriam de fato respostas? Ora, se pensarmos pela perspectiva da anti-arte⁵ talvez não. Daí levanta-se o conceito de *anti-herói*, que fundamenta o caráter antropofágico do cineasta. Sobretudo, uma postura mais ativa do espectador parece apontar caminhos de reflexões em busca de tais respostas.

Em contraponto a isso, os posicionamentos adotados por Kracauer (1960) nos ajuda a refletir o cinema sob a postura do engajamento social. Seu discurso marxista lança dúvidas quanto à influência exercida pela hegemonia cultural que prevê sob a perspectiva crítica um cinema de "abate ao gado", precursor da antidemocracia. Stam (2013) cita Duhamel para elucidar a ideia "de que o cinema convertia o público em uma entidade bovina e passiva" (p. 83), um legítimo "matadouro da cultura". Para Duhamel, a massificação do cinema estupificara as mentes elevando a espetacularização à falsa sensação de abastamento. Tal posição ridicularizante fez Walter Benjamin discordar, já que considerava tal postura positivista como uma semente para a abolição da posição passiva do espectador. Para o autor, o cinema enriquecia as percepções, além de disponibilizar acesso a um grande contingente de público:

⁵ O conceito *anti-arte* apoia-se na ideia *dadaísta* da determinação do valor estético não como procedimento técnico, mas como um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade: "Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando para a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuíra valor." (ARGAN, 1999, p.356). O estilo inventivo e provocativo de Duchamp chamou a atenção da crítica pelo caráter enigmático de suas obras, consideradas quebra-cabeças desafiadores a estudiosos e o grande público: "Precisa-se apenas de virar o caleidoscópio da interpretação para descobrir que os fragmentos da vida de Duchamp e da sua obra, formaram um novo padrão." (MINK, 2000, p.8).

A distração não implicava passividade; era, em lugar disso, uma manifestação liberatória da consciência coletiva, um sinal de que o espectador não estava "enfeitado na escuridão". Por meio da montagem, o cinema administrava efeitos de choque instauradores de uma ruptura com as circunstâncias contemplativas do consumo da arte burguesa. (STAM, 2013, p. 85).

Contudo, Theodor Adorno considerou as proposições de Benjamin como ingênuas. Para ele, o cinema estava provido da crença de um poder focado na negação crítica, produzindo espectadores como consumidores. Tanto Adorno quanto Horkheimer estavam preocupados com a legitimação ideológica do cinema, "as massas iludidas, hoje, deixam-se cativar pelo mito do sucesso muito mais que as próprias pessoas bem-sucedidas. Imóveis, se obstinam na própria ideologia que as escraviza." (STAM, 2013, p. 88). Tal apontamento pessimista eleva a arte difícil como uma ferramenta necessária para o aprimoramento perceptivo e crítico legitimador da democracia.

Essa ideia de contracinema postulada pelos teóricos críticos veste efetivamente estes objetos de análise. Os filmes de Bressane, aqui estudados, nos dão matéria-prima para a execução do pensamento, posicionando o espectador ativamente, como participante do ato criativo, e, pensando-se em arte contemporânea, possíveis coautores das obras. Ecos da Teoria Crítica na obra deste cineasta apresentam-se principalmente sobre o aspecto da subversão, sobretudo a formal, e enquanto antiarte ou antiestética, na rejeição ao conceito clássico de beleza, em favor de uma estética de fragmentos e de restos, na tentativa de romper com a estética hegemônica, em prol de uma estética da fome e do lixo, antipopular e descontínua.

Assim, os filmes de Bressane ficam longe de um espectador passivo. O perfil hedonista que marca o olhar (hegemônico) do espectador entra em conflito com a marginalidade desses filmes, capazes de promover

outro tipo de prazer – um tanto sádico: o de conhecer. Metz argumenta que "as satisfações tradicionais são substituídas pelos prazeres do domínio intelectual, por um sadismo do conhecimento" (STAM, 2013, p. 173). Esse processo de mediação ao conhecimento faz com que tais filmes de Bressane possam cair no seio da educação (ou deseducação), na medida em que trazem à tona situações para análise, que por seu caráter contraditório e conflituoso, poderiam provocar debates frutíferos. Tal caráter reflexivo afirma a arte como um meio transparente de comunicação, um caleidoscópio de possibilidades.

Dessa forma, os olhares do cineasta e do espectador adentram um território conflituoso e transformador de significados exponenciais. Nem sempre o que um artista materializou de seu pensar é o que se contempla ou vice-versa. O processo de fruição artística é em demasia complexo por sua natureza, de caráter imprevisível, multidirecional, dinâmico e auto transformável.

Pensar um objeto artístico, entretanto, significaria então traçar um itinerário libertador e independente, marcado por impressões arbitrárias de livre pensar. Esse caráter "interminável", de seguir percursos imprevisíveis e conclusões inusitadas, como se o espectador não obtivesse o controle, permite a ampliação de possibilidades e um enriquecimento da compreensão, com crescente proporção do entendimento, um pensamento que infla em anteparo à burocracia do saber permeada por paradigmas fixos e regras ortodoxas, como um caleidoscópio de ideias sensíveis e inteligíveis.

Considerações finais

O impulso emergente de artista experimental de Júlio Bressane parece questionar a própria forma de fazer cinema, um suposto cinema de invenção (FERREIRA, 2000), acentuado pelo ajuste formal e o tratamento dado

às cenas que indica ao telespectador o avesso de soluções, prejudicando um entendimento linear das ações, multidirecionando caminhos de leitura e apreciação, um estilo marcado pela heterogeneidade e disjunção (XAVIER, 2012), uma espécie de olhar corrosivo que percorre livremente os espaços e cria seu próprio interesse.

Assim, esta dialética de fragmentação intenciona a suspeita de uma possível crise formal, pois o olhar da câmera de Bressane é como uma máquina que tudo observa a seu próprio tempo, uma câmera que está longe de ser "tranquila". Suas imagens trazem uma dimensão polêmica, intertextual, na recusa de envolvimento sob uma imobilidade que pode ser considerada dialógica.

A liberdade da câmera de Bressane traz à tona uma diegese, enunciadora de um espaço *off* de reflexão independente das ações, com um olhar amplificador enriquecido pela disjunção. A parataxe aparece como elemento crucial para a diacronia das cenas. Sem encadeamentos ou subordinações, as séries são descontínuas e nem sempre olhar e objeto se encontram. Sendo assim, cada sequência é um recomeço através da liberdade do olhar a princípio sugerindo ser arbitrário, mas que no conjunto da obra produzirá sentido. Dessa forma, o fluxo de estímulo das ações é desencadeado fazendo com que o espectador tome uma suposta postura de decifrador da mensagem.

Entretanto, a condição do cineasta como um representante social imaginário torna ainda mais aguda esta discussão em vista dos desafios do cinema na contemporaneidade, assim, entender suas origens torna-se de suma importância que indubitavelmente são cruciais a compreensão de sua complexidade.

Os apontamentos e reflexões aqui apresentados problematizam como o olhar marginal de Júlio Bressane pode ser absorvido por um público cujo olhar é marcado pela hegemonia, e como uma possível crise

formal e narrativa são passíveis de intervir na fruição desses filmes, alterando a produção de sentido e desafiando o entendimento lógico do espectador, libertando ou aprisionando-o. A obra de Bressane, entretanto, parece se assemelhar a um caleidoscópio, quantificando um exponencial semântico ao espectador, investindo em sua elaboração perceptiva, crítica, sensível e inteligível.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRESSANE, Júlio. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **Film form and film sense**. Cleveland: Merieian, 1957. [Trad. Bras.: O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1990 e A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002].

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 2ªed. São Paulo, Limiar, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.


LONGMAN. **Dictionary of contemporary English**. Third Edition. England: Longman Dictionaries, 1995.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp 1887-1968: A Arte como Contra-Arte**. Köln: Taschen, 2000.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968 / 1973):** A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papyrus, 2013.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.



SUJEITOS E MENTALIDADES EM CONFRONTO EM O RITUAL DOS SÁDICOS, DE JOSÉ MOJICA MARINS

Carlos Gerbase
Giancarlo Backes Couto

Resumo:

Este artigo tem como tema a relação do filme O Ritual dos Sádicos, de José Mojica Marins, e os movimentos sociais e de contracultura que eclodiram pelo mundo nos anos 1960, colocados em voga a partir do maio de 68 francês. O texto parte do pressuposto de que o filme trabalha em sua narrativa com temas em destaque na época, como os movimentos de libertação sexual e de contracultura e tem como objetivo analisar cenas da película, a fim de averiguar esses pressupostos. A metodologia utilizada é a de Pierre Sorlin, que visa destacar as mentalidades de diferentes sujeitos emergentes do filme como um documento histórico e sociológico.

Palavras-chave:

Contracultura. Sujeitos. Mentalidades. Movimentos Sociais.
José Mojica Marins

O maio francês e os novos sujeitos da história global

Os acontecimentos de maio de 1968, na França, à primeira vista, podem ser percebidos como movimentos surpreendentes em seu contexto local. Arcary (2008) relembra que, se de um lado, essa insurreição espontânea dos jovens estudantes se deu de um modo inesperado, por outro, esse período foi marcado pela instabilidade das políticas imperialistas e por uma série de revoltas ao redor do mundo, como os protestos contra a guerra do Vietnã, nos Estados Unidos, as marchas de estudantes, no México e a Primavera de Praga, na própria Europa. A ebulição dos anos 1960 se deu de forma globalizada e, nesse âmbito, não parece totalmente destoante que as ideias de Mao Tsé-Tung e sua revolução cultural na China tenham influenciado os estudantes franceses, que saíram às ruas em protestos e conseguiram cooptar a classe trabalhadora em uma série de greves que pararam o país naquele maio de 1968. Hoje, mais de cinquenta anos após esses acontecimentos, fica um pouco mais fácil de perceber sua relação direta com o que se propôs posteriormente mundo afora. Apesar das complexidades de se analisar os engendramentos da história, é possível afirmar algumas correlações entre o maio francês como um marco para os movimentos feministas, negros, ambientalistas e LGBT que vieram em seguida.

É desse cenário político dos anos 1960 que surgem novas subjetividades, protagonizadas por esses novos sujeitos da História (AGUIAR, 2008). Como afirma Martins (p. 124, 2004), “algo mudou em maio”. Não foi uma mudança imediata de caráter político ou econômico, de fácil delimitação e percepção histórica, mas sim uma mudança premonitória dessas subjetividades que estavam ensaiando sua entrada em cena. Ross (2002) também acentua que uma das versões correntes na França é essa visão de que nada mudou em termos políticos, porém, muito se transformou em termos culturais. Há nisso uma clara tensão entre uma face políti-

ca que se tornou invisível e uma superabundância do teor cultural, que emerge no modo de se portar, se vestir, resumidamente: no *ethos* de uma geração marcada por essas reviravoltas. Como Ross (2002) indica, tudo começa numa “desclassificação” das funções sociais dos agentes de maio. Os estudantes param de ir a escola para estudar, os operários entram em greve, os agricultores cessam com suas produções. Essa crise das funções têm então dois desdobramentos interligados: O primeiro é justamente o deslocamento das funções dessas pessoas na sociedade, o que leva, conseqüentemente, ao segundo ponto, o deslocamento que conduz ao encontro desses agentes que até então nunca haviam se encontrado. Daí decorre outra marca considerável de Maio de 68, o encontro entre trabalhadores e estudantes universitários, que se juntaram nas greves e confrontos contra a polícia. A reação a isso foi imediata, tanto que as ações policiais geralmente buscavam isolar os estudantes dos trabalhadores, usando táticas de dispersão e encurralamento.

No Brasil de 1968 existem algumas semelhanças com o que aconteceu na França na mesma época. Com a ditadura militar chegando a seu quarto ano no poder, os movimentos estudantis e operários no país se organizavam contra o governo através de uma série de protestos e greves. Apesar das particularidades, esse *modus operandi* teve semelhanças com o que acontecia na França no mesmo ano. Assim como no país europeu, esses atos foram fortemente reprimidos pelo governo e acabaram se dissolvendo. Apesar de todas essas disputas no campo político, talvez um dos ângulos mais interessantes de se olhar esse período não seja diretamente através da análise dos acontecimentos políticos e sociais, mas sim por intermédio das lentes de quem tinha certa curiosidade e nem tanto conhecimento teórico sobre o que se passava. O cineasta paulistano José Mojica Marins, acabou por ser uma espécie de testemunha ocular e, por meio de sua curiosidade com os movimentos de contracultura que via a sua volta, apontou sua câmera para essas novas subjetividades históricas,

destacando seu embate com outros setores da sociedade. Resultado disso foi o filme *O Ritual dos Sádicos*, produzido em 1969, submetido à censura em 1970, mas lançado apenas em 1986, após anos de proibição, com o nome de *O Despertar da Besta*.

O Ritual dos Sádicos

Em 1969, após seguidos insucessos de financiamento por parte de produtoras, problemas com empresários e com a censura, o cineasta José Mojica Marins se sentia fortemente incomodado e resolveu que iria descarregar isso em seu próximo filme, o qual ele ainda não tinha ideia sobre o que seria. Seus biógrafos, Barcinski e Finotti (2015), contam que a ideia surgiu quando Mojica viu uma prostituta grávida ser agredida por policiais. A cena o chocou profundamente e resolveu que seu próximo filmes iria abordar o horror urbano, deixando de lado seu costumeiro enredo focado na fantasia. Além desse episódio, Mojica demonstrava curiosidade com todos os movimentos de contracultura da época. *Os hippies*, a Tropicália, o rock, o amor livre e o uso de drogas eram temas em voga na época e Mojica decidiu que iria misturar tudo isso em seu próximo filme.

Além de ser um tipo de horror diferente do que Mojica costumava fazer, Barcinski e Finotti (2015) destacam outro aspecto que diferencia essa obra das outras do diretor. Enquanto seus primeiros filmes não tinham uma determinação geográfica nem temporal definida na narrativa, *O Ritual dos Sádicos* se propunha claramente a ser uma história que abordava aquela época e se passava em São Paulo. Isso fica claro pelo uso de personagens e locais conhecidos daquele ambiente. Atuam no filme cineastas do cinema *udigrudi* da época e aparecem locais reconhecíveis daquele ambiente. Dentre eles, se destaca o Teatro Oficina, onde, em uma determinada cena, aparece uma peça teatral polêmica que, de fato, estava em cartaz na época

de produção do filme. Mojica também insere uma cena em que um personagem assiste TV e nela passa o programa *Quem tem medo da verdade?*, mais especificamente, o episódio onde o próprio Zé do Caixão fora entrevistado tempos antes. Essas preocupações demonstram o intuito de Mojica em inserir sua obra no contexto da época e delimitar o espaço temporal e geográfico de sua narrativa.

A história de *O Ritual dos Sádicos* gira em torno de uma mesa, onde especialistas debatem diversos episódios relatados por um pesquisador da área da psicologia. Eles contam casos em que usuários de tóxicos, após ingerirem as substâncias, cometem perversões sexuais. Em estrutura episódica, o espectador presencia esses relatos comentados pelos participantes do debate. Depois de alguns episódios, o pesquisador conta sobre seus experimentos, os quais utilizou viciados e os submeteu a uma série de situações, dentre elas, a destacada como a que mais os impactou, assistir a um filme do Zé do Caixão. Após isso, o pesquisador injeta uma droga nos dependentes e eles passam por uma experiência lisérgica, na qual são atormentados pelo Zé do Caixão. Ao final da obra, todavia, o pesquisador revela que deu um placebo aos pacientes e que isso provaria sua tese de que as drogas não tem relação alguma com os atos nefastos praticados pelos viciados.

A análise irá se concentrar em algumas cenas, a fim de demonstrar como os temas em voga na época, como a libertação sexual, o uso de substâncias psicoativas e a repressão policial, estão presentes no filme de Mojica. A metodologia a ser utilizada é a de Pierre Sorlin (1985), que dá conta das mentalidades produzidas no filme.

Sorlin (1985) recorre ao conceito de Mentalidades para definir as diversas “visões de mundo” que os indivíduos têm dentro de uma sociedade. Falar da mentalidade de uma sociedade estaria equivocado, justamente, porque nela é possível encontrar diversas mentalidades diferentes, por isso

o conceito se fecha nessa definição no plural. Assim o cinema se destina a todos os meios, porém, encontra diferentes interpretações em diferentes mentalidades. Nesse sentido, Sorlin (1985, p. 33) afirma: “El filme sólo persuade porque se conforma a un saber anterior, que en cierta forma viene a autenticar”¹. Ou seja, o filme, tanto para o espectador comum, quanto para o pesquisador, que está diante dele disposto a propor alguma teoria em cima das imagens que vê, se revela a partir do estoque de imagens do observador.

Portanto, Sorlin (1985) propõe duas vias para uma análise histórica e sociológica do filme: primeiro, o filme como um documento de sua época e, segundo (talvez o mais importante), o filme como uma parte de um conjunto de realizações advindas desse período e local histórico. Pois é fundamental se perguntar: em qual lugar histórico e social o filme se encontra? Afinal, além de revelar uma sociedade, uma imagem pode ainda produzir o efeito inverso, revelar os lapsos e segredos de uma sociedade (FERRO *apud* SORLIN, 1985). Cada filme, utilizando códigos pré-existente, cria significados a serem decifrados. Ao mesmo tempo, esse filme está inserido em um contexto histórico, social e geográfico.

Estabelecidos esses critérios, seguimos então com a análise.

A sequência inicial de *O Ritual dos Sádicos* mostra uma mulher injetando uma substância em seu pé, que se deduz ser algum tipo de droga, enquanto é observada por vários homens. Enquanto isso, se iniciam os versos da música “Guerra”, cantados por Denise de Kalafe, da banda Kalafe e a Turma, que se repetirá ao final do filme. A música fazia sucesso à época em São Paulo, local onde Mojica produzia seus filmes. Libelo contra a guerra, a canção pode ser vista sob diversos ângulos no filme, mas certamente

¹ Tradução dos autores: “O filme só convence porque se conforma a um conhecimento prévio, que de certa forma vem a autenticar”.

o que mais se escancara devido ao período em que ele foi produzido é a crítica à violência e repressão ditatorial do regime militar. O tom sempre niilista dos filmes de Mojica se reproduz na letra de “Guerra”, que possui diversos conceitos que se ligam à filmografia de Mojica, tais como a morte e a violência, a angústia da existência e o medo do fim, a imundície do mundo, a loucura do homem e a tristeza niilista de seus personagens. Essa cena se mostra como um resquício da mentalidade niilista da época, não somente de Mojica, mas de diversas pessoas, preocupadas com o contexto da guerra fria e da ditadura, cada vez mais repressiva. Esse tom será reafirmado durante todo o filme, com os “causos” mostrados em sequência, destacando a devassidão do mundo através de diferentes exemplos.

Na cena seguinte se destacam algumas mentalidades que podem ser contrapostas. Na sequência, uma adolescente é levada por dois homens a uma casa, onde vários *hippies* consomem drogas e cantam músicas de libertação. Após consumir drogas, a moça tira suas roupas íntimas e canta o refrão da música Mundo Colorido, de Vanusa: “O meu mundo é colorido, porque assim eu o quis”. Os homens então começam a enfiar seus dedos por baixo da saia da garota, que se diverte com a situação. Eis que aparece um homem vestido com mantos, portando um cajado na mão esquerda e uma tábua de mandamentos na direita. Ele profetiza palavras dizendo que fará a ordem do senhor e então começa a introduzir o cajado na vagina da moça, enquanto os outros observam. O que começa com reações de prazer dela, se torna grito de sofrimento, até a sua morte, que deixa atônitos os observadores e parece assustar o próprio assassino. Após isso, há um corte para a sala onde os especialistas discutem o caso. Enquanto o pesquisador diz que isso é resultado das taras bestiais dos jovens, causadas pelas drogas, os outros relativizam, respondendo que foi “um crime como outro qualquer”, ou “uma brincadeira que foi longe demais”. A conclusão dos que relativizam o caso é que isso é processo da formação moral dos jovens, “são os atos anormais de uma juventude sem freio”.

As primeiras mentalidades logo postas em cena são as dos *hippies* e seu ideal de liberdade sexual e culto às drogas. Mojica explora essa contracultura através de alguns estereótipos de jovens que se preocupam apenas em fazer sexo, cantar, dançar e consumir drogas. Os movimentos feministas e de libertação sexual estão indiretamente citados através da personagem da moça, que se liberta de suas roupas íntimas e busca o prazer com vários homens ao mesmo tempo. A mentalidade machista de Mojica, que é reafirmada diversas vezes em sua obra e na sua vida pessoal, lança um olhar que define como perigosa a libertação da mulher e como que a culpa pela busca do prazer que acaba em morte. Ao mesmo tempo, a perspectiva cristã também parece criticável, com um lunático religioso.

Através dessa visão dos *hippies*, Mojica parece criticar aqui o que Martins (2004) definiu como o culto da droga. A “geração A1-5” buscaria então nas drogas uma negação do mundo opressor em que estava inserida. Nesse sentido, as drogas servem como fuga da realidade, ao mesmo tempo em que funcionam de modo a se contrapor ao mundo “careta” dos velhos. O mundo das drogas é o mundo da liberdade, em contraste ao mundo opressor da ditadura. Isso se acentua quando da análise dos especialistas, homens mais velhos que destacam os problemas morais dessa geração e seus atos sem freio. Da mesma forma, é possível fazer aqui o paralelo dessa divisão do mundo entre a geração mais velha, baseada em antigos valores morais e a geração mais nova, que busca uma total ruptura com esses valores. Essa ruptura acaba por se dar na total negação dos interditos morais da geração anterior, não por acaso um dos famosos *slogans* de maio de 68 é “É proibido proibir”²,

² No original “Il est interdit d’interdire”, frase que foi pichada em vários muros na França à época dos protestos e se tornou um slogan do movimento.

frase usada por Caetano Veloso, no mesmo ano, para batizar uma canção sua que serviria como uma espécie de hino contra a censura e repressão da ditadura militar no Brasil.

O jogo produzido na cena entre essas mentalidades é claro, mas também propõe conclusões ambíguas. Mojica e seu roteirista, Rubens Luchetti, parecem troçar tanto da falta de perspectiva real dos jovens e seu hedonismo, quanto da moral cristã paranóica encarnada no *hippie* travestido de profeta. Além de uma visão mais moralista que propõe que a libertação sexual pode ir longe demais e ter consequências graves, outra leitura pode ser feita. Enquanto masturbam a moça, os homens cantam músicas de brincadeiras infantis, a cena tem então um tom cômico, acentuado pelo divertimento de todos. A virada se dá justamente no aparecimento do jovem lunático representante de religião. Após reproduzir dizeres bíblicos ele comete o assassinato. Ao ver o resultado de seus atos, ele parece sair do transe, encarando com cara de assustado o corpo da moça. Daqui se deduz dois caminhos possíveis: o primeiro num sentido reacionário clássico, justamente mostrando que uma brincadeira pode acabar em tragédia, apontando a libertação sexual como um caminho perigoso e de consequências danosas. O segundo advoga justamente na solução contrária, é a moral da geração anterior representada da figura do lunático que aparece para interromper a libertação dos jovens e puní-los, tentando sufocar, através da violência, seu processo de libertação. De qualquer modo, é interessante perceber que, tomando qualquer uma das duas interpretações, a punição se dá justamente na mulher que se liberta. Seja num sentido libertário ou reacionário, de crítica ou reafirmação da moral vigente, o que não muda é que a vítima na situação é a mulher que se liberta.

Essa possibilidade de dupla interpretação e até mesmo de uma disputa de narrativas pode ser relacionada com seu contexto histórico. Desde Jânio Quadros, no começo dos anos 1960, essa divisão se acentuou no

Brasil. Se por um lado, o presidente foi responsável por uma lei que proibia o uso de biquíni nas praias de Copacabana, por outro, seu governo representou a preocupação maior de setores conservadores da sociedade brasileira. Um dos pontos de destaque disso é a Marcha da Família com Deus e pela Liberdade, evento organizado por setores conservadores da Igreja Católica, que reuniu cerca de 500 mil pessoas e protestava contra os rumos do país e a suposta ameaça comunista. A preocupação dos conservadores eram os rumos libertários dos jovens, que colocavam em risco, segundo eles, os valores familiares e cristãos (MÉNDEZ, 2008). Desse modo, essa mudança de visão da sexualidade das mulheres era um dos temas que mais causava divergências nos anos 1960. A crescente presença da mulher na esfera pública e seus questionamentos acerca das construções sociais da sexualidade e do papel feminino neste âmbito produzia esses dois movimentos contrapostos, por um lado a busca pela abertura de um ideal progressista e das reconfigurações da sociedade e, por outro, a tentativa de conservação dos antigos valores.

Outro aspecto demonstrado no filme é a repressão policial e a guerra às drogas. Em uma sequência que exhibe diversas ações policiais, o clima é um pouco jocoso, mas mostra a ação violenta da polícia, que usa métodos de força para prender indivíduos. Sobre essas cenas é difícil, novamente, estabelecer com precisão o real intuito de Mojica, mas o que fica claro com os olhos de hoje é a naturalização da violência policial, que não se preocupa em agredir presos já imobilizados. O tom da cena, porém, não parece de crítica, mas de simples relato do cotidiano, o que acentua ainda mais uma mentalidade de naturalidade da situação.

O mais curioso é que os policiais que aparecem nas cenas eram policiais de verdade, que haviam sido acionados através de uma denúncia anônima de vizinhos do estúdio de Mojica, que ao verem os atores encenando, acreditaram ser pessoas que de fato estavam consumindo

drogas e fazendo orgias³. Os policiais chegaram ao local das filmagens para investigar, porém, logo perceberam de que se tratava de um filme. Mojica então aproveitou a situação e disse que seu filme era uma propaganda contra as drogas. Os policiais acharam a causa nobre e prestaram consultoria, mostrando como os usuários injetavam drogas⁴. Além disso, fizeram pontas na obra encarnando os próprio policiais da trama (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Essa confusão entre realidade e ficção acaba por ser um ponto interessante para se analisar as mentalidades presentes, afinal, a vigilância dos vizinhos que fizeram a denúncia infere na ficção. Ao mesmo tempo, os policiais atuam na película como agem na vida, reafirmando seus métodos de operação e a violência empregada. A realidade infere diretamente na narrativa. Do mesmo modo, a violência é tão naturalizada, que nem os próprios policiais percebem que ao agir como agem, de certa forma a estão escancarando diante das câmeras.

No final do filme se estabelece uma virada que acabou por ser um dos principais fatores para transformar o que era até então um libelo contra as drogas num filme acusado de apologia. Ao fim do debate, o pesquisador revela que todas as suas experiências com viciados foram sugeridas por placebos e não por substâncias tóxicas. A revelação é seguida por um discurso que declara que as drogas não produzem ações violentas, mas servem apenas como desculpa para as ações de pessoas já propensas a

³ O delegado que estava no local era Sérgio Paranhos Fleury, famoso membro do Destacamento Estadual da Ordem Política e Social (DOPS) e que nos anos 1970 seria um destacado investigador das operações responsáveis pelas mortes de Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Carlos Lamarca. Fleury ainda seria acusado posteriormente de liderar o Esquadrão da Morte, em São Paulo.

⁴A primeira cena do filme, que mostra um close da moça injetando uma substância em seu pé contou com a consultoria dos policiais.

cometerem atrocidades. Além disso, o personagem ainda finaliza dizendo que não se deve acabar com os tóxicos e sim moderar seu uso, uma conclusão, sem dúvida, extremamente liberal para sua época. Desse modo, a mensagem final acaba por ser contestadora à moral de seu tempo.

Por fim, na última cena da obra, quando o cientista está saindo do prédio onde era gravado o programa de entrevistas, na companhia do próprio José Mojica, interpretando ele mesmo, pergunta ao diretor de onde tira as inspirações para suas obras. A isso, Mojica responde com um sorriso que onde o trabalho do doutor termina, o dele começa, e mostra um papel com a anotação “Os sádicos”, dando a entender que é a partir dali que irá produzir seu próximo filme. Ao sair à rua, Mojica se depara com uma jovem sendo abordada por um homem em um carro, assim como na cena do começo do filme da estudante que foi se encontrar com os *hippies*. Da mesma forma, a jovem aceita o convite e entra. A câmera corta para o rosto de Mojica que observa a cena. Em uma quebra de quarta parede, ele olha para a câmera, sorri e fala: “Corta!”. Toda essa cena conta com o retorno da música “Guerra”.

Essa sequência final é muito importante para entender a busca por realismo de Mojica. Além dessa estrutura episódica da obra, com casos em tons de notícias de jornal, a película busca sempre retratar pessoas de sua época em locais famosos na região onde foi filmada. Mojica, que, até então, sempre filmara histórias sem espaço/tempo definidos, agora filmava um horror urbano retratando sua época e sem nenhum teor fantástico ou sobrenatural. Essa busca constante pelo realismo se acentua nas cenas em que há consumos de drogas, nas inferências de policiais reais e, finalmente, nessa cena final, que mostra o próprio Mojica em uma espécie de metalinguagem decifrando a inspiração real para suas histórias fantasiosas. Quando ele observa a jovem entrar no carro, se lembra do relato do pesquisador e há então essa inferência do real na ficção,

acentuado imediatamente pela quebra da quarta parede, quando o personagem olha para a câmera e anuncia o final do próprio filme.

O Ritual dos Sádicos muito provavelmente é o filme de Mojica que mais diretamente transmite a sensação de sua época. Ao deixar para trás o horror fantástico de suas obras de sucesso, o diretor localiza o filme no seu tempo, lidando diretamente com as mentalidades de sua época. Nesse sentido, a cena final funciona como um ponto de retorno ao começo, mostrando essa retroalimentação entre ficção e realidade, o ponto onde o trabalho da realidade termina e o da ficção começa. Uma cena que acentua isso, de certa forma, é a única colorida do filme, que mostra o inferno de Zé do Caixão, onde os viciados, após ingerirem a droga placebo do pesquisador, se deparam com todos os seus medos e devassidões. O inferno dantesco de Zé é como uma visão exacerbada e extraordinariamente lisérgica da realidade opaca em preto e branco. O reflexo onírico e interior, altamente traumático, dessa realidade violenta exterior.

As mentalidades descobertas por Mojica dão conta de um universo tomado pelo embate de pensamentos moralistas com a fuga de jovens desse mundo real para o mundo de libertação das drogas. O mundo surrealista de Zé do Caixão na famosa cena em cores da obra, sua sequência mais longa, pode ser visto como o retrato psicodélico do inferno de uma geração oprimida. A realidade opressora se confunde com a ficção aterradoradora, agindo como espelho do subconsciente violento e angustiado de um sujeito sufocado. Nessa narrativa, a realidade toma conta da ficção com policiais atuando e dando dicas sobre como usar drogas, ao mesmo tempo que a ficção é rasgada pela inferência de um personagem que quebra a quarta parede para anunciar o fim do filme.

Se antes as vítimas de Zé do Caixão eram pessoas do interior, religiosos e agentes do Estado, em *O Ritual dos Sádicos*, a câmera aponta para o meio urbano, mostrando esses “novos sujeitos da História”, destacados

por Aguiar (2008), e suas relações com a sociedade presa a antigos valores. A mulher liberta e ativa sexualmente, o *hippie*, os drogados, os sociólogos, pesquisadores, cineastas e policiais. Todos se encontram nas cidades para produzir efervescências morais e contraculturais que até hoje influenciam nosso modo de estar no mundo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Leonel Azevedo de. **Maio de 68**: novas subjetividades, micropolíticas e relações de poder. Recôncavos: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2 (1) 2008. P. 13-26. Acesso em: 22 de janeiro de 2019. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n02/pdf/Leonel.pdf>>

ARCARY, Valerio, **Maio de 68**: a última onda revolucionária que atingiu o centro do capitalismo. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, 2008, v. 30. Acesso em: 21 de abril de 2018. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307324801011>>

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão**: Maldito - a biografia. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2015.

MARTINS, Luciano. **A “geração ai-5” e maio de 68**: duas manifestações intransitivas. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Argumentos, 2004.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. **Com a palavra, o segundo sexo**: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960. 2008, 301 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Rio Grande do Sul.

ROSS, Kristin. **May '68 and its afterlives**. 1. ed. Chicago, US: The University of Chicago Press, 2002.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: la apertura para la história de mañana. 1. ed. México : FCE, 1985.



TRAJETÓRIA DIALÉTICA DOS CINÉ-TRACTS

Leonardo Esteves

Resumo:

O presente artigo pretende discorrer sobre a possibilidade de um percurso dialético em torno da produção dos *ciné-tracts*. Tomando como base alguns dos títulos disponíveis desta filmografia militante de contrainformação impulsionada pelo Maio de 68, a trajetória aqui proposta contempla três fases/ tendências: informação, decifração e integração.

Palavras-chave:

Ciné-tract. Maio de 68. Cinema militante. Cinema experimental.
Figuração narrativa.

Introdução

Algo como uma série de filmetes inicialmente restrita à iconografia das barricadas e ao discurso político contagiante de 68, os *ciné-tracts* (ou *cinétracts*) não podem ser dissociados do Maio francês. Orbitam entre a necessidade de uma resposta direta, barata e ligeira do cinema às provocações multidirecionais que franqueiam um editorial comum e ao mesmo tempo variado em torno da desconstrução de valores e instituições, e entre a militância exacerbada. A verborragia impulsionada pela retórica da *prise de parole*¹, que contamina teoria e prática e se encaminha para a discussão forma/conteúdo retomada com força no período, encontra uma via silenciosa nas combinações e recombinações fotográficas que compõem os filmetes.

Ainda que inscritos em um episódio contundente da segunda metade do século XX, o Maio de 68, os *ciné-tracts* apresentam uma complexa trajetória técnica que é muito específica. Tal trajetória extrapola as delimitações temporais do evento e os desdobramentos políticos que converteram efervescência em resignação sem, contudo, deixar de estabelecer paralelos com o período. Do apego ostensivo aos flagrantes fotográficos das manifestações à mescla com imagens publicitárias e de outras procedências, culminando na incursão à pintura: pode-se falar de um percurso que parece condensar o tráfego dialético entre cinema e demais manifestações artísticas. Ou entre

¹ Expressão utilizada por Michel de Certeau em textos imediatamente posteriores ao Maio de 68 e que estabelece a palavra como instrumento de libertação a nível cultural, resultando em uma prática recorrente de ressignificação. Um exemplo trabalhado por de Certeau para exemplificar o estágio da *prise de parole*, ainda que seja tido por ele como insuficiente, recai sobre o contexto artístico. Trata-se da descrição de uma situação na qual um instrumentista, ao executar uma partitura, teria empregado uma tonalidade diferente. Na discrepância entre partitura e execução, fica estabelecido um novo estado, fora do emprego “normal” indicado pela pauta: toma forma uma modalidade da *prise de parole* (ESTEVES, 2017, p. 65-68).

política e arte. Esta reflexão pretende discorrer sobre o que se compreende aqui como uma trajetória dialética, avaliando a distância percorrida pelo *supporte ciné-tract* ao longo da *aventura* de 68 em alguns exemplos. Neste percurso, faz-se necessário, portanto, especificá-lo enquanto um evento relacionado ao período, e não o distender a aplicações posteriores, suscitadas por outras produções em diferentes épocas e contextos².

Definições do panfleto

A palavra *tract* (panfleto) está ausente dos principais dicionários franceses da segunda metade do século XIX, o que não restringe a utilização do vocábulo no dia-a-dia. Até 1968, o emprego do termo já havia sido absorvido pelos dicionários, mas a significação não previa um sentido político³. No *Larousse* de 1966 a definição é: “*petite feuille de papier imprimée que l’on distribue, ou petite affiche que l’on colle aux murs à des fins de propagande*” (FNSP, 1975, p. 5). Os *ciné-tracts* teriam sido criados durante o Maio de 68 por Chris Marker⁵ e exprimem uma tentativa de *fabricar* um cinema político anônimo e coletivo, no compasso das manifestações. Segundo Godard (1991, p. 60):

² Como se dá, por exemplo, em *Réponse de femmes* (1975), “*un ciné-tract d’Agnès Varda*” ou, mais recentemente, em *Les films du monde* (2018), compilação de 51 *ciné-tracts*, de Frank Smith.

³ Informações coletadas pela Fondation Nationale des Sciences Politiques e publicadas na obra *Des tracts en Mai 68 Mesures de vocabulaire et de contenu* (FNSP, 1975, p. 3-10).

⁴ “Pequena folha de papel impressa que se distribui, ou pequeno cartaz que se cola nos muros a fins de propaganda”.

⁵ A informação é dada por Godard em uma entrevista a Jean-Paul Fargier e Bernard Sizaire na *Tribune socialiste*, em janeiro de 1969 (GODARD, 1991, p. 59).

“Cette fabrication peut faire comprendre aux gens qui font du cinéma qu’il faut travailler avec les gens qui n’en font pas, et comme la fabrication est extrêmement simple, les gens qui n’en font pas comprennent que les problèmes de cinéma sont simples en fait, et qu’ils ne sont compliqués que parce que la situation politique les complique”⁶.

A premissa da colaboração entre iniciados e iniciantes na fabricação de *ciné-tracts* poderia ser vista como um elemento mais do que agregador: algo como um serviço militar obrigatório, ou um rito de iniciação. O formato vai ser estimulado no quadro dos *États Généraux du cinéma*⁷ e vai constar no manifesto do grupo Medvedkine de Besançon⁸. Entre os iniciados envolvidos estão Godard, Marker, Resnais e membros do grupo Zanzibar (Jackie Raynal, Philippe Garrel).

No intuito de sistematizar a “fabricação” de *ciné-tracts*, é publicado um panfleto, *CINÉ-TRACTEZ!*, anônimo, divulgado à época. Nele se encontram a definição: *“Qu’est-ce qu’un ciné-tract? C’est 2’44” (soit une bobine*

⁶ “Esta fabricação pode fazer as pessoas que fazem cinema compreenderem que é preciso trabalhar com as pessoas que não o fazem, e como a fabricação é extremamente simples, as pessoas que não são do meio entendem que os problemas do cinema são de fato simples, e se tornam complicados devido à situação política”.

⁷ A história deste projeto, formulado nos moldes de um movimento popular, é complexa e contempla reformas e desdobramentos ao longo do curto período em que atuou. Layerle (2008, p. 36) resume a empreitada como *“une émanation de l’élan de protestation et de revendications qui mobilise l’ensemble du pays”*. O nome teria sido sugerido pela redação dos *Cahiers du cinéma*. As assembleias promovidas pelos *États Généraux* reuniram centenas de adesões. De forma muito resumida, o que a empreitada buscava era romper com a dependência do estado na produção de filmes, o que implica em um afastamento do CNC (*Centre National de la Cinématographie*). Uma das primeiras ações reivindicadas pelos *États Généraux* foi a interrupção do Festival de Cannes de 1968.

⁸ No qual se lê: *“... aider à la formation des militants de la CGT sous forme de ‘ciné-tracts’...”* (LAYERLE, 2008, p. 285).

16mm de 30m à 24 images/seconde) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l'action⁹”; os instrumentos para a fabricação: “Un mur, une caméra, une lamp éclairant le mur – des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc., un crayon feutre, du scotch, de la colle, un mètre souple, un chronomètre – des idées¹⁰”; e como fabricá-lo¹¹.

Logo, o *ciné-tract* se apoia sobre um método muito simples de confecção. Resultando assim em uma operação na qual estariam restritas interferências mais rebuscadas. Entre os fatores que tornariam imediata a assimilação dos “panfletos filmicos”, pode-se destacar a eliminação da banda sonora, a redução de textos e a utilização limitada do *zoom*. O panfleto com as instruções de fabricação faz menção também à ação de produzi-los: *ciné-tractez/* cine-panfleto (do verbo “cine-panfletar”). Portanto, os breves curtas-metragens seriam, segundo o *regulamento*, um meio de expressão voltado mais para a prática política, para o ato em si, do que para pretensões artístico-estéticas. Neste projeto, um sentido didático

⁹ “O que é um *ciné-tract*? São 2’44” (um rolo em 16mm de 30 metros a 24 quadros por segundo) de filme mudo e tema político, social ou outro, destinado a suscitar a discussão e a ação”.

¹⁰ “Uma parede, uma câmera, um refletor iluminando a parede – documentos, fotos, jornais, desenhos, cartazes, livros, etc., um marcador, fita adesiva, cola, um medidor, um cronômetro – ideias”.

¹¹ “*L’ordre de documents à filmer (et leur durée) est primordial. Il faut donc faire un petit scénario ou plan de travail. Partir d’une idée simple, la décomposer en images, selon le matériel disponible, en sachant à la fois dépasser ‘le premier jet’ et renoncer à l’effet trop ambitieux. Réduire le text (de beaux cartons bien lisibles comme au temps du cinéma muet) à l’essentiel: le plus concis, le plus clair, le plus frappant. Avant le tournage, faire un essai, chronomètre en main, pour décider de la durée de chaque plan à filmer (...) Utiliser si possible le zoom, non pour l’effet de zoom’ (à réserver aux très rares moments où il est indispensable), mais pour gagner du temps en faisant des cadrages très précis (gros plans sur documents, détails de documents...) sans bouger la caméra (...). Normalement, le ciné-tract doit être utilisé sans montage. Il doit être prêt à être utilisé dès sa sortie du laboratoire*” (Layerle, 2008, p. 291, 92).

parece solapar intenções mais “ambiciosas”. A distribuição dos filmetes se daria em contextos improvisados e circuito independente. Os *ciné-tracts* seriam uma fonte constante de contrainformação que incorporam as propriedades do panfleto: refutação de outras imagens; invenção da própria lógica de argumentação, de forma a testar as potências da imagem; e pesquisa de articulação entre representação e ação (BRENEZ, 2010, p. 113).

La Jetée e CCP: indefinições sobre a autoria no panfleto de informação

De forma a contextualizar o projeto dos *ciné-tracts* e sua insurgência em 68, pode-se discorrer sobre duas referências fílmicas que balizam a experiência. A primeira, em torno da questão da criação, Marker e sua filmografia pregressa, está restrita a implicações estéticas e fundamentos materiais; a segunda, referente ao contexto específico de 68 e da produção grupal em torno da iconografia das manifestações, compreende-se um ponta pé inicial para o projeto utilitário de um panfleto fílmico nos termos da guinada didática assentada pela oratória militante. *La Jetée* (1962), curta-metragem de ficção-científica realizado por Marker que se quer um *photo-roman*¹², inscreve a experiência fotográfica no âmbito do processo criativo que irá culminar nos *cine-tracts*. Já *CCP* (1968), do coletivo Chalon Gesbert Gozlan, apontado por Layerle (2008, p. 146) como um “*ciné-tract parlé*”/ “*ciné-tract falado*”, passa a ser projetado a partir de 13.05.1968 antecipando uma expressão similar ao que se verá pela parte de Marker¹³.

¹² Foto-romance, tal como se lê nos créditos iniciais do filme.

¹³ O *cine-tract 002*, só recentemente encontrado, é posterior a 23 de maio, como se faz ver/ler em uma cartela, tornando de *CCP* um esforço anterior.

Como observa Paci (2008, p. 167), os *ciné-tracts* mantém uma relação estreita com a obra de Chris Marker. Entre *La jetée* e *Si j'avais quatre domedaires* (1966) nota-se o exercício de fazer um filme a partir de imagens fotográficas. Ou seja, um trabalho essencialmente de montagem. Na defesa da influência markeriana sobre os *ciné-tracts*, a prática coletiva e seriada ganha respaldo ainda em iniciativas nas quais o cineasta participou diretamente, como os Grupos SLON/ ISKRA, Medvedkine e a série *On vous parle de...* Torna-se mais difícil, entretanto, atribuir um “estilo Marker” a todos os níveis dos *ciné-tracts*, como o faz Paci¹⁴.

Há um inegável paradoxo em relação ao anonimato desses filmetes – algo que é elevado grande potência por Godard, que chega a renomear sua parte da safra como *film-tract* –, mas tê-lo sob a influência geral de um “estilo Marker” parece discutível. Ainda que Paci baseie seu argumento sobre o texto de Bazin dedicado a *Lettre de Sibérie* (1957), no qual o crítico atribui a Marker a “montagem horizontal”, da ordem da interação entre imagem e texto, a expressão aqui é bem outra. Bazin está se posicionando dentro de um campo do cinema documental, para o qual *Lettre de Sibérie* é, nas palavras do crítico, uma reportagem cinematográfica (BAZIN, 1998, p. 253). Já o *ciné-tract* busca, justamente, desconstruir o cinema – incluindo aí a expressão documental e as cine-reportagens.

Ele deve ser pensado enquanto um veículo de contrainformação, o que estabelece uma demarcação que o separa de forma clara das motivações em torno de *Lettre de Sibérie*. Tampouco parece razoável comparar a forma como Godard irá trabalhar a relação texto-imagem nos *film-tracts*, que são silenciosos, com os resultados levados à frente em audiovisual por Marker no final dos anos 50 – é a “*beauté sonore*” que encanta Bazin.

¹⁴ “Le style ‘Marker’ s’insinue à tous les niveaux des ciné-tracts, pourtant anonymes: au moment de la présentation, comme de la réalisation collectives (...)” (PACI, 2008, p. 173).

O que o crítico define como montagem horizontal estabelece uma ordem de prioridades: “*Je dirai que la matière première c’est l’intelligence, son expression immédiate la parole, et que l’image n’intervient qu’en troisième position en référence à cette intelligence verbal*” (1998, p. 259).

Ora, essa definição é plenamente aplicável à desconstrução cinematográfica vigente em torno de 68, e não apenas aos *ciné-tracts*. Ela descreve, inclusive, uma estratégia anterior a Marker. Repercuta o que Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov já tinham apontado como método polifônico nos anos 1920, a partir do divórcio entre imagem e som; e ressoa de certa maneira a *montage disrépant* letrista de Isidore Isou que Bazin pouca atenção deu. Os manifestos de Dziga Vertov nos anos 1920, os Kinoks, as expressões “radio-ouvido”, “cine-olho” são influências mais consistentes nos *film-tracts* do que a montagem horizontal de Marker. O Godard que começa a engrenar um repertório vertoviano em *Longe do Vietnã*¹⁶ aflora com consistência nos *film-tracts*, experimento que pode ser visto como alinhado às “atualidades Kinoks” – cinejornais de contrainformação criados por Vertov.

Vertov é uma influência que se estende a outras experiências contemporâneas, como o curta-metragem *Actua 1*, que pode e deve ser visto como uma tentativa de contrainformação seriada paralela aos *ciné-tracts*. Tal influência serve também ao próprio Marker na suposta criação dos *ciné-tracts* – que, para além da correta evolução estilística de seus filmes anteriores, como o sublinha Paci, traz a indelével influência soviética que vai se manifestar em um contexto bem amplo (como os grupos Medvedkine, motivados por ele). O momento Maio de 68 é uma etapa inicial para o que

¹⁵ “Eu diria que a matéria primeira é a inteligência, sua expressão imediata, a palavra, e que a imagem intervém apenas uma terceira posição em referência a esta inteligência verbal”.

¹⁶ Filme coletivo sob a supervisão de Chris Marker e apontado como precursor do cinema militante pós-Maio. O episódio de Godard chama-se *Camera-oeil*, em referência a Vertov.

Dubois (2004, p. 26) vai apontar como uma afinidade entre Godard e Marker, que parece fazer com que ambas as trajetórias ecoem entre si. Portanto, um “estilo Marker” em todos os níveis dos *ciné-tracts*, como argumenta Paci, é discutível. A própria autora, contudo, parece colocar em xeque a penetração de um estilo específico ao afirmar que os *ciné-tracts* são um objeto de intermídia, um meio¹⁷, local onde se dá o enlaçamento de elementos de naturezas diferentes (PACI, 2008, p. 167).

A inclusão de CCP neste debate só faz aumentar a divergência sobre uma paternidade específica em torno da concepção dos *ciné-tracts*. CCP é abreviação de *compte chèque postale* (conta bancária). Resultado já das primeiras manifestações em maio, o filmete de pouco mais de quatro minutos é estruturado a partir das fotografias de Elie Kagan sobre as barricadas entre 3 e 10 de maio e denuncia a violência policial. A voz *over* do locutor descreve o material usado pela polícia nos confrontos e o resultado dos embates com os manifestantes – número de feridos e desaparecidos. Ao fim, informa a conta do Sindicato nacional do ensino superior para doações às vítimas da truculência policial.

Com o claro intuito de informar sobre os acontecimentos recentes e prestar um serviço, este breve filmete introduz o processo que será lapidado pelos *ciné-tracts*. Inaugura nos arredores de 68 o procedimento dialético de montar um filme de fotografias estáticas em uma verve militante, nada sintonizada ao *photo-roman* de Marker. Mas o faz de forma didática, não poderá ser visto para além da dimensão assistencialista que organiza um trabalho social imediato, cujo vencimento é breve, e sem a consciência da importância que o evento irá angariar ao longo do tempo. CCP define bem o que poderá ser visto como um panfleto de informação. Dissociado do cinema, tal panfleto o marginaliza.

¹⁷ A autora propõe um trocadilho entre milieu (meio) e mi-lieu (meio lugar).

Do panfleto de informação ao panfleto de decifração

A se tomar pela contagem do número de série dos *ciné-tracts*, presume-se que a pretensão da produção era grande, da ordem das centenas (001, 002, 003, etc.). E que a função seria inicialmente didática. O primeiro *ciné-tract* começa seu exercício dialético de justaposição fotográfica mais ou menos onde CCP encerrou sua meta informativa. A montagem que alterna cartelas de texto e fotografias está buscando emular uma narrativa, visando *racords* (im)prováveis e incorrendo em redundâncias.

A primeira imagem reporta em plano geral um homem de pé, em contraluz, que aponta uma arma para algo/ alguém. Uma cartela se sucede com a pergunta: "*Qu'est-ce qu'il fait?*" / "O que ele faz?". Na imagem seguinte vê-se um recuo sobre a anterior e a silhueta do atirador está agora em plano geral, solitário em um cenário noturno de pouca definição e acompanhado por um jato d'água que se lança acima dele e na mesma direção de sua arma. A imagem diurna de um homem correndo com a mão no rosto por entre outros manifestantes é posicionada como uma espécie de contracampo.

A cartela seguinte confirma o procedimento: "*Il leur tire dessus*" / "Ele atira neles". Mais adiante, vê-se justaposta uma sequência de três fotografias que encena por meio de elipses a agressão policial. Na primeira um policial arremessa algo; em seguida vê-se o registro de um civil aparentando ter sido atingido por alguma coisa; e, por fim, uma pessoa é conduzida em uma maca por médicos. Movimentos panorâmicos horizontais e verticais que fazem varreduras pelas fotografias são também sistematizados visando à continuidade neste breve panfleto explicativo sobre a ordem das coisas e as forças em oposição.

O *Ciné-tract 001* é simples e direto em sua função informativa, mas o fato é que conforme os *ciné-tracts* vão sendo produzidos, a simplicidade

reivindicada no regulamento *CINE-TRACTEZ!* Vai perdendo sentido. No *Ciné-tract 003*, cujo tema é o enterro do estudante Gilles Tautin, são dispensadas as cartelas de texto; e as numerosas repetições da reprodução do rosto do estudante em cartazes e dos punhos cerrados dos manifestantes em luto são enfáticas e não redundantes. O *Ciné-tract 004* abole igualmente as cartelas de texto e encena o confronto entre policiais e manifestantes. Recorre a fusões perfeitamente marcadas entre planos, solapando a simplicidade de outrora, que pretendia que o filme já saísse pronto do laboratório, sem manipulação em uma mesa de montagem, como consta em *CINE-TRACTEZ!*

É neste filmete que se observa claramente o sentido de escansão apontado por Raymond (2007, págs. 286-290). Uma continuidade na duração dos planos, geradora de uma sequência ritmada, imprime outro procedimento para estabelecer um elo entre imagens. O *Ciné-tract 004* busca dar ritmo ao enfrentamento, ainda sob a lógica do *racord*, se assemelhando a uma narrativa de ação. De toda forma, reafirma-se o padrão narrativo, com sequências e concatenações visuais.

Mudança significativa ocorre com a entrada de Godard, que dá título e aparência muito pessoais aos exemplares oriundos de sua mão. Do *ciné-tract* ao *film-tract* se consolida a guinada inevitável do panfleto de informação para o panfleto de decifração. O anonimato se vê arruinado e o repertório temático é ampliado. Os temas deixam de orbitar unicamente em torno da iconografia do Maio de 68 e das crônicas sobre as manifestações francesas e passam a configurar um quadro variado de temas que abordam, entre outros tópicos, o fascínio pelo terceiro mundo e a crítica ao espetáculo. A formalidade das cartelas textuais produzidas em trucas é substituída pelo despojamento manual de elaborar textos visuais na tradição dos caligramas de Apollinaire.

Um exemplo de complexidade que obscurece todo o didatismo que está na base do projeto militante dos *ciné-tracts* se dá no *film-tract 10*. Nele,

o tema da reflexão é trabalhado como uma espécie de ritornelo, finalidade obsessiva que é reiterada pelas interações entre imagem e texto. Os planos do *film-tract 10* impõem o exercício de decifração sob a repetição que faz desse gesto de liberação reflexiva uma paradoxal lavagem cerebral. A primeira cartela orienta: “*réfléchissez 12 secondes*”/ “reflita 12 segundos”. Segue então, durante o tempo indicado, uma fotografia de Philippe Sollers¹⁸ que olha para câmera/ espectador. Sobre ela está escrito “*le livre en grève assure l’information*”, “*révolution*” e “*écriture*”¹⁹.

O que se verá ao longo dos quase três minutos de duração do *film-tract 10* é a introdução de uma cartela indicando o tempo de contemplação seguida da exposição de fotografias de revistas, publicidades e jornais com intervenções escritas sobre elas. O material visual reunido não está exclusivamente relacionado ao Maio de 68. Trabalha-se sobre ícones que compõem o repertório de reivindicações encampado pelas vozes disseminadas (também) no Maio: o Vietnã, o imperialismo americano, a sociedade de consumo, a classe operária, a imagem de Sollers enquanto ícone da desconstrução narrativa, etc. O exercício de retrabalhar imagens, “corrigir sentidos” (na qual, em um dos exemplos, a palavra “repórter” é substituída por “fascista”), ou reiterar informações, denuncia uma alegada vocação da mídia à desinformação.

Uma fonte que, em greve – logo, fora de atividade e, portanto, sem elaborar distorções –, asseguraria a informação, como é proposto no início. A mensagem se assemelha ao célebre texto de Mao Tsé-Toung, *Opor-se à veneração por livros*, no qual se lê: “Precisamos dos livros, mas temos

¹⁸ Escritor que publica uma série de livros no qual se nota a ruptura com as estruturas narrativas. Em *Logiques* (1968), escreve que ainda não tinha sido definido o método de leitura para um modo de escrita novo.

¹⁹ “O livro em greve assegura a informação”, “revolução” e “escrita”.

de superar a atitude de venerá-los, que está divorciada da situação real” (2008, p. 56). “*Le livre en grève assure l’information*” é também um posicionamento contra a palavra impressa, institucionalizada, burguesa. O escrever sobre imagens é tão violento e transgressor quanto fazê-lo em muros, gesto comum em 68, celebrador da desapropriação espacial e intelectual.

Do panfleto de decifração ao panfleto de integração

Inversão total: o *ciné-tract* vai encontrar um momento muito particular, *hors-série*, que vai abandonar as fotografias, a montagem (ainda que se visa-se efetuá-la na câmera), a *image-texte*, e o anonimato para assumir uma conversação com a pintura na “era militante”. Trata-se do *Film-tract n° 1968* ou *Le rouge*, o único em cores. Fruto da parceria entre o pintor associado a figuração narrativa, Gérard Fromanger, e, novamente, o *ex-cineasta* da *Nouvelle vague*, Godard. Fromanger havia saído do *Atelier populaire* – sediado na *École des beaux-arts* e tornado uma fábrica de produção incessante de cartazes durante o Maio de 68. Seu projeto de cartaz, no qual o vermelho da bandeira da França *sangrava* sobre o resto, fora recusado pela assembleia que escolhia democraticamente o que seria produzido pelo atelier. Em seguida, Fromanger conhece Godard. Os dois começam uma amizade que vai durar dois anos. O artista contribui com o cineasta na produção de *ciné-tracts*. Chega a rodar com ele em Londres e Stocolmo cerca de trinta exemplares que desapareceram²⁰.

O *Film-tract n° 1968* foi produzido em meia hora. A cartela inicial exhibe o título, pintado sobre o *Le Monde* de 31 de julho, ou seja, já no pós-Maio.

²⁰ Informações tiradas da entrevista de Fromanger a Lebrat (2008, p. 139-146).

Em seguida, filma-se sem cortes o processo de dilatação da tinta vermelha sobre uma superfície. A câmera percorre de forma irregular o percurso da cor de forma aproximada, sem revelar a princípio a totalidade (a bandeira da França). O cartaz inteiro só será mostrado ao final da performance, resultando do progressivo afastamento da câmera. A experiência dá vida ao que seria um cartaz/ quadro em movimento²¹.

Um feito que transcendeu a aplicação tradicional impressão-muro a partir de uma ideia recusada pelo *Atelier populaire*. É uma transgressão que faz convergir o cinema e as artes-plásticas em execuções simultâneas, que se complementam. É também um exercício sobre a duração e sobre o movimento da cor. Segundo Fromanger (2016, p. 46), "*la couleur n'est pas poétique en soi, elle est comme la nature: une énergie*"²². Nesse caso, este *film-tract* assevera o princípio da figuração narrativa. Segundo o crítico e teórico do movimento Gérald Gassiot-Talabot, a figuração narrativa é toda representação em obra plástica figurada na duração (escrita e composição), que não necessariamente aborde o tema da narratividade²³. No *Film-tract n° 1968* há duas durações que convergem sobre o mesmo ato.

Há a duração cinematográfica, inscrita sobre o movimento de *zoom out* (para encerrar de vez com as limitações previstas em *CINÉ-TRACTEZ!*,

²¹ Fromanger chegou a produzir um quadro similar à época intitulado *Le rouge*.

²² "A cor não é poética em si, ela é como a natureza: uma energia".

²³ A definição, segundo o próprio crítico, seria problemática na medida em que não se eliminaria a representação figurativa tradicional nas obras; e também seria muito ampla para estudar os artistas que apenas flertariam com a tendência junto aos que se comprometeriam de maneira mais consistente. Já nos anos 80, Gassiot-Talabot (In: PRADEL, 2000, p. 165) vai enfatizar a figuração narrativa não como um movimento, mas como uma leitura da arte, justificando a pluralidade de propostas que desde o início teria primado por reunir artistas desconhecidos entre si, de nacionalidades e tendências plásticas diferentes.

que, entre elas, preza pela utilização do artifício como forma de ganhar tempo e não como recriação do 'effet de zoom'). E há a duração plástica, referente ao percurso da tinta que corre por entre seus tentáculos sobre a superfície. A interação entre as duas durações pode ser pensada como argumento para se pensar a supressão da distância entre cinema e artes plásticas, originando um composto unificado.

Isso posto, o *Film-tract n° 1968* poderia ser visto como uma manifestação privilegiada para meditar sobre a transcendência, a fusão consolidada entre artes plásticas e cinema. A que vai inscrever o movimento como uma realidade sobre o *quadro*²⁴, revogando fronteiras entre segmentos. Entre as "contravenções" que foram sendo agregadas, de forma a tornar *CINÉ-TRAC-TEZ!* Um registro a ser superado, o *desvio* à figuração narrativa é imprevisível.

Consolidado o panfleto de integração, se encerra a trajetória dialética aqui proposta. Enquanto um projeto inicial de negação do cinema composto por fotografias estáticas e no intuito de reportar imagens e discursos pouco suscetíveis a figurar nos canais convencionais de informação, o panfleto didático passa por um processo de sofisticação. A transformação dialética que incorpora traços pessoais e adensa a informação, tornando-a uma construção cifrada, remete o espectador/ leitor a um exercício de decifração. Por fim, a desconstrução do cinema motivada pela politização inerente dos meios de produção assume uma feição curiosa no desenlace plástico que finaliza a trajetória aqui proposta. Enquanto um panfleto de parcial recusa do movimento, constituído por ações sobre um material inerte, fotográfico, vê sua natureza fragmentária negada por uma performance em torno do movimento. Esta é registrada em tempo real, nos termos de um *happening*, sem cortes. Se dá sobre

²⁴ Aqui "quadro" é a interseção que contempla tanto o quadro cinematográfico quanto a obra visada pela câmera

uma pintura viva, material que, ao contrário da fotografia, possui movimento interno próprio. O panfleto se integra.

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)**. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

BRENEZ, N. Formes du pamphlet cinématographique – Panorama autour de Mai 68. **La Revue Documentaires**, nº 22-23, p. 111-128, 2010.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ESTEVES, L. **Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema**. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 293 págs.

FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES. **Des tracts en Mai 68**. Paris: Armand Colin, 1975.

FROMANGER, G. **Gérard Fromanger**. Lyon: Fage Éditions, 2016.

GODARD, J.L. **Godard par Godard, des années Mao aux années 80**. Paris: Flammarion, 1991.

LAYERLE, S. **Caméras en lutte en Mai 68**. Paris: Nouveau Monde, 2008.

LEBRAT, C. **Cinéma radical**. Paris: Paris Expérimental, 2008.

PACI, V. On vous parle de... ciné-tracts. In: HABIB, A.; PACI, V. (orgs.). **Chris Marker et**

l'imprimerie du regard. Paris: L'Harmattan, 2008, págs. 167-177.

PRADEL, J.L. **Figuration narrative**: 1960-2000. Paris: Hazan, 2000.

RAYMOND, H. La scansion du montage dans les Cinétracts de 1968. In: BIET, C.; NEVEUX, O. **Une histoire du spectacle militant**. Vic la Gardiole: L'entretemps, 2007, págs. 274-290. TSÉ-TOUNG, M. **Sobre a prática e a contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.



PALAVRAS DE ORDEM: A POLÍTICA DA COLAGEM EM A *CHINESA* (GODARD, 1967)

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Resumo:

A *chinesa*, de Jean-Luc Godard, realizado em 1967, é um dos filmes que prefiguraram Maio de 1968, como muitos críticos e pesquisadores já apontaram. O objetivo deste texto é analisar o que, à luz da revisão atual do filme, merece investigação mais detida, a saber, o papel central que a palavra e a escrita aí desempenham e como isso se articula com uma história da relação imagem-texto nas artes visuais, sobretudo na colagem cubista, cujo desafiadorsistema semiótico serviu de modelo para Godard.

Palavras-chave:

Godard. Estética. Política. Grafismo. Colagem.

Introdução

A chinesa (*La chinoise*, 1967) é, a um só tempo, vértice e ruptura da primeira fase da obra de Jean-Luc Godard, marcando o fim dos “anos *nouvelle vague*” e o preâmbulo do período de maior radicalização política pós-1968. O filme gira em torno de um grupo de jovens militantes maoístas confinados em um apartamento em Paris, onde vivem uma espécie de “férias ‘marxistas-leninistas’” (GODARD *apud* BERGALA, 2006, p. 348), como definiu o próprio diretor em documento de trabalho datado de 22 de março de 1967. Os jovens passam os dias a discutir as bases teóricas de sua práxis política, citar passagens do *Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung, ler jornais e revistas de esquerda (*Garde Rouge*, *CahiersMarxistes-Leninistes*, *PékinInformation*), entoar frases anti-imperialistas e anticolonialistas, dar e receber aulas sobre pintura, política, filosofia e, é claro, cinema. As paredes do apartamento estão preenchidas por frases e slogans que predizem algumas das *mots d’ordre* de Maio de 1968, evento histórico do qual *A chinesa*, visto em retrospecto, parece representar os pródromos, os sinais antecipatórios, funcionando como o sismógrafo que captou as primeiras vibrações da onda de agitação política que tomaria as ruas de Paris na primavera seguinte.

O que primeiramente se destaca no filme é a presença ostensiva do texto, tanto aquele exibido e impresso na tela quanto o lido em voz alta ou datilografado pelos personagens. Palavras e textos são onipresentes, ora inseridos nos cenários e em seus objetos (paredes, lousas, cartazes, letreiros, grafites, *outdoors*), ora ocupando com exclusividade a imagem na forma de cartelas ou *deinserts* de material gráfico (o filme conta com mais de duzentos planos de *inserts* de todos os tipos, de gibis a cartazes revolucionários). A tela, enfim, é praticamente transformada em *superfície de escrita*, planície disponível aos efeitos da palavra.

Não à toa, inseparável da paixão pelo verbal e do uso constante dos signos gráficos em toda sua variedade, acha-se o investimento de Godard na

planaridade da imagem, em sua platitude inelutável. David Bordwell(2008, p. 219) nota que, durante os anos 1960, torna-se recorrente uma forma de encenação que ele chama de “planimétrica” (retomando um dos parâmetros estilísticos sistematizados pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin):

[...] o plano de fundo é decididamente perpendicular ao eixo das lentes e as figuras ficam totalmente frontais, em silhueta ou totalmente de costas para nós. Os primeiros exemplos já aparecem em Antonioni, mas o procedimento desenvolveu-se mais evidentemente dentro das novas correntes do final dos anos 1950. Jovens diretores se voltavam para algo menos volumétrico, mais conscientemente associado à imagem modernista: mais achatada, visivelmente construída, chegando até a propor quebra-cabeças ópticos.

As origens desse procedimento, de acordo com Bordwell, são várias. Uma delas pode ter sido “[Clement] Greenberg e sua concepção de modernismo como ‘afirmação do plano’ e ‘negação da profundidade representacional’, disseminada pela alta cultura nos anos 1960 e 1970” (*ibid.*, p. 220). Se a profundidade de campo – pedra angular da *mise en scène* defendida por André Bazin – havia sido uma moda estilística dos diretores de fotografia dos anos 1940, a década de 1960 assiste a uma busca pluriforme pelas composições que, em vez de explorar o efeito de profundidade, acusam a platitude da imagem, sua planaridade, num curioso encontro do cinema com um aspecto central da pintura modernista.

Mise en scène em profundidade dos anos 1940 tornava necessário encontrar formas de escandir os planos de ação no espaço. Por isso, em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), Orson Welles e seu diretor de fotografia, Gregg Toland, resgataram os potentes arcos de refletores, àquela época praticamente abandonados pelas filmagens em estúdio. Eles os utilizaram para iluminar a ação lateralmente, de maneira desigual, criando um

espaço barroco, pleno de contrastes. Tal escolha permite acumular os planos sucessivos que compõem a imagem e dramatizar visualmente o espaço apreendido pela câmera.

Nada poderia estar mais distante disso do que o estilo de iluminação de Godard em *A chinesa*, em que o espaço ganha clareza e visibilidade graças a uma luz denotativa, literal, quase sempre homogênea e, no caso das cenas rodadas no apartamento (ou seja, a grande maioria), dirigida para o teto de maneira a se espalhar uniformemente, à exceção de alguns planos com luz direcional vinda de abajures ou outro foco luminoso presente no cenário. “[Godard] elabora mais o conteúdo da imagem – o que ele compõe diante da câmera – do que a imagem em si mesma, no mais das vezes frontal e plana, como um quadro branco” (BERGALA, 2006, p. 352).

Segundo Bordwell (2008, p. 220), a “nova imagem planimétrica era muito apropriada à corrente ascética do modernismo político”, o que efetivamente se comprova em *A chinesa*, cuja utilização da imagem plana, por vezes, beira a radicalidade. Um movimento de câmera empregado sub-repticiamente no filme é o *travelling* lateral que percorre o apartamento sem nenhum recuo, encontrando pelo caminho uma parede e percorrendo-a como num exame de superfície, varredura plana que nega a profundidade. A página em branco, o espaço em que se inscreve o texto, não tem profundidade – por que a tela de cinema deveria ter?

Em *A chinesa*, encontramos “um cinema liberto de toda a sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso primeiro ler o texto-filme” (DUBOIS, 2004, p. 271). A frontalidade das imagens – planaridade, homogeneidade da luz, primariedade da cor, centralidade do quadro, recorrência do primeiro plano – vem acompanhada de uma frontalidade dos discursos. “[Godard] escreve diretamente nas paredes, que a câmera só precisa filmar

frontalmente, como se ele pintasse não sobre a película, mas sobre a tela” (BERGALA, 2006, p. 352). Trata-se de uma exigência política, de uma demanda de *legibilidade do visível* e até mesmo de *literalidade das imagens*.

Dois frases aparecem logo no início do filme e são como suas epígrafes. A primeira surge numa cartela de intertítulo e traz uma fórmula que se tornaria célebre: “Um filme em vias de se fazer [*Unfilmetrain de se faire*]”. A segunda consiste em uma frase que ocupa uma parede da sala do apartamento: “É preciso confrontar as ideias vagas com imagens claras [*Il fautconfronterlesidésvaguesavecdesimagesclaires*]”. As duas frases anunciam os dois programas principais do filme, respectivamente, o trabalho metarreflexivo do cinema sobre si mesmo (assumido e declarado já nas primeiras sequências, em particular nos planos em que a câmera aparece duplicada no espelho) e a *tensão da palavra com a imagem*. É nesse segundo ponto, vinculado à antiga querelaentre signos verbais e imagens visíveis, entre mensagem textual e representação plástica (uma contenda reverberada, mesmo que indiretamente, pela frase na parede), que gostaria de me deter com mais calma.

A história da produção imagística, em diversos momentos, foi marcada pela disputa entre o verbal e o visual, ou entre a linguagem do texto e a quase linguagem das imagens – a ambivalência destas últimas, sua resistência à sistematicidade de uma teoria, sua insubmissão ao controle dos signos, é justamente o que levanta as maiores suspeitas sobre elas (cf. BELTING, 2011, p. 142-143). Com base nessa dualidade histórica, podemos questionar se Godard, ao assumir a tarefa de “confrontar as ideias vagas com imagens claras”, não estaria tomando partido da linguagem em detrimento da imagem. Pois o que são “imagens claras”, senão aquelas que aceitaram a marcação das palavras e consentiram em abdicar de sua força figural e de sua plasticidade icônica em nome da ordenação discursiva? Godard aquiesceu, então, à limitação do potencialpropriamente plástico/

visualda imagem, aceitou transformar o visível em legível? Logo ele, que não cessou de dizer que é preciso ver e não ler, que é preciso renunciar ao mero reconhecimento do signo e descartar o enunciado textual na medida em que este mortifica a parte de vida e desejo contida na imagem?

O raciocínio é traiçoeiro. Há, sem dúvida, uma aposta de Godard na clareza e na franqueza do sentido, mas ela não se resolve por uma condução forçada da imagem ao fórum da linguagem. Propor imagens claras não implicaproduzirsignificados unívocos nem destituir a imagem de seu silêncio, de sua dimensão afásica, na qual reside, paradoxalmente, sua própria possibilidade de fala, sua capacidade de nos interpelar indefinidamente. As imagens de *A chinesa* não são transformadas em apêndices da linguagem ou peças de apoio do aparatolexical. Elas se fazem consubstanciais à escrita, formando um complexo imagem-texto que remete ao sistema semiótico da colagem cubista, como veremos adiante.

O emprego da palavra e do texto já vinha se tornando cada vez mais forte no cinema de Godard ao longo da década de 1960, com a escritasendo objeto de “manipulações lúdicas” (LEVASSOR, 1989, p. 123), jogos de palavras, montagens textuais, trocadilhos perversos, em suma, “colagens verbais decompondo e recompondo a linguagem” (DUBOIS, 2004, p. 260).

Raymond Bellour (1999, p. 120-122) enxerga, na obra de Godard, quatro modalidades de ligação do texto e da palavra com a imagem: a primeira consiste no que ele denominou “o circuito dos livros”, a proliferação do objeto-livro como presença visível na tela. A segunda, mais prosaica, repousa na tática – superabundante em Godard – da citação de extração literária. A terceira é a mais determinante para nossa reflexão: trata-se do texto “favorecido na imagem”, seja por meio de cartelas com inscrições, seja através do enquadramento que valoriza as frases e palavras já presentes no mundo (placas de publicidade, grafites, página de livro, carta ou diário preenchendo toda a tela etc.). Por fim, háas diversas

vozes que ocupam seus filmes: vozes dos livros, das citações, dos personagens, a voz do próprio Godard etc. – todas elas contribuindo para prover a ficção de uma “camada crítica”.

Diferentemente de Bellour, que não atribui um recorte temporal à sua classificação, Philippe Dubois separa os tipos de utilização da escrita por Godard em diferentes fases ou períodos, desde os filmes dos anos 1960, em que ela passa pelo universo narrativo, pela ação dos personagens, até os últimos trabalhos caracterizados pela fusão de texto e imagem num fluxo visual que jorra como que diretamente do cérebro do cineasta:

Depois do texto lido ou escrito pelos personagens nas primeiras ficções dos anos 60, depois da linguagem como instrumento da tábula rasa e dos filmes-*slogan* dos anos revolucionários, depois do videoescapelo analítico dos anos 70, depois das rumações da escrita e da gagueira de imagens imediatamente conectadas ao pensamento nos vídeo-roteiros, eis então, nas obras plenas e autônomas, a videovibração, como pulsação cardíaca que carrega e repercute em todo o Universo as marcas infinitas do pensamento e da palavra. A escrita como receptáculo e retransmissor. O vídeo como caixa de ressonância (DUBOIS, 2004, p. 286).

Nos anos 1960 (a época aqui priorizada), portanto, a escrita no cinema de Godard “se manifesta principalmente (embora não exclusivamente) no nível do enunciado diegético” (*ibid.*, p. 261). Ela está *na* imagem, ainda não *sobre* a imagem; no enunciado, e ainda não na esfera da enunciação. O filme-charneira, o operador intermediário entre o enunciado e a enunciação é justamente *A chinesa*, último filme desse primeiro período. “Podemos vê-lo em seu todo como um filme-texto, um *slogan* transformado em filme, um filme a ler e escutar tanto quanto (senão mais) a ver [...]. Passagem do enunciado à enunciação, do texto assumido diegeticamente ao texto cada vez mais filmicamente discursivo” (*ibid.*, p. 267-268). As imagens de A

chinesa são imbuídas de uma potência escritural, ao passo que as palavras, em reciprocidade, são amiúde trabalhadas como imagem e adquirem uma iconicidade e uma plasticidade próprias. “Através de sua utilização do signo gráfico, Godard dá à escrita um estatuto figural; ele a institui enquanto imagem ao mesmo tempo em que dá a esta última um valor próximo do signo gráfico” (LEVASSOR, 1989, p. 127).

Mas se *A chinesa* é um ponto de inflexão na obra de Godard, não é só porque confere visualidade à escrita e multiplica exponencialmente sua tendência ao grafismo/letrismo: é também porque demarca o momento em que o cineasta adere integralmente ao princípio da colagem, que, daí em diante, não se restringirá mais a um procedimento composicional ou a uma ideia de montagem usada pontualmente, passando a constituir a base conceitual de suas escolhas formais. “É com *A chinesa* e sua imagética de arte pop e história em quadrinhos, e depois com *Le gaisavoir* (1968) e suas fotos desviadas e contralegendadas [...] que a prática da colagem como processo de análise, de decomposição e recomposição torna-se maciça e sistemática [no cinema de Godard]” (DUBOIS, 2004, p. 256).

Muitos planos de *A chinesa*, com efeito, são elaborados à maneira de colagens, sínteses dialéticas de materiais heterogêneos: jornais, cartazes, logomarcas, livros de filosofia, retratos de Mao, Marx, Brecht, Malcolm X, Novalis. Recortando e colando os sinais emitidos tanto pela juventude maísta quanto pela cultura erudita e pela mídia de massa, Godard cria um espaço polifônico que remonta à fragmentação polissêmica de uma colagem cubista. Cultura e contracultura, mensagem publicitária e propaganda política, revista em quadrinho e imprensa independente de esquerda: tudo se choca numa tela cuja natureza bidimensional é assumida e reforçada, uma superfície opaca e plana na qual se arranjam formas visuais, símbolos alfabéticos e emblemas gráficos segundo uma lógica que, longe de restringir o campo semântico, promove “a circulação do signo” e “desencadeia a constelação do significado”, para usar as palavras

de Rosalind Krauss (2006, p. 94) a respeito dos *papiers collés* de Picasso, os quais, como alguns planos de *A chinesa* sugerem, foram menos uma insipiração vaga do que um modelo concreto e direto para Godard.¹

Em meio às práticas de montagem e desmontagem do signo no modernismo, a colagem cubista instaurou um espaço fértil de relação entre palavra e imagem, constituindo um modelo de ruptura. A arte ocidental, desde o Renascimento, estabeleceu uma clara distinção entre representação visual e signo verbal. “Não que os textos não sejam importantes no Renascimento, mas eles existem antes e fora dos confins da própria imagem” (ALPERS, 1999, p. 322). Eles fornecem motivos para a pintura: uma história a ser evocada, um tema a ser representado.

A pintura renascentista reporta-se a um texto significativo (a fonte de sua *istoria*), mas nela as palavras não são representadas, diferentemente do que acontecia na arte medieval (como se vê em alguns mosaicos paleocristãos ou nos manuscritos ilustrados). Com a concepção renascentista do “quadro como totalidade una, objeto visual coerente oferecido ao olhar”, a inserção da palavra escrita na representação de uma ação ou de uma paisagem passa a ser percebida como anomalia: “a escrita, enquanto

¹ Destacaria, em especial, a forma como diversos elementos de um importante plano – aquele em que um dos jovens estudantes, enquanto toma café da manhã, explica as razões de seu rompimento com o grupo – provêm da colagem *Etudiant au journal*: a mesa de madeira, o jornal, o formato da boina do rapaz e seu tecido granulado, a brancura da parede ao fundo, o marrom escuro da jaqueta no encosto da cadeira, enfim, tudo tem seu paralelo na imagem concebida em 1913 por Picasso (que suprimiu, no objeto que representa o jornal lido pelo estudante, as duas primeiras letras da palavra “journal” – recurso típico das suas obras desse período –, de modo que, a um só tempo, forme-se uma palavra nova, com outros significados possíveis, e mantenha-se o sentido original do termo aluído, pois não é difícil completar as lacunas com base na referência visual; as letras apagadas se fazem presentes em sua própria elisão, sem impedir que a nova palavra formada se abra para a flutuação do significado).

sequência de traços arbitrários, não deriva da mesma classe dos signos pictóricos, os quais figuram corpos, rostos, gestos e vestimentas reconhecíveis pelas formas inteligíveis correspondentes” (SCHAPIRO, 2011, p. 124).

Além disso, no paradigma da imagem perspectiva do Renascimento, a palavra escrita não tem a mesma relação com o espaço mantida pelos signos pictóricos, não desfruta de uma presença espacial similar à das figuras humanas e demais elementos representados na tela; a escrita – plana, sem profundidade – destoa da ilusão tridimensional do espaço perspectivo. Enquanto a pintura medieval – por sua submissão ao simbolismo, seu esquematismo assumido, sua literalidade – podia se assemelhar à escrita e incorporá-la, o Renascimento, embora não exclua a palavra do espaço plástico da pintura, exige que ela se aclimate em uma sintaxe figurativa subordinada às leis geométricas da perspectiva centrada monocular.

Não é uma coincidência que as palavras, estranhas ao contexto óptico renascentista, tenham sido reincorporadas à imagem pelo cubismo, movimento que desmantelou o modelo de pintura prevalecente desde o século XV. Os pintores cubistas concederam em seus trabalhos um lugar especial aos fragmentos de escrita, que muitas vezes eram segmentos de materiais impressos colados diretamente na superfície pintada. Tal como no estilo “arcaico” medieval, os objetos de uma natureza morta cubista são como que vistos em separado, cada um é apresentado de um ponto de vista que preserva sua integridade e singularidade. Nenhum conflito nasce entre as formas modeladas e a escrita ou tipografia chapada na tela.

Daniel-Henri Kahnweiler (*apud* LOMAS, 2010, p. 115), principal *marchand* do cubismo, afirmou que as pinturas e colagens de Picasso e Braque não eram espelhos refletindo o mundo exterior, mas “sistemas de signos”. Rosalind Krauss (2006, p. 44), por sua vez, escreveu que a brancura que serve de “meio” às colagens de Picasso é “tanto um lugar real quanto a abstração de um sistema”, corroborando essa ideia de que o cubismo, sobretudo

no registro da colagem, assumiu o caráter convencional do signo visual e fez do espaço imagético uma superfície hipersemiotizada, um campo de *disseminação* (no sentido derridiano) dos discursos, dos textos, dos signos linguísticos em seus diferentes modos de reverberação e de interação com os signos plásticos da representação visual.

Quanto à iconografia das colagens de Picasso – garrafas, papéis de parede, rótulos de bebida, partituras –, convém frisar que se trata de imagens que justapõem as notícias de jornal aos objetos de todo dia, localizando na vida cotidiana a tensão política que, de outro modo, estaria apartada desses cenários burgueses. Alguns especialistas, a exemplo de Patricia Leighton (1985), se empenharam em demonstrar que os recortes de jornal das colagens de Picasso no período 1912-14, vistos por muitos como meros elementos de cor e textura ou pedaços arbitrários de material impresso, adquirem significados políticos concretos quando lidos à luz da imersão de Picasso no ambiente anarco-simbolista de Barcelona e de Paris no dealbar da Primeira Guerra. Meticulosamente cortados e colados para preservar a legibilidade, esses trechos de matéria jornalística incorporam nas colagens os sinais de aproximação da Primeira Guerra e as respostas socialista e anarquista à situação.

Krauss, entretanto, questiona essas suposições realizadas em cima do que os jornais dizem. Ela se pergunta se o recorte que Picasso faz de um fragmento de jornal serve a ele para a apresentação de uma “declaração”. Estaria Picasso falando pelas vozes de outros? Ou teria ele entrado “num espaço em que o [signo] escapou da fixidez do que o semiólogo chamaria uma condição icônica – a da semelhança – para assumir o incessante jogo de significado aberto para o símbolo, o que equivale a dizer o signo sem motivação, convencional, da linguagem?” (KRAUSS, 2006, p. 46).

Cumprir lembrar que as teorias simbolistas da linguagem foram cruciais para a emergência da pintura cubista. “A reivindicação de que não

há um liame natural e inevitável entre uma percepção (ou símbolo) e o objeto no mundo exterior é o que pavimenta o caminho para a noção de um 'signo convencional,' que está no cerne [dessas] teorias" tão caras ao cubismo (LOMAS, 2010, p. 116). O que determina a função e posição do signo visual numa imagem cubista são relações de semelhança ou causalidade pautadas na referência a um objeto exterior, mas as regras de uma linguagem inventada pelo próprio artista, que usa as palavras em conluio com as imagens.

Se, no decorrer da história da representação visual no Ocidente, empregou-se a palavra frequentemente para obter o controle semântico da imagem, para cercar sua potência visual mediante o processo regrável da linguagem textual, aqui, inversamente, ela é usada para liberar a imagem da vigilância da linguagem e extrair-lhe a maior irradiação semiótica possível. Cada fragmento de jornal, segundo Krauss, é o suficiente apenas para produzir o "movimento de conversa", o jogo de relações, mas nenhum é suficiente para se solidificar em informação, argumento ou ideia. "Tantas vozes lançadas no espaço, cada uma com seu mundo, seu tom, seu ponto de vista. [...] É essa aparência de conversa que Picasso encena nessas colagens" (KRAUSS, 2006, p. 69).

Podemos aproveitar o caminho indicado por Krauss para adaptar suas conclusões à nossa reflexão sobre *A chinesa*. Na época de lançamento do filme, houve indagação sobre quem estaria falando através dos discursos, das frases, dos *slogans*, dos livros e jornais lidos em voz alta pelos personagens. É Godard quem fala? Ou os estudantes marxistas da Universidade de Nanterre? Ou os redatores daqueles hebdomadários militantes?

Difícil identificar uma voz única ou singular em um filme como *A chinesa*, cuja montagem do tipo colagem implica desfazer as unidades admitidas para tentar construir outras, ou para pôr em evidência relações heterogêneas; o filme cria unidade a partir de elementos discordantes,

obtidos de outras unidades. Godard pratica o que Vincent Amiel(2016) chama de *montagem discursiva*, em oposição à montagem narrativa: a mecânica realista do encadeamento sequencial se troca por um sistema de significação disruptivo, que aproxima imagens e realidades *a priori* sem medida comum e as obriga a ganhar um novo sentido pela associação urdida na montagem segundo uma lógica “produtiva” (e não “transparente”), que rechaça uma unidade primordial do representado a ser mantida e respeitada.

Mesmo as falas dos personagens, ainda que apresentadas como um texto contínuo, são compostas de fragmentos, como a palestra do jovem negro sobre marxismo e Terceiro Mundo, que inclui “pedaços do prefácio de Althusser a *Pour Marx*, escritos de Mao, partes de *Garde Rouge*” (GODARD, 1968, p. 119). Por meio da complexa massa visual, verbal e sonora de *A chinesa*, o que Godard fala, no fim das contas – como naqueles momentos em que podemos ouvir sua voz vir do fora de quadro para “entrevistar” os atores do filme –, é somente o suficiente para ativar a circulação do signo e promover a “aparência de conversa”.

Um detalhe que talvez não seja apenas um detalhe é o fato de o personagem de Jean-Pierre Léaud se chamar Guillaume, possivelmente em referência a Guillaume Apollinaire, escritor, crítico de arte (autor de um texto seminal sobre a pintura cubista, escrito em 1913) e amigo de Picasso. Além de “admirar os jornais por sua habilidade de falar numa pluralidade de vozes”, Apollinaire, como aponta Lisa Florman (2002, p. 80), “abraçava praticamente todo tipo de cultura popular comercialmente impressa”. Ora, Godard também assimilava a discursividade caótica dos meios de comunicação quanto as qualidades sensoriais imediatas dos materiais gráficos apropriados da cultura de massa. É nessa superfície chapada e reificada, parasitada pela iconografia comercial pelas forças de mercantilização, que ele vê aflorarem as mais profundas realidades políticas do século XX.

Godard partilha com Rauschenberg – talvez o artista com quem ele mais dialogue em silêncio nos anos 1960 – a disposição de fabricar uma obra que recolha os excedentes de produção da cultura popular, até mesmo os restos, os clichês refugados, a xepa do comércio de imagens. *A chinesa* pode ser visto como uma superfície hipersensível em que gruda não só os produtos, mas também os detritos da comunicação; uma placa de interceptação e retransmissão tanto de informações quanto de dados não processados; um chip introduzido no inconsciente político de uma sociedade às vésperas de Maio de 1968.

Sua cena mais reveladora é a de Anne Wiazemsky mexendo nos botões do rádio e trocando as estações, sintonizando diferentes frequências e captando fragmentos de discurso de que o filme imediatamente se torna eco e repositório. É essa mente imersa no campo saturado da comunicação e da imagem, atenta menos às palavras do que àquilo que as liga entre si e as passa adiante, confinada a uma cabine (as situações insulares são recorrentes no cinema moderno) em que o mundo externo só chega mediado – ou mesmo *mediatizado* – pelo discurso, enfim, é essa caixa de ressonância o que encontramos no filme, ou esse grande incinerador que absorve as energias culturais circulantes para devolvê-las ao mundo como imprecisões, provocações e palavras de ordem. Uma máquina de transformação da realidade em símbolo, e da estética em política.


REFERÊNCIAS

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. 3ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. A arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999.

BELLOUR, Raymond. **L'Entre-images 2**. Paris: P.O.L, 1999.

- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne, 2011.
- BERGALA, Alain. **Godard au travail: les années 60**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FLORMAN, Lisa. "The Flattening of 'Collage'". In: **October**, n. 102, set. 2002, p. 59-86.
- GODARD, Jean-Luc. "La Chinoise contra a esquerda?". In: BARBOSA, Haroldo Marinho (org.). **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LEIGHTEN, Patricia. "Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-13". In: **The Art Bulletin**, vol. 67, n. 4, dez. 1985.
- LEVASSOR, Claire. "Images de l'écrit: les signes graphiques chez Godard". In: **CinémAction**, n. 52, jul. 1989, p. 122-127.
- LOMAS, David. "New in art, they are already soaked in humanity: Word and Image, 1900-1945". In: CORRIS, Michael; HUNT, John Dixon; LOMAS, David. **Art, Word and Image**. Londres: Reaktion Books, 2010, p. 111-177.
- SCHAPIRO, Meyer. **Les Mots et les Images**. Paris: Macula, 2011.



DOS PERPETRADORES DA VIOLÊNCIA E DE SUAS IMAGENS (DE ARQUIVO): NOTAS SOBRE *RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO*

Ricardo Lessa Filho

Resumo:

Retratos de identificação (2014) oferece, a partir de sua montagem arquivista e cinematográfica, uma nova legibilidade histórica para as imagens realizadas pela Ditadura civil-militar brasileira. No caso, os *mugshots* (as famosas “fotos de prisioneiro”) e as imagens capturadas de maneira clandestina pelos militares para acusar os então “inimigos” do regime. Alçadas ao tempo, tornadas arquivos, estas imagens comprovam a profunda violência e perversão perpetradas pelos órgãos militares a partir de 1964. Assim, o artigo sondará o gesto de sobrevivência das imagens-arquivo, que elevadas ao tempo, tornaram-se inscrições históricas e comprobatórias dos crimes cometidos pelo regime civil-militar brasileiro.

Palavras-chave:

Retratos de identificação. Imagens-arquivo. Mugshots.
Ditadura civil-militar. Memória.

Por acaso não nos roça, também,
uma explosão de ar que envolvia os de outrora?
Por acaso nas vozes nas quais prestamos
ouvido não ressoa o eco de outras vozes
que deixaram de soar?

Walter Benjamin

Introdução

Em 1989 Arlette Farge (2009), uma das mais importantes historiadoras francesas do século XX, evocava a profunda e complexa experiência dos arquivos nos quais ela frequentava. Chamou esta experiência da vivência *dentro* dos arquivos de *Le goût de l'archive (O sabor do arquivo)*, ensaio precioso onde a autora desenterra documentos arquivados – e por tanto tempo esquecidos – daqueles que careciam de história, ou para utilizar as palavras de Walter Benjamin (2012a), daqueles cujos destinos não prestavam contas à história oficial, daqueles que partilhavam na obscuridade do mundo uma *história derrotada* por serem eles mesmos seres vencidos por uma violência gradativa. Assim, Farge concedeu uma fisionomia possível a partir da palavra aos delinquentes, analfabetos e catadores de lixo do século XVIII em Paris, afim de fazer emergir da escuridão aqueles homens e mulheres cujas silhuetas só se projetavam nos arquivos judiciais do século XVIII francês.

Ora, esta experiência vital – de dentro – que Arlette Farge descreve parece-nos primordial enquanto introdução para falar do documentário brasileiro *Retratos de identificação* (2014), dirigido pela cineasta e professora universitária (UFRJ) Anita Leandro. E sendo uma importante investigadora da história dos arquivos da Ditadura civil-militar brasileira, Leandro em seu filme *Retratos*, tal como Farge, segue o desejo de Benjamin:

tenta resgatar os nomes, as fisionomias, os locais, a marca afetiva de três homens e uma mulher (dois vivos e dois mortos) profundamente cesurados pelo horror ditatorial e faz das imagens-arquivo ao mesmo tempo uma nódoa de sangue no tempo e um testemunho fundamental das violências e humilhações executadas pelos órgãos militares da época.

Desta maneira, o artigo visará encontrar nas “fotos de prisioneiros” (os *mugshots*) presentes no filme um gesto de sobrevivência do arquivo: da morada que elas exercem na memória nacional à questão aporética destas imagens realizadas pelos perpetradores da violência militar. Os *mugshots*, fotos que originalmente serviriam para fichar, documentar e condenar os resistentes políticos e que alçados ao tempo acabam por materializar-se na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros.

Os *mugshots* como registros da violência: imagens realizadas pelos perpetradores

Os *mugshots* são formados por imagens realizadas pelos perpetradores, é dizer, são as imagens que foram produzidas, no caso de *Retratos de identificação*, pela Ditadura civil-militar brasileira destinadas a representar os “inimigos” de tal regime assim que eles eram presos e levados às delegacias ou aos centros de tortura. Os *mugshots* são, também, conhecidos como as famosas “fotos de prisioneiro”, figuras estas onde o indivíduo então em reclusão é fotografado em pelo menos dois ângulos distintos: frontalmente e de perfil. Sendo um material confeccionado pelos agentes da violência, os *mugshots* no filme de Anita Leandro possuem um papel fundamental para registrar e identificar as imagens e os tempos de tortura, humilhação e morte desempenhadas, a partir de 1964, pelo regime ditatorial brasileiro.

Chael Charles Schreier (FIG. 01), estudante de medicina, que junto a Antônio Roberto Espinosa (comandante da VAR-Palmares), de Maria

Auxiliadora Lara Barcellos (também estudante de medicina e militante da VAR-Palmares) e Reinaldo Guarani Sobral (membro do grupo armado ALN) é um dos quatro protagonistas de *Retratos de identificação. Os mugshots* de Chael talvez sejam, dentre todas as fotos do gênero presentes no filme, os mais emblemáticos porque anunciam, a partir de seu rosto e de seu corpo, ao mesmo tempo uma experiência da *resistência* e uma experiência da *aniquilação*. Experiência da *resistência*: Chael-Schreier mediante a um regime radical, antes de ser encarcerado e torturado decide comer somente uma única folha de alface e beber dois copos d'água por dia durante seu período como foragido da ditadura civil-militar e em algumas semanas perde algo em torno de 40 quilos – a resistência que em Chael se dá através da degradação do próprio corpo como a única resposta corpórea possível aos torturadores. Experiência da *Aniquilação*: com o seu corpo fragilizado pela falta de nutrientes e principalmente pelos constantes “espancamentos, chutes, sevícias sexuais e choques elétricos” (LEANDRO, 2016, p. 112), Chael não resiste a uma noite de torturas na Vila Militar e vem a falecer. Sobre este episódio específico, Anita Leandro, em suas pesquisas, acabara por desvendar uma das tantas mentiras dos assassinos militares:

O corpo (de Chael) foi levado para o Hospital Central do Exército, autopsiado sob ordem do diretor do hospital, o médico e general Galeano Franco, e entregue ao IML. Sem saber o que havia se passado na Vila Militar, o IML entregou o corpo e a autópsia à família e a morte do estudante foi imediatamente divulgada na imprensa nacional e internacional, frustrando as expectativas dos responsáveis pela morte do estudante de encobertarem o crime. Era a primeira denúncia pública de tortura no regime militar, divulgada em reportagem de capa da revista *Veja*, nº 66, de 10 de dezembro de 1969. O capitão Celso Lauria, encarregado do IPM da VAR e um dos chefes da equipe de tortura que matou Schreier, forjou, então, um documento

afirmando ter havido “necessidade do emprego de energia física para efetivação da prisão, resultando daí as lesões letais verificadas no corpo do militante”. O documento, assinado pelo capitão Lauria em 27 de fevereiro de 1970, três meses depois da morte do estudante, omite a existência do auto de autópsia, que constata, no entanto, 11 costelas quebradas, ruptura do mesocolo e do mesentério, hematomas em todo o corpo, diversas hemorragias internas e, até mesmo, implicitamente, assistência médica à tortura, ao se referir a “seis pontos de sutura na região mentoneira” (LEANDRO, 2016, p. 112).



FIGURA 01: *O mugshot frontal do rosto de Chael*

Anita Leandro descobre a verdade inscrita diante do rosto já morto de Chael. E nesta revelação, graças ao arquivo, faz com que a história até então olvidada de um homem saia da escuridão e venha nos tocar. Saída

da escuridão que só pôde existir por causa do gesto arquivista da diretora e pesquisadora, que ao encontrar os documentos emitidos pelos próprios militares responsáveis pela morte do resistente político descobre a verdadeira história desta vida humana brutalmente aniquilada. A verdade sobre a morte de Schreier culmina na comparação mediante a montagem que Leandro exerce em seu documentário (FIG. 02):

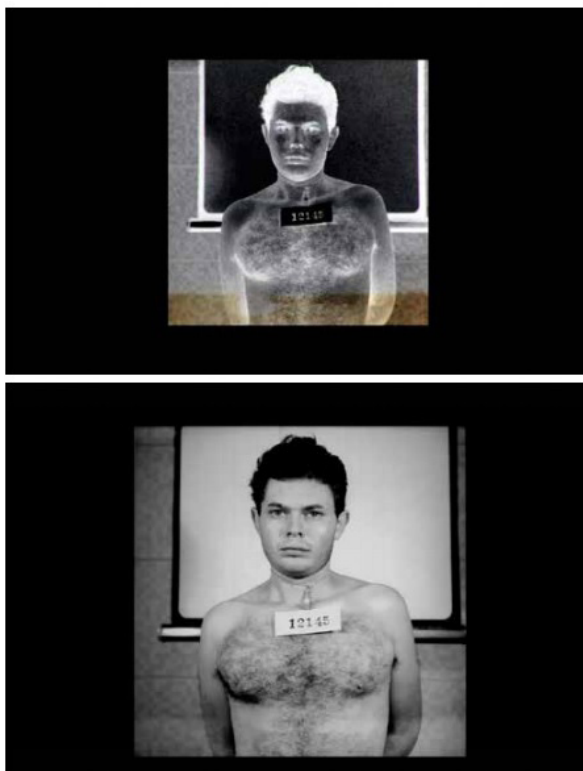


FIGURA 02: o negativo e a revelação do *mugshot* frontal de Chael realizado no DOPS/GB

Assim, o gesto perpétuo da mentira militar emerge, rompe, e a verdade é finalmente capaz, graças à montagem cinematográfica, de dizer o que por 45 anos a manteve calada:

O capitão Lauria não imaginava que, 45 anos depois, um outro documento da polícia, além do laudo de necrópsia, viria se juntar ao dossiê de acusação e desmentir definitivamente sua falsa versão dos fatos. Pouco antes de ser levado para a Vila Militar, Chael fora fotografado no DOPS/GB, de frente e de perfil, com o torso nu, em plano aproximado na altura da cintura. Os negativos dessas fotos foram localizados no APERJ durante a pesquisa para o filme *Retratos de identificação* e, uma vez positivados, revelaram que o estudante não tinha nenhum ferimento da cintura para cima [...]. Confrontado a esses negativos, o documento forjado pelo torturador vem atestar os próprios métodos da repressão, trazendo à tona a história oficial que se tentava, então, fabricar. Esses negativos são o que a historiografia chama de “testemunhos não escritos”, “involuntários”, “testemunhos, apesar deles” (LEANDRO, 2016, p. 113).

Esses *mugshots* de Chael são imagens realizadas pelos perpetradores e como tais registram um inimigo que o é plenamente a partir do momento em que seu “vestígio fotográfico é incorporado a uma ficha. Documentar é para os perpetradores contribuir à repressão e, por esta razão, estas imagens de detidos estão impregnadas do olhar e intenção de seus capturadores” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 55). Mas alçadas à luz do tempo, estas imagens registradas pelos perpetradores militares acabam por *vazar a sua razão*, ou seja, acabam indo contra o real motivo de sua fabricação (a comprovação e fichamento de que os resistentes políticos eram criminosos, terroristas) e tornam-se documentos históricos e legítimos das torturas, humilhações e assassinatos. A imagem-arquivo em *Retratos de identificação* realiza o gesto que Walter Benjamin (2012a, 2012b) tão

fortemente desejou: o de dar um nome e fisionomia possíveis aos seres pertencentes à uma história dos vencidos, porque a verdadeira construção histórica está destinada àqueles que não têm nome (os *Namelosen*).

Outro *mugshot* que nos salta os olhos é o de Maria Auxiliadora, a Dora. Assim como Chael, também estudante de medicina e um dos dois personagens do filme já sepultados em vida. Talvez por então sabermos das mortes de Chael e Dora (ela que cometera suicídio saltando na frente de um trem no período de seu exílio político na Alemanha em 1976), talvez por eles só estarem *presentes no filme como arquivos* que estes instantes de registro fotográfico – para ambos, uma espécie de perpetuação de suas fisionomias compulsoriamente violentadas, humilhadas, depauperadas – nos toquem de um modo tão eloquente e arrepiante. Talvez porque estes dois personagens, apesar dos testemunhos poderosos e em vida de Antônio e Reinaldo, sejam o verdadeiro motivo da existência de um filme como *Retratos de identificação* – ou seja: a sua razão mesma em dar um nome e fisionomia, custe o que custar, às vidas destruídas pela Ditadura militar brasileira.

E nesta tentativa de oferecer um nome e uma fisionomia a todo custo buscada pelo filme, este *mugshot* de Maria Auxiliadora realizado em 1969 (existem outras *mugshots* de Dora presentes no filme confeccionados em 1971, mas nos limitaremos a este no presente texto) acaba por conceder aquilo que somente parece ser possível no momento em que o tempo, a partir do breve instante de um gesto, de uma contração humana é congelado pelo ato fotográfico. A “foto de prisioneira” realizada pelos perpetradores militares para fichar e documentar a então estudante de medicina nos revela um segredo outrora desconhecido até o momento em que Leandro, em seu trabalho de imersão histórica e arquivagem, acaba por desvendar nesta imagem de arquivo: tal como no *mugshot* de Chael, o *mugshot* de Dora (FIG. 03), quando olhado atenta e aproximadamente (FIG. 04) acaba por nos fazer perceber as lágrimas em seus olhos.

É então que Anita Leandro utiliza-se da montagem cinematográfica e arquivista para realizar não somente uma descoberta – esta lágrima que Dora porta em sua face, lágrima contraída é verdade, lágrima cujo fluxo natural ela tenta inibir apesar de tudo, porque ela não quer dar o prazer que os seus violadores tanto desejavam: expor aos olhos dos criminosos seu choro de humilhação, de exaustão, de tortura – como também uma disputa pela narrativa histórica ao lado das imagens-arquivo:

Retirar dos arquivos as fotografias produzidas pela polícia durante a ditadura engaja, por consequência, a montagem cinematográfica numa outra disputa pela narrativa histórica, desta vez, com as imagens, ou seja, ao lado delas, de maneira solidária em relação à fragilidade desse tipo de documento e à gravidade do silêncio que ele encerra (LEANDRO, 2016, p. 107).

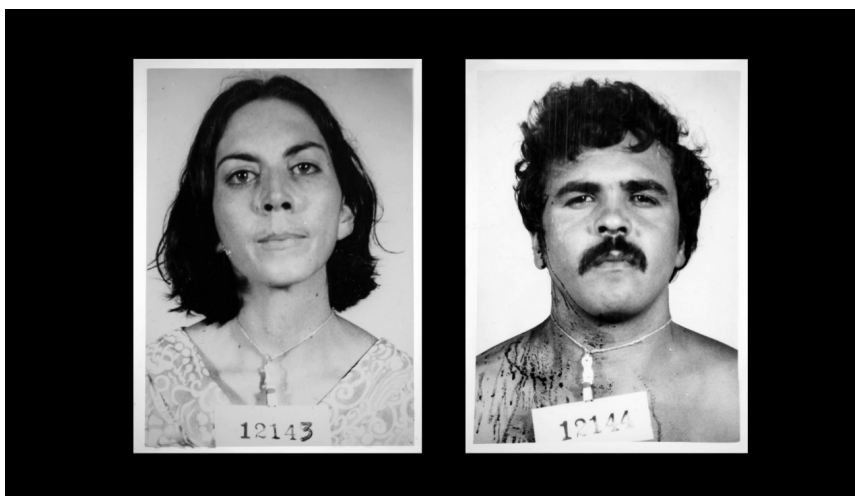


FIGURA 03: Os *mugshots* de Dora vestida e de Antônio – este desnudo e ensanguentado após mais uma sessão de tortura e espancamento realizada pelos militares



FIGURA 04: Com a foto aproximada do rosto de Dora, torna-se perceptível as lágrimas em seus olhos. Foto realizada de quando de sua entrada no DOPS em 1969

Por mais pobre e insuficiente que uma imagem de um dado tempo histórico possa parecer, por ser arquivo ela exige de nós um exame cuidadoso para entender o seu gesto fundador: o olhar que a engendra. E se a foto de Maria Auxiliadora é à luz de sua realização um ato fotográfico fixado pelo perpetrador, a partir de sua sobrevivência tanto no tempo quanto na memória este olhar dos fundadores da violência é confrontado com o olhar desta mesma imagem virada arquivo: a colisão repentina daquele que agora olha essa foto como um testemunho crucial da violência do

regime civil-militar brasileiro. E desta maneira, o olhar de Dora pode ser lido como uma de tantas outras “respostas ao olhar da autoridade” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2014, p. 99) que a registrava.

Mas esta representação não basta para explicar a força inesgotável das fotografias; nelas toma corpo um segundo nível: o instante irrepetível de um choque de olhares; uma centelha que a registra, o ser que se descobre diante da câmera expressado em um gesto, consciente ou não, da vez derradeira em que foi fotografado, não para outra coisa senão para morrer. Por isso o ato fotográfico, sobretudo as imagens realizadas pelos perpetradores da violência, tem algo de performativo: mais do que descobrir um inimigo, cria-o; mais do que abrir uma ficha do dedo, é a sua condenação à morte ou à tortura. A foto retrotrai, então, o instante, mas faz gravitar sobre ele tudo o que ocorrerá posteriormente. Se de fato os *mugshots* um dia serviram para fichar e documentar os “inimigos” do regime militar, hoje sua função é de completa inversão: a de *identificar* as imagens outrora “perdidas” (na verdade, imagens que sempre foram consideradas secretas pelos órgãos da Ditadura e por isso guardada às sete chaves de todo conhecimento público) que cada vez mais emergem e que contribuirão para concluir sobre a grandeza deste crime totalitário que fraturou a história do Brasil. Essas imagens – e as fotos e documentos que Leandro exhibe em seu filme não são outra coisa senão a ponta do iceberg – ao mesmo tempo que urgentes e fundamentais, portam em si mesmas – pela espessura do trauma, pela intensidade da violência – a história do naufrágio político e humano do nosso país, cristalizando assim este tempo histórico brasileiro de profunda repressão como uma “pedra da dor que escapa à redenção” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2016, p. 59).

E se os *mugshots* confeccionados pelos militares brasileiros a partir de 1964 serviram para decidir sobre os rumos das humilhações, torturas e assassinatos, agora obrigam-lhes a assumir a responsabilidade diante da História:

Feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu. Um processo de identificação em duplo sentido se estabelece, assim, em torno dessas fotografias de prisioneiros. Hoje, elas funcionam como conectores entre o passado e o presente, que é como Ricœur nomeia os arquivos (LEANDRO, 2015, p. 2).

Considerações finais: o arquivo e o seu périplo

No Brasil entre o final dos anos 1980 e toda a década de 1990 podem ser momentos considerados como um marco sobre a questão do direito de acesso aos documentos de arquivo e como bem nos lembra Michael Cook, nesse período a maioria dos países procedeu em direção à uma revisão das suas legislações, sobretudo países como o Brasil que passaram por um processo político ditatorial (COOK, 1999). Desta maneira o arquivo parece sempre clamar por um gesto de périplo, por um movimento que faça recobrar no presente o passado de sua história, a real origem de seu acontecimento.

Assim, *Retratos de identificação*, pelo menos aquilo que fizemos deste importante filme sobre a memória da repressão militar brasileira, foi apenas uma parcela dentre as tantas possibilidades de leituras que o filme proporciona a quem quer verdadeiramente descobrir uma parte crucial da história do nosso país. O filme de Anita Leandro é uma inscrição arquivista no seio da história recente brasileira e faz parte da crescente e importante proliferação do cinema de arquivo ao redor do mundo. Desta maneira, podemos imaginar uma parte de todo o cuidado e rigor que Leandro teve para escolher os arquivos que ela mostra em seu filme, já que eles “dependem dos cuidados de quem tem a competência para questioná-los e, assim, defendê-los, socorrê-los, dar-lhes assistência” (RICŒUR, 2000, p. 213). Leandro sem dúvida alguma teve competência

para questionar, defender, socorrer e dar assistência aos arquivos por ela exibidos em *Retratos*.

Retratos de identificação é um filme que mexe e abala – tanto o corpo como a memória. É aquela espécie de “excesso de sentido” de que nos fala Arlette Farge (2009, p. 36): de que o arquivo quando *lido* assombra e abala emocionalmente o seu *leitor* – é esta a própria ideia de uma nova legibilidade histórica que a imagem-arquivo possibilita a todo presente. Mas assombros e abalos fundamentais, inadiáveis porque as imagens da repressão “carregam consigo vestígios de crimes ainda impunes e necessitam, por essa razão, de uma abordagem minimamente materialista, de maneira a tornar visíveis e/ou audíveis evidências históricas durante muito tempo ignoradas” (LEANDRO, 2016, p. 111).

Por fim, *Retratos* possui a noção de que falar de homens e de mulheres do passado sem tomar a precaução de enunciar a dimensão corporal sobre a qual se assentam seus espíritos e suas inteligências é esquecer uma grande parte deles mesmos. Desta maneira o filme de Leandro pode ser também interpretado como uma busca incansável pelo *tempo do luto* – pela eliminação de sua impossibilidade –, pelo respeito às vidas destruídas impiedosamente, porque como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 110): a “impossibilidade do luto responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida”. Graças ao filme de Anita Leandro, Chael e Dora puderam voltar a viver.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

_____. Paralipómenos y variantes. In: **Escritos franceses**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012b.

COOK, M. Acesso a Arquivos e a livros raros. *In: A Informação: tendências para o novo milênio*. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 1999.

FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GAGNEBIN, J. Palavras para Hurbinek. *In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). Catástrofe e representação*, pp. 99-110. São Paulo: Escuta, 2000.


LEANDRO, Anita. Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão. *In: Anais da Compós – XXIV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Universidade de Brasília, 2015.

_____. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *In: LOGOS 45, v. 23, n. 02*, pp. 103-116, 2016.

RICŒUR, P. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. El eslabón perdido de las imágenes en el genocídio camboyano: en torno A la imagen perdida (RithyPanh, 2013). *In: Secuencias - 43-44*, pp. 51-72, 2016.

_____. Unarchivoinsomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia. *In: História: Questões & Debates*, n. 61, jul./dez., pp. 79-103. Curitiba: Editora UFPR, 2014.



ESTIGMA OU INVERSÃO: A ESTÉTICA DA REPETIÇÃO EM *O MUNDO DE ANA*

Veruza de Morais Ferreira

Sebastião Guilherme Albano da Costa

Resumo:

A trajetória marcada pelos conceitos de “repetição” e “estética” na linguagem imagética podem descrever com afincos aspectos culturais e de interesses estéticos pelos autores. Sendo a repetição inevitável, igualmente no cinema, interessa-nos entender como essa ocorrência pode ser identificada e interpretada no cinema Potiguar de Wigna Ribeiro sob a luz do aporte teórico de Roland Barthes (1990) e Jerome Stolnitz (2007). A nossa tentativa, portanto, é de buscar elementos culturalmente ressaltados sob o olhar da cineasta. Para tanto, analisaremos brevemente o longa *O Mundo de Ana* (2014), identificando elementos que se repetem ou não do imaginário nordestino, sob o ponto de vista dos interesses da autoria. A partir desse levantamento, acreditamos poder identificar a inversão do estigma nordestino e o estilo da cineasta.

Palavras-chave:

Repetição. Estética. Estigma. Cultura. Cinema Potiguar.

Introdução

Os conceitos de “repetição” e “estética” surgem cotidianamente marcando as linguagens imagéticas. A repetição, marca o movimento aparente ou alguma propriedade da “persistência da visão”, ao descrever o movimento quando na verdade o que está sendo visto é fixo e imóvel (DONDIS, 2007), como também, a estética, representa a diversidade de interesses e gostos pessoais em uma contemplação, mesmo os “[...] considerados totalmente desprovidos de atractivos [sic]” (STOLNITZ, 2007, p. 56).

Repetição é uma característica marcante para Barthes (1990), uma forte consideração a define como uma característica cultural. Propõe-se uma distinção das culturas por meio desse elemento (BATHES, 1990). Essa característica torna-se fonte de sentido para as culturas, tornando-se um forte elemento de identificação entre o popular e o dominante. Aqui, relacionaremos os conceitos de “repetição” e “estética” ao estilo determinante de uma expressão cultural. Uma grande diversidade de modos de existência possibilita às diversas formas de expressão artística. A identificação e recorrência de cada elemento, torna-se chave para um estilo. A experiência visual da repetição marca um estilo.

Apontava a fotografia o registro de imagens estáticas em série de um mesmo acontecimento em movimento, quando projetadas em velocidade, criam a sensação de ilusão e movimento contínuo. A relação fotografia e cinema ainda no século XVIII, sugere a repetição como característica predominante da imagem em movimento. Do mesmo modo, a duração do som chegado ao ouvido humano é medido pela repetição, tornando-o longo ou curto, medido por minutos, segundos ou horas.

Nas artes, o movimento Futurista teve por objetivo incorporar a agitação da vida moderna e a velocidade das máquinas. Mas como sugerir movimento em algo estático? Em uma escultura ou pintura, por exemplo?

Na pintura, identificamos movimentos espiralados e sequenciais sugerindo repetição e dinamismo, aqui configurados como chave da estética Futurista; na escultura, a resistência de um corpo com músculos tensionados, indicam a presença de força física e o movimento. Em *Velocidade de Automóvel*, de Giacomino Balla (1913) e o *Guerreiro com a Lança*, de Umberto Boccioni (1912), a velocidade é representada pelas linhas e formas espiraladas, é o registro visual da passagem do automóvel em alta velocidade; já na escultura de Boccioni, o corpo representa a força do movimento do arremesso da lança (Figura 1 e 2).



Figura 1 - *Velocidade de Automóvel* (Giacomino Balla, 1913)

Fonte: Cultura Mix



Figura 2 - *Guerreiro com a Lança* (Umberto Boccioni, 1912)

Fonte: Pinterest

Na *Pop Art*, a repetição se faz por meio de imagens idênticas com variação de cores. Em a *cadeira elétrica* (1967), de Andy Warhol, diferente do Futurismo, por remeter o observador a outro contexto, não o de desenvolvimento tecnológico e a modernidade urbana, porém, de uma reprodução mecânica, às experiências de uma cultura moderna (a massa), uma cultura consumista e industrializada, elementos configurados em uma estética da *Pop Art*.

Warhol passa a utilizar o *silkscreen* (serigrafia). Com o trabalho realizado a partir de uma fotografia, se reproduz em sequência, apenas apresentando a variação de cores e criando uma proximidade entre a técnica da reprodução e a significação. A repetição na *Pop Art* propõe outra reflexão sobre a perda da aura na obra de arte. Conforme Benjamin (1994), a reprodução a partir de uma única fotografia desfaz sua singularidade. A recorrência se faz presente por meiodas cores, vívidas, agressivas e repetitivas. Cores quentes e frias como o amarelo, vermelho, laranja, magenta, azul, verde, tornam-se “submetidas a um estilo”, por serem as mesmas aplicadas de maneira pensada, “a cor é a própria substância” (BATHES, 1990, p.186).

Como o dito pelo filósofo Jerome Stolnitz (2007), nas artes podemos encontrar o registro permanente dos objetos despertadores do interesse estético. Uma natureza morta, uma cadeira, um ícone da cultura de massa, todos passam a ser eternizados por um registro de um interesse estético do artista. No cinema, alguns elementos se repetem: cores, personagens, figurinos, cenários, fala se a função metalinguística, tomam para si um estilo marcante de uma autoria.

Nacionalmente, o imaginário sobre o Nordeste brasileiro foi construído sobre os estigmas da seca, do sertão e do cangaço. Filmes como *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998), *Abril Despedaçado*, Walter Salles (2001), *O auto da Compadecida*, de Guel Arraes (2000), *Lisbela e o Prisioneiro*, Guel Arraes (2003), *O homem que desafiou o diabo*, Moacyr Góes (2007), *O Céu de*

Suely de Karim Ainouz (2006), entre outros, representam bem a reincidência estigmatizada.

Segundo Stolnitz (2007, p. 57), “os exemplos de representação de temas feios e macabros na arte recente são ainda mais óbvios.” O autor cita como exemplo *A Jangada da Medusa* (Géricault, 1816) pela dramaticidade. O exemplo de tema “feio” visto pelo autor torna-se ultrapassado considerando o período clássico ao atual contemporâneo. Mas o que seria um tema ou objeto “feio”, diante do contemporâneo *Livro de Carne* (BARRIO, 1972)? Ou diante da representação do matuto, magrinho, de fala arrastada, do sertão, da seca permanente, do Nordeste Brasileiro, do João Grilo – Matheus Nachtergale – personagem de *o Auto da Compadecida*? Não poderíamos considerar um tema “feio” e/ou “grotesco” a maneira dos cineastas construírem nacionalmente o imaginário do Nordeste Brasileiro se baseando no interesse estético por características mínimas, tomando-as como influência generalizada dos grupos sociais locais de forma incoerente?¹ Objetos e elementos “menos majestosos”, parecem atrair o interesse dos autores para a apreciação do lado estigmatizado da região nordestina.

O Cinema Novo Brasileiro contribuiu fortemente para construção da representação nacional do Nordeste, embora visando aspectos políticos e sociais², os estigmas foram sustentados por estrangeiros de outras regiões. Se nacionalmente o imaginário do Nordeste Brasileiro no cinema se ergueu sob a repetição de elementos categorizados, como se faz a construção da imagem do Nordeste Brasileiro pelas produções Potiguares

¹ Consideramos a literatura a principal responsável por construir essa tradição. Via-se *O sertanejo*, de José de Alencar, *Os sertões* de Euclides ou *Vidas Secas*, de Graciliano, entre tantos outros.

² Após o golpe de 1964 inicia-se um novo período de modernização do país. A nova geração de cineastas propõe uma oposição ao engajar-se politicamente com a principal característica de expor uma visão da sociedade brasileira, enfatizando a condição de subdesenvolvimento do País.

contemporâneas? Quais elementos despertam o interesse estético da diretora Wigna Ribeiro em *O Mundo de Ana* (2014)?

Buraco Filmes e Wigna Ribeiro: uma produção cinematográfica Potiguar

Em crescimento e com pouco destaque nacionalmente, a produção cinematográfica Potiguar segundo Cruz *et al.* (2016), iniciou sua história na década de 1920 e 1950. Nesse período, os projetos audiovisuais foram tocados no Estado do Rio Grande do Norte, infelizmente o insucesso foi seguido de algumas dificuldades financeiras, fechando o ciclo em 1955. Entre as décadas de 1970 e 1980, surge trabalhos como *Boi de Prata* (Augusto Ribeiro Júnior, 1978), *A árvore de Marcação* (Jussara Queiroz, 1993) e *Fora de Ordem* (Jussara Queiroz, 1983). Anos seguintes, depois do contexto da Retomada do cinema nacional, as produções potiguares emergem em produções independentes e coletivos, como a Buraco Filmes, torna-se atuante na cidade de Mossoró/RN.

Os coletivos “fazem uso de diferentes estratégias para viabilizar seus filmes: equipe colaborativa, coletivos audiovisuais e profissionais independentes, muitas vezes, utilizam recursos próprios ou fazem uso de financiamento colaborativo” (COELHO; LACERDA, 2017, p.6). A produção audiovisual independente tem ganhado força atualmente no Rio Grande do Norte. Como independentes, identificamos filmes não encontrados nas grandes esferas de circulação e produção econômicas. Os filmes realizados por editais, leis de incentivo, coletivos e formas autônomas de baixo valor orçamentário.³

³ No cenário Potiguar não identificamos uma política pública para a cultura, a ausência de financiamento para a produção audiovisual independente é um fato.

Alguns nomes se destacam no cenário atual da produção de cinema Potiguar independente, nomes como o da produtora e realizadora Wigna Ribeiro, tem seus filmes financiados com recursos próprios e a colaboração de pequenos apoios e equipe. As gravações costumam acontecer em Mossoró e em cidades vizinhas. Parte dessa motivação tem como estímulo a movimentação universitária, com o fomento a pesquisa e formação direcionada para a publicidade e o audiovisual.

De acordo com algumas pesquisas⁴, a líder da TV Buraco, roteirizou, filmou e editou o primeiro longa-metragem de ficção produzido em Mossoró/RN. No filme *O Mundo de Ana* (2014), conforme a entrevista cedida pela cineasta, tudo surgiu de uma brincadeira de adolescentes, amantes de séries de TV, produtores de seus próprios seriados. A valorização do trabalho inicia-se também com o prestígio do elenco formado exclusivamente por atores locais. Sem qualquer investimento, a TV Buraco, com a participação do trabalho de voluntários gravou durante seis meses, em alguns municípios do Rio Grande do Norte: Governador Dix-Sept Rosado, Areia Branca e Felipe Guerra.

Ações dessa natureza, de forma independente, enriquecem nosso cenário cinematográfico, mesmo que grande parte da produção audiovisual potiguar se destaque em curtas-metragens, as produções de filmes longas-metragens surgem não na mesma velocidade, mas constroem aos poucos uma oportunidade de inverter a invisibilidade nacional e mundialmente. Do mesmo modo, faz-se surgir novas ferramentas para trabalhar o imaginário do Nordeste Brasileiro sob os pontos de vistas dos nativos da região.

⁴ CLISTENES Carlos. **Primeiro longa-metragem mossoroense é lançado no cinema.** Disponível em: <http://www.clistenescarlos.com.br/2014_12_07_archive.html> Acesso em: 08 de jan. 2018

A repetição como interesse estético em *O Mundo de Ana*

Considerado o primeiro longa-metragem independente de ficção mos-soroense, *O Mundo de Ana* (2014) mistura realidade e fantasia contada em cinco episódios. Metalinguisticamente a narrativa se desenvolve entre uma trama e muitas outras estórias. Na abertura do filme temos um certo “resumo” do que iremos encontrar durante a narrativa: “*a fantasia de um mundo que a magia escondia [...] quando a luz encontrar magos, seres, fadas, guias, homens, cores, em tantas léguas, lagos em ‘Quase Lá: Anda Ana, que quase lá já está, que quase lá já chegará impedir a grande profecia [...]’*”, descreve a fala de abertura do filme.

Conforme o anunciado pela fala da vinheta de abertura do filme acima, a história tem como início a passagem do mundo real para a fantasia, inicialmente o bando de Lampião transita “a galope” pela cidade de Mossoró. Da realidade para o mundo imaginário de “Quase Lá”, a protagonista Ana (Samya Alves) passa a pertencer ao bando do cangaceiro Lampião (Igor Fortunato), no caminho, emerge as lendas do folclore nordestino, se destringando em uma disputa entre o bem e o mal.

Em consonância com a diretora do longa, a ficção é uma releitura despreendida do clássico da literatura mundial *Alice no País das Maravilhas*, mas se é uma releitura da versão do diretor Tim Burton com Johnny Depp de 2010, não sabemos, percebemos um toque diferenciado na virtualidade dos games atuais, de maneira distinta os personagens precisam enfrentar desafios para atingir novas fases da narrativa e atingir o objetivo: Ana salvar o reino de “Quase Lá” da profecia do rei em mudar o tempo e transformar dias sem noites.

Destacaremos em uma breve análise fílmica, possíveis signos imagéticos repetitivos, indicadores de uma característica cultural (BRATHES, 1990)

e de interesse estético (STOLNITZ, 2007) pela cineasta. As temáticas apontadas permeiam o desenrolar da narrativa imagética, e são desdobradas com a ajuda de Ana (Samya Alves), a protagonista. A trama é definida sob o imaginário da representação histórica e lendária da cidade de Mossoró, a “Ana no país de ‘Quase Lá’”.

A relação entre os personagens e o espaço representado torna-se plural. Cidade, sertão, mar, cangaço, religião, personagens folclóricos e lendários, determinados elementos trazem o dinamismo trabalhados paradoxalmente entre “realidade” e fantasia em *O Mundo de Ana*. Logo nas primeiras imagens, vemos a representação do cangaço de Lampião chegando na cidade de Mossoró (Figura 3), e nas cenas seguintes, o cacto simboliza a paisagem seca do sertão (Figura 4), ambos, símbolos, demarcam possíveis afirmações de signos culturais (BRATHES, 1990) representantes do imaginário do Nordeste Brasileiro. Lampião, forte nome histórico, tornou-se um mito, responsável por organizar a invasão do bando ao Rio Grande do Norte durante a década de 1920, ficando conhecido por sua valentia; contrariar Lampião significava morte para o justiceiro. Atualmente o rei do cangaço é considerado um mito e símbolo do Nordeste Brasileiro.



Figura 3 – Lampião em Mossoró

Fonte: Fotograma do filme



Figura 4 – O cacto, símbolo nordestino

Fonte: Fotograma do filme

A seca é uma das características da sub-região nordestina, com longos períodos sem chuva, o clima seco e a ausência de água em algumas regiões durante períodos do ano é intenso. No entanto, o sertão e a seca não arrasam toda a região nordestina, o Nordeste constitui-se de áreas litorâneas e Zona da Mata, as chuvas tornam-se frequentes nessa região. Em *O Mundo de Ana* (2014), a diretora parece querer desconstruir o estigma nacionalista da visão do Nordeste brasileiro. No filme nos deparamos com diversas paisagens-cenários: o mar, o rio, a região úmida e a vegetação da paisagem litorânea quebram a visão de um Nordeste pleno de seca e fome. Desta forma, os elementos assinalados por uma repetição no cinema sob o imaginário nacionalista do Nordeste, é fragmentado, tornando-os a inversão dos sentidos dessa representação. O Nordeste não é apenas seco e sede, o Nordeste é plural, litorâneo, ribeirinho, de clima quente e úmido e de fé (religioso).

O histórico e lendário cangaço entrecruza toda a trama fílmica. Outro momento relevante destaca-se em torno do personagem, em uma sequência de mudança de cenários, da cidade para o mar, Lampião é visto em uma paisagem litorânea, faz uma prece reflexiva, demonstrando sua fé e devoção a Deus (Figura 5), em outro momento, o religioso Lampião poeticamente é abençoado por uma possível representação da virgem Maria (Figura 6).

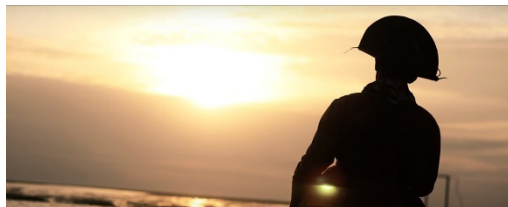


Figura 5 – Lampião e sua fé

Fonte: Fotograma do filme

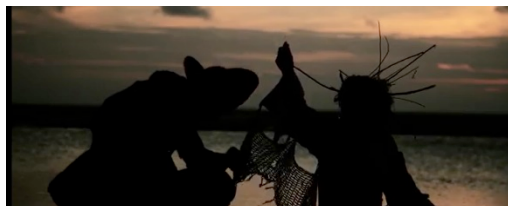


Figura 6 – Lampião sendo abençoado

Fonte: Fotograma do filme

Para Barthes (1990, p.182), a “repetição é uma característica da cultura”. Denominaremos aqui, determinados signos como características culturais por demarcarem toda narrativa fílmica. A forte simbologia trazida pelos elementos como o cangaço e a religião, sugerem um sentido para a cultura popular nordestina. A cultura religiosa do vingativo cangaço, a influência e a religiosidade popular no catolicismo rural, marcam a cultura nordestina. Outra característica corrobora para a comprovação de signos imagéticos repetitivos em *O Mundo de Ana*, distintamente de um indicador de características culturais segundo Barthes (1990), porém, próximo do que chamamos de interesse estético (STOLNITZ, 2007) pela cineasta.

O Mundo de Ana, desenvolve-se entre o paralelo realidade e fantasia. A discrepância entre os dois “mundos” passa ser assinalada após Ana ser transportada para um mundo de “Quase Lá”, mais adiante, quando o bando de Lampião ultrapassa portal da “realidade” para o purgatório (Figura 7), o contraste entre cor e preto e branco, descreve visualmente essa transição. Seguidamente, seres lendários surgem desenhando a narrativa: magos, bruxas, morte, lua, fadas, entre outros personagens, Lara mostra-se (Luiza Gurgel)(Figura 8), personagem do folclore brasileiro, a sereia protege os lagos. Seguidamente, conhecemos o rei vilão de “Quase Lá” (Figura 9), o rei que tomou o trono do irmão gêmeo e fez do dia sempre noite.

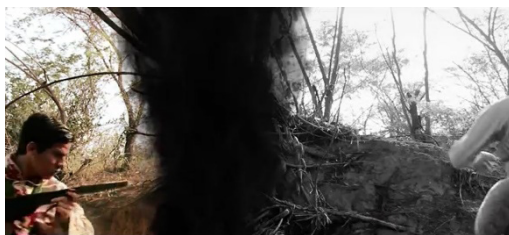


Figura 7 – Realidade e purgatório

Fonte: Fotograma do filme

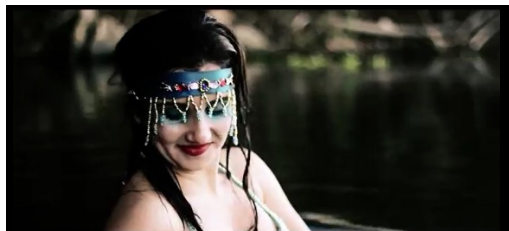


Figura 8 – Lara, a figura lendária

Fonte: Fotograma do filme



Figura 9 – O rei de “Quase Lá”

Fonte: Fotograma do filme

Concentramos acima, alguns aspectos do interesse estético (STOLNITZ, 2007) sob o possível ponto de vista da cineasta. O longa-metragem *O Mundo de Ana* se destaca esteticamente por uma ficção fantasiosa. Primeiramente, de forma repetitiva o paralelo entre os elementos da realidade e fantasia, do passado, presente e futuro, assinalam a narrativa com personagens lendários e mitológicos. Com reinos e figurinos inusitados, a fantasia demarca o mundo da leitora Ana, seu futuro depende da fantasia alimentada pelo mundo de “Quase Lá”. Assim, de forma contrária ao imaginário nacionalmente construído do Nordeste brasileiro, Wigna Ribeiro utiliza elementos fortemente simbólicos da região nordestina para contar fatos históricos e culturais, valorizando elementos da cultura regional sem descaracterizar a região.

Considerações finais

O imaginário sobre a representação nordestina ainda predomina sob os “olhares” nacionalmente, seca e sede parecem descrever universalmente a região do Nordeste Brasileiro. A TV Buraco juntamente com Wigna Ribeiro propõe-se desconstruir o estigma nacionalista. Sob o ponto de vista

da repetição, elementos simbólicos e característicos da seca, do cangaço e da religião, até então, são apontados como característicos e parte da cultura popular nordestina. No entanto, sob outro aspecto, paisagens litorâneas, lagos, em um clima tropical úmido, acrescentam ao cenário de *O Mundo de Ana*, um olhar diferenciado da cineasta, tornando-se próximo ao referencial de representação do que realmente seja o clima e a vegetação da cidade de Mossoró e todo o Rio Grande do Norte, constatando uma inversão do paradigma imagético.

Essa fragmentação e inversão do estigma nacionalista do Nordeste, não estabelece uma única recorrência de elementos modelo, isto é, seca, sertão, cangaço e religião. De maneira distinta do proposto pelo Cinema Novo, o cinema de vanguarda política e estética, o cinema Potiguar contemporâneo se destaca por ser mais um cinema de autor, no entanto, a visão política da nova geração emerge na produção experimental dos filmes com temas próximos da realidade dos diretores e dos roteiristas, não se concentrando no reflexo de uma imagem nacional. Esses princípios são remodelados com um forte elemento de recorrência simbólica no filme em questão; a fantasia torna-se um signo marcante e repetitivo, durante toda narrativa fílmica um personagem ou elemento traz à tona esse fundamento.

Se tratando de interesse estético, podemos considerar a fantasia como princípio estético da cineasta Wigna Ribeiro em *O Mundo de Ana*. Essa maneira transmite um significado, cada elemento se repete com uma função única na narrativa, a de constituir um discurso fantasioso sob um ponto de vista pessoal. Acreditamos poder identificar com esse elemento aspectos da representação e a singularidade da cineasta, seria basicamente saber como ela executa a função de autora e qual estilo assinala em seus filmes.

REFERÊNCIAS

BALLA, Giacomo. **Automóvel correndo**.1 fotografia, color, 4,09 x 6,45. Formato JPEG. Disponível em: <<http://cultura.culturamix.com/arte/giacomo-balla>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOCCIONI, Umberto. **O guerreiro com a lança**.1 fotografia, color, 10,45 x 11,45. Formato JPEG. Disponível em: <<https://www.pinterest.es/pin/146578162852412671/?lp=true>>. Acesso em: 10 dez.2018.

COELHO, Diana; LACERDA, Jusciano de S. Invisibilidade no Mapa: Apontamentos preliminares sobre a produção de longas-metragens no Rio Grande do Norte de 2010 a 2017. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** - Intercom, 40, 2017, Curitiba. Disponível em: <www.intercom.org.br/sis/eventos/2017/resumos/R12-2380-1.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2018.

CRUZ, Adriano; SCKAFF, Dênia; FILHO, Ruy (Orgs.). **Claquete Potiguar**: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte. Natal: Máquina, 2016.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

O MUNDO de Ana. Direção: Wigna Ribeiro. Produção: Coletivo Buraco Filmes, 2014, 139 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7_aWtRgelLE>. Acesso em: 17 jan. 2019

STOLNITZ, Jerome. A Atitude Estética. Tradução: Vítor Silva. In: D'OREY, C. (Org.) **O que é a arte?** Uma perspectiva analítica. Lisboa, Dinalivro, 2007. p. 45-60.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.



**SOME INCONVENIENT AND
OTHER TRUTHS:
BRASIL VERDADE, 1968**

Darlene J. Sadlier

Introduction

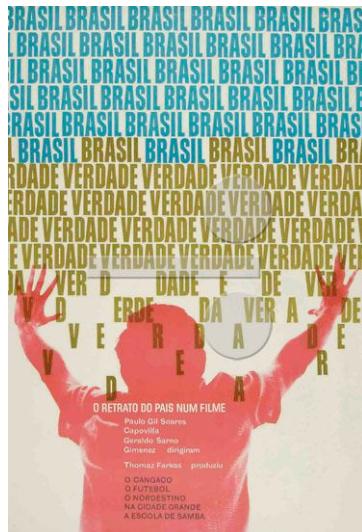
As in many other parts of the world, 1968 was a turbulent year in Brazil. The 1968 that put the far-right in charge imposed the Institutional Act No. 5 (AL-5), and suspended Congress and civil rights to curtail demonstrations and other opposition to the regime. A new constitution was passed that consolidated power in the executive branch. Political activism in schools and the workplace was effectively staunched with the closure of the university student union, and government control was instituted over labor unions. Politically engaged citizens were arrested and tortured, and scores of individuals were murdered or died in prison. Censorship was ratcheted up to block all forms of mass media whose content was deemed subversive or questionable. The regime also intervened in state and local affairs. Officials regarded as undesirable were replaced. Some political dissidents were forcibly exiled while others, fearful of reprisals, fled the country.¹

It was during this chaotic year that the feature documentary Brasil Verdade appeared. An anthology of four medium-length films with direct sound produced between 1964 and 1965, the feature heralded what became known as the Caravana Farkas, a collaborative project headed by Hungarian-born photographer and businessman Thomaz Farkas². Passionate about his adopted country and the possibilities of documentary, he financed a cadre of young, often first-time directors to make films about Brazil's people and culture. Between 1964 and 1980, the Caravan made thirty-eight shorts, many about the impoverished Northeast, as well as

¹ For more on this period, see Marshall C. Eakin, Brazil: The Once and Future Country, New York: St, Martin's Press, 1997, p55-60.

² For more on the politics of direct sound at this time, see Sérgio Muniz, "Cinema direto — Anotações," Artes, 1 (Feb 1965): 44.

the feature Certas palavras (1970) about Rio composer Chico Buarque de Holanda. Brasil verdade is a compilation of the Caravan's earliest black and white films: Manuel Horácio Giménez's Nossa escola de samba, Maurice Capovilla's Subterrâneos do futebol, Geraldo Sarno's Viramundo, all of which were shot in 16mm; plus Paul Gil Soares's Memória do cangaço, which was shot in 35mm³. For Brasil verdade's theatrical distribution in São Paulo, Rio, Brasília and Salvador, all 16mm footage was transferred to 35mm.



³ All the films are approximately thirty minutes in length. The word “viramundo” refers to the Northeastern Bumba-meu-boi, which portrays an ox’s death and resurrection. A divine messenger-mediator associated with the worlds of the dead and the living, a pajé called Viramundo, is also associated with the indigenous and African religions known as Umbanda and Candomblé.

It is important to understand the pre-1968 context in which these films were made. Although the 1964 military regime was more moderate than the one that usurped control in 1968, filmmakers were all too cognizant of the power of the government censors. Films made for theatrical release were closely scrutinized for any hint of subversive material or images that depicted the country in an unfavorable light. Although documentaries circulated mostly via film festivals and local cinema clubs, they, too, were subject to censorship. An extreme example in 1964 involved the docudrama being made in Pernambuco by Eduardo Coutinho, about the 1959 assassination of peasant league leader João Pedro Teixeira, who was killed by two policemen hired by northeastern landowners. Shot with non-professionals, including Teixeira's widow and rural workers, the film was in progress when the March 1964 coup took place. Alerted to the subject matter, regime officials confiscated materials at the site and made arrests. Fortunately, the negative had been sent to a Rio lab to be developed and escaped seizure; nevertheless, Coutinho was forced to abandon the project⁴.

Fully aware of Coutinho's persecution by the regime, the Farkas Caravan moved cautiously, although the young left-liberal directors had free reign in the choice of subject matter. What the four films in Brasil verdade have in common is their focus on the poor and working class, which was characteristic of proto-Cinema Novo documentary shorts, such as Ar-
raial do Cabo (d. Paulo César Saraceni, 1959) and Aruanda (d. Linduarte

⁴The project was financed by the Centro Popular de Cultura (PCP) in São Paulo, which was an arm of the Student National Union in Rio. In 1984, twenty years later, Coutinho "completed" the work, mixing new documentary material shot with Teixeira's widow and family, with the original footage. Released on the cusp of the country's democratic return, Cabra
mercado para morrer continues to be ranked number one on Brazilian film critics' top ten lists of Brazilian documentaries.

Noronha, 1960), as well as Nelson Pereira dos Santos's groundbreaking feature-length drama, Rio, 40 graus (1955). The four documentaries are also among the earliest examples of the use of direct sound in Brazil, which followed closely on the heels of Leon Hirzman's Maioria absoluta (1964), the country's first direct sound documentary⁵. Despite centering on aspects of popular culture with mass appeal (samba, soccer, Northeastern lore and legendary bandits), the Caravana films offer political critique of conditions affecting the poor in Brazil. Using indirection and other means, they each manage to sidestep censorship problems in 1965. The same is true when they were released as a group in 1968 in Brasil verdade.⁶

The Return of the Oppressed: Viramundo

The two best known works in the compilation piece are Viramundo and Memória do cangaço, both of which received major festival prizes in Brazil and Europe in the mid-1960s.⁷ Viramundo was Sarno's second film, following his and Orlando Senna's Rebelião em Novo Sol (1963), a documentary short about Bahia's peasant league, that was screened prior to

⁵ Arraial do Cabo is about the impact of industrialization on a fishing community outside Rio. Aruanda is a docudrama about the founding of a former slave community or quilombo in the interior of Pernambuco and its subsistence economy. Rio, 40 graus portrays everyday life for the largely black community in a Rio favela. Maioria absoluta is a talking heads short about the root causes of illiteracy in the Northeast.

⁶ Non-theatrical shorts were of less concern to the regime than features shown in theaters. The only censorship restriction placed on Brasil verdade was an audience suitability rating that prevented anyone fourteen years or younger from seeing it.

⁷ Examples of international awards received by Viramundo were for best documentary in both Chile and Uruguay and the Grand Prize in Evián, France. Memórias was awarded best documentary in Berlin, and the Critics's Award in Tours, France.

performances of Mutirão do Novo Sol, a play about a 1959 peasant uprising, written in 1961 by Nelson Xavier and Augusto Boal for São Paulo's Teatro Arena. A Bahian who had studied film in Cuba and was part of the Student Union-CPC in Salvador, Sarno was drawn to subjects dealing with peasant labor and agrarian reform, legislation for which was underway with Goulart, but shut down by the 1964 coup.

The film had a remarkable crew: Farkas was the cinematographer, Caetano Veloso wrote the music and José Carlos Capinam's lyrics were sung by Gilberto Gil. The direct sound was recorded by emergent Caravana filmmakers Vladimir Herzog, Maurice Capovilla, and Sérgio Muniz, who was executive producer. Its title, Viramundo, has a double meaning: the word refers to a traveler-messenger or Exu in indigenous and African-Brazilian religions, better known as Gira-mundo, who also appears as a pajé in the folkloric Bumba-meu-boi; it also signifies the fetters or chains used on slaves. The double meaning is apt, for Sarno's film portrays northeasterners who, out of economic necessity, are locked into endless cycles of migration to São Paulo. The film also includes scenes of Umbanda, a synthesis of African-Brazilian, indigenous and Catholic religious beliefs which requires the presence of Exu. The film's opening shot of Cândido Portinari's painting "Retirantes" is a powerful, auspicious image of a starving migrant family on the road, surrounded by vultures. Although "Retirantes," one of Portinari's most famous works, was painted in 1944, its portrait of northeastern hunger and despair was as true in Brazil in 1964, when Sarno was filming, as it was twenty years earlier.

Viramundo does not denounce directly the latifúndio or the powerful northeastern oligarchy that underpaid workers, opposed land reform, and supported the 1964 coup. Rather, Sarno used the new film technology to record the experiences of northeastern migrants in São Paulo, who talk about work from inside their homes and on the street. He also includes

an interview with a factory manager, who proffers opinions about the migrant workforce. On occasion one can hear the voice of the interviewer asking questions. At the beginning of the film, an off-screen narrator, in the style of an educational film voice-over, provides statistical information about the more than one million migrants who arrived in São Paulo over the last decade and the thousands who continue to come each year.

Perhaps not surprisingly, all the northeasterners interviewed are men, although initial shots of northeasterners arriving at the São Paulo train station with their few possessions show many women and children among the newcomers. The scene of the train approaching the city is similar to the initial scenes in the 1929 city symphony film, São Paulo, Sinfonia da metrópole, which glorifies modernity and a day in the life of the industrial capital. But the passengers who descend the carriage steps in Viramundo are anything but modern. They wear country attire, with bundles sometimes perched on their heads, and their machetes, which were tools used on plantations, are seized by city police who search their belongings.

The first part of Viramundo creates a social dialectic by alternating interviews with two former migrants, one a skilled factory worker and the other an unskilled laborer. It is also implicitly a film about race. Interviewed alongside his wife and children at their dining room table, the light-skinned skilled laborer speaks positively about the “boa vida” in the city and says he no longer considers himself a northeasterner. A proud pater familias, he describes his rise in the work force and ownership of land and two small homes. In one segment, he responds to question off-screen about unions--a highly sensitive topic given the recent purge of left-wing union leaders, who were replaced by military personnel. As Robert J. Alexander has noted, new laws made strikes impossible and wage increases were now determined by the regime, eliminating

the rationale for organized labor.⁸ The worker's reply is consistent with the political situation: he supports unions as long as they are "Brazilian" and have nothing to do with Russia or Cuba. Possibly his most surprising statement is his description of his fellow northeasterners: "...a maioria só pensa em matar," while Brazilians from the industrial south are described as work-oriented and worshipers, who spend Sundays with their families while relaxing with a beer.



Intercut with this is the interview with another worker who is black; currently unemployed, he has moved from job to job and lives in a tiny space with a woman he calls his "patroa." He represents the eighty percent of migrants who are uneducated, unskilled and often spend years trying to make it in the city. Sarno adds scenes of other black migrants,

⁸ Robert J. Alexander, *A History of Organized Labor in Brazil*, Westport, Conn.: Praeger, 2003, p. 179.

who stand idly in the street and, in one case, he shows a destitute figure who begs. What is interesting about the interviews is how much we relate emotionally to the unemployed fellow, who is at ease in front of the camera, while the successful worker is pleasant but stiff and speaks as if reading a script. We see the black worker eating with his wife at a tiny kitchen table in a modest room, and checking on a bird in a cage that hangs over the doorway. The family of the employed man sits silently and barely moves at their pristine dining table. There is little to distinguish them from two photographic portraits, one of the husband and wife and the other of the children, which hang on the wall behind them.⁹

Between the alternating voices of the two workers, we begin to have sequences filmed in the large, plush office of a white factory manager, who talks about migrant labor. He wears a shirt and tie and speaks with authority, but his performance on screen is stiff, not unlike the skilled worker, and he is somewhat pretentious. He also stereotypes migrants as naturally suspicious, anguished and uninformed about their new environment. Unskilled laborers, he concludes, are more disposable than skilled ones—all of whom he refers to as “elementos.”

The second part of the film contains brief segments showing charitable organizations, including the Salvation Army and food kitchens. A placard in one shot of a Salvation Army band reads: “A caridade é bom de Deus.” God also figures in a lengthy final sequence, which alternates between an outdoor Pentecostal revival and Umbanda ceremonies held indoors and on a beach.

⁹ Despite the differences between the two men, *Viramundo* was documenting a community whose voices and private lives were being filmed for the first time. Migrants appeared as protagonists in slightly earlier Cinema Novo films, such as *Vidas secas* (Barren Lives, 1963) and *Deus e o diabo na terra do sol* (Black God, White Devil, 1964).

Whether in the form of Christian charity, Pentecostalism or Umbanda, Sarno allows religions to speak for themselves. In one scene, a Catholic bishop in all his finery joins the Pentecostal revival to speak from the podium. Other scenes show faith healing by the young, fiery Pentecostal leader, whose hands miraculously “cure” people apparently suffering from mental disease, blindness, and paralysis. The sea of believers is largely white or light-skinned, while the mostly black faithful in the Umbanda scenes, led by their religious leader who also practices healing, twirl to the playing of percussion instruments and enter spiritual trances. Sarno creates an unusual acoustic effect by bleeding the soundtrack of waves at an Umbanda ceremony on a beach into the final shots of the Pentecostal revival.¹⁰

Viramundo ends with interviews with migrants on the street, who talk about their struggles in the city. One man says he is returning to the roça in the Northeast; another comments that at forty-seven, he is too old to be employed. The cycle of migration closes in the film’s final shot of a train station where migrants step into carriages with their possessions. Unlike the train at the beginning of the film, this one is traveling in the opposite direction, back to the Northeast.

Badlands Revisited: Memória do cangaço

Bahian filmmaker Paulo Gil Soares took an approach similar to Sarno’s film in his celebrated short about Northeastern banditry, which juxtaposes rare 1930s documentary footage of legendary bandits Lampião and Maria Bonita and their followers with interviews featuring a former militia colonel

¹⁰ Similar to Nelson Pereira dos Santos and Glauber Rocha, Sarno adopted a different view of religion after making Viramundo. The syncretic African-Brazilian/Catholic religions, especially candomblé, became more closely associated with solidarity and community activism for Sarno and other Cinema Novo directors.

who, along with other adherents of Getúlio Vargas's Estado Novo, tracked down, killed and beheaded numerous cangaceiros (bandits). Although the dictatorship between 1964 and 1968 was not as brutal as the one that began in 1968, Soares's focus is on the treatment of bandits, whose popularity and occasional good deeds in the Northeast threatened the Vargas regime. They might also be regarded as synonymous with groups opposing the military dictatorship, especially armed urban guerillas, who were among the reasons for the 1968 crackdown.

The rare footage of the bandits was made by the Lebanese immigrant Benjamin Abrahão, who received permission from Lampião to film his band in the backlands. In the fascinating silent footage, which shows the bandits carrying out daily tasks while living outdoors in the wild, we see them cooking and eating food, combing their hair, dancing and smiling as they re-enact battle scenes against an invisible enemy. In one scene, Maria Bonita, who left her husband to follow Lampião, is operating a sewing machine in an open-flapped tent. In another scene, the outlaws kneel as Lampião reads from a Bible. Part of their glamour as bandits had to do with their outfits, which included leather vestments, bandoliers, pistols, daggers and hatbands studded with gold and silver coins—booty from their illegal pursuits. An entrepreneur, Abrahão had postcards made from photographs that he took of Lampião and Maria Bonita, which sold widely. Lampião and Maria Bonita's love story and life on the run enthralled newspaper readers and, for many Brazilians, especially the Northeast peasantry, they became Robin Hood-symbols of an oppressed population, admired and supported because of their transgressions and violence.

When the Vargas government learned of Abrahão's private showing of edited footage to a group of Fortaleza officials on April 10, 1937, agents from the regime's propaganda department swept into the movie theater and seized the material. The document authorizing their seizure had appeared three days earlier, in the April 7,

1937 newspaper Correio do Ceará. Vargas understood the power of cinema and the threat of Lampião, who was idolized far beyond the Northeast. A little over a year later, on the evening of May 7, 1938, Abrahão was stabbed forty-two times and there were no witnesses to his death. Rumor circulated that he was either murdered by the government or by a jealous husband, but his case was never solved. Just over two months later, on July 28, Lampião, Maria Bonita and nine other bandits were hiding out in Grota do Angico in the backlands of Sergipe. They were tracked down by volantes, who killed and beheaded them.¹¹

To create the impression that he is offsetting any suggestion of celebration or worship of the bandits, Soares cuts to a present-day interview with the colonel, who walks out of the wilderness and sits on a porch alongside other Northeasterners in charge of chasing down outlaws. Dressed in everyday attire, he is relaxed as he speaks about killing bandits, many of whose names he recites from memory. His memories are intercut with interviews with former bandits, one of whom talks about joining a band after fourteen years toiling as a farmworker. The colonel mentions being approached three times to become an outlaw, but says he declined on each occasion. Two unusual and powerful scenes involve a woman, a former bandit, who rushes at the camera and places her hand over the lens to protect her identity; an elderly peasant farmer on horseback called Gregório is filmed as he talks on screen to the interviewer and a crew member, who is recording his words with a Nagra. He is an uneducated widower, who treats his illnesses with home remedies. The only response to being an underpaid farmhand, he says, is rebellion.

¹¹ A ten-minute fragment of Abrahão's seized footage was discovered in a government office in 1955 by filmmaker Alexandre Wulfes. This footage was made available to Soares for his film.

Enhancing the film's dialectical strategy is the incorporation of North-eastern folkloric materials, including woodcut illustrations and a ballad sung by Gilberto Gil, alongside music performed by a military band. Questions are asked of the former militia men: Why was necessary to behead the bandits? As the former militia men and others have pointed out, heads provided visible evidence of a bandit's demise. What goes unsaid is that promotions in the militia were often based on the number of heads collected, which were often put on display or photographed. Soares includes gruesome shots of jars containing the heads of Lampião and Maria Bonita, which were displayed for many years in the Museu de Antropologia in Salvador, Bahia.¹² Like the industrial manager in *Viramundo*, Estácio da Lima, a professor of medicine and phrenologist, is interviewed in his office and treated as an authority on the causes of banditry. In one of his comments, he refers to his phrenological study of the bandits' preserved heads in the museum to understand their violent disposition.



¹² In 1969, Lampião and Maria Bonita's daughter successfully petitioned to have the heads returned to the family, after which the remains were finally buried.

Truths about Soccer: Subterrâneos do futebol

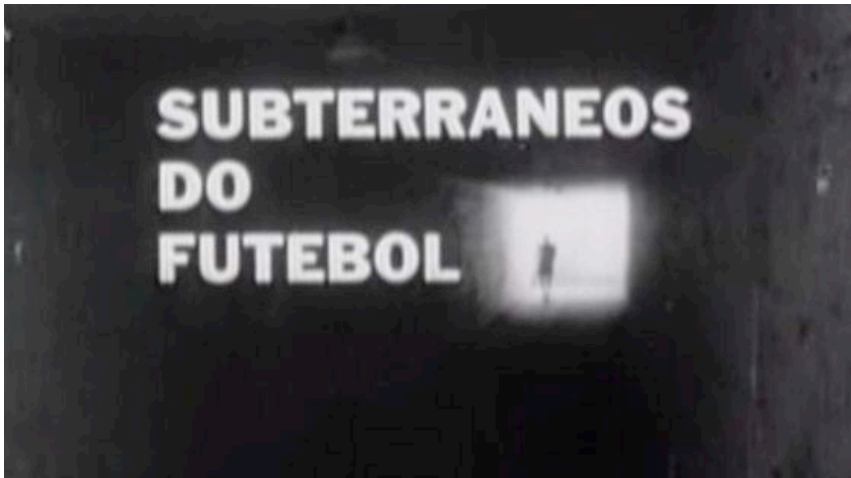
A year before filming Subterrâneos do futebol in 1964, Maurice Capovilla was studying documentary filmmaking in Santa Fe, Argentina, under the tutelage of Fernando Birri, whose documentaries and writings were a major influence on both the Caravana Farkas and young filmmakers throughout Latin America. From São Paulo, Capovilla focused on the formidable soccer team from Santos, known worldwide for its legendary striker, Pelé, who came from the working class and was contracted by Santos at the age of fifteen. By 1964, Pelé had been the top scorer for seven straight years in the state championships, and the star of the 1958 and 1962 World Cups won by Brazil. With Pelé and other young talented players, soccer became a nationwide obsession that thousands watched in stadiums on Sunday while millions followed the action on televised broadcasts or on the radio. In 1964, players and fans were gearing up for the 1966 World Cup competition. In the meantime, Pelé continued to astound fans with his fast runs and scissor kicks, which made him top scorer in the 1963 International Cup and Brazilian Championship Series.

Nationalist fervor over soccer helped distract the population from the realities of military rule; this was especially the case in 1968 and subsequent years, as the dictatorship further tightened its grip and instituted a reign of terror. The title Subterrâneos do futebol references Jorge Amado's Subterrâneos da liberdade, his 1954 trilogy which critiqued the Vargas dictatorship.¹³

The film is also a response to Argentine Carlos Hugo Christensen's popular 1962 bio-pic/docudrama titled O Rei Pelé (The King Pelé), which featured both documentary footage of Pelé's spellbinding footwork and

¹³ A 1963 memoir by João Saldanha titled Os subterrâneos do futebol, about his career with the Botafogo soccer team, has a very different in perspective.

fictionalized segments with non-professional actors playing Pelé at ages six, ten and fifteen. (The oldest of these was played by Luís Carlos Freitas, who became a soccer player.) But Capovilla's approach is far different from Christensen's celebration of Pelé; in *Subterrâneos* he provides a behind-the-scenes look at the underbelly of Brazilian soccer, the near-fanatical world of its fans and, most importantly, the illusiveness of fame and fortune sought by poor and working class youngsters, who envision themselves as the next Pelé. Capovilla mixed soccer footage with interviews of players and trainers and voiceover commentary to create an unvarnished portrait that was unique for its time¹⁴.



¹⁴ The film crew included Farkas as cinematographer and assistant director João Batista de Andrade, who made numerous documentaries as well as features, such as the ironic *O homem que virou suco* (1981), about a Northeasterner's difficult transition to life in São Paulo.

Capovilla alternates action scenes of goals and cheering crowds with more subdued footage of boys playing soccer. Trainers talk about the problems of youths who aspire to become professional. One says: “um jogador não é ser comum, é objeto do público.” He adds that the game takes fifteen years from a person’s life, and questions what a person would become after that and how they would survive. Others discuss injuries and their psychological effects on players, some of whom never play again. Asked if he ever thought about being a professional player, another fellow replies, “Não quero; [jogador] é escravo do clube.” In an interview Pelé’s brother is asked about his soccer abilities. He describes himself as a mediocre player in comparison to his famous sibling and adds, “[Eu] morreria de fome.” We learn that Luís Carlos Freitas’s soccer career suffered from his movie role because fans expected him to become the next Pelé.

At the margins of the playing field, Capovilla’s camera takes in the flag-waving and pushing and shoving of crowds. There is a montage of sometimes ecstatic, sometimes angry faces. At one point, a military march is heard on the soundtrack and the mass hysteria resembles a fanatical right-wing political rally. The occasional voiceover in the film refers here to big money press hype that drives celebrity interest, the business of marketing, and the myth-making along the lines of a shrine featuring the shoeshine box that Pelé used to earn money as a youth. We learn that, along with injury and defeat, rain is the players’ worst enemy. We see footage of Pelé running on a field that looks more like a lake; the narrator calls attention to his many injuries.

Capovilla’s film ends with a close-up of a fan who seems deranged as he screams his allegiance to the Santos team. His rant is followed by shots of the stadium, now darkened and mostly empty; a few stragglers maneuver around small piles of trash that have been set on fire on the floor of the cement stands. It’s a strange scene; stranger still because there is no sound and fury of the crowd. The waste is all they leave.

Nossa escola de samba: **Poor and Working-Class Black Lives Matter**

Although favela tourism is part of the Brazilian economy today, the mostly black community living on the hillsides of Rio was relatively unknown to audiences in the early 1960s. Outsiders would have known about it through Marcel Camus's Ofeu negro (1959), a colorful fiction film and international hit about favelados and carnival, and Nelson Pereira dos Santos's earlier and more realistic portrayal of poor African Brazilians in Rio, 40 graus. In 1964, Manuel Horacio Giménez made his first and only film with the Caravana Farkas about Rio's Unidos de Vila Isabel samba school, whose membership was largely from the favela. An Argentine who studied under Birri and was assistant director on his celebrated documentary Tire dié (1958), Giménez had left the Santa Fe School two years earlier, after Birri was forced for political reasons to step down as its head.

Like his Caravana colleagues, Giménez used alternating sequences in which very different experiences are juxtaposed: we see Vila de Isabel dancers rehearsing and performing for the Carnival of 1965 and carrying out daily routines at home in the Pau da Bandeira morro. Members of the school walk up and down the steep hillside, going back and forth between their home and samba practice in a building in the city below. The voiceover narration these scenes and other scenes are from a text by Antônio Fernandes da Silveira ("China"), who founded Unidos Vila Isabel in 1946, and who appears in the film.

Like soccer, carnival has iconic status provides community engagement but also distraction and escape, especially for the poor and working class. Giménez provides an up-close look at the work of dancers, artists, designers and musicians, who dedicate the six months leading up to carnival for its preparation. In addition to spectacular dancing rehearsals performed

by men, women and children, the film shows committee meetings and visits to the Teatro Nacional to verify historical accuracy for costume designers working on the school's 1965 theme about the theater. We learn about the costs of carnival preparation, sponsors for the event, and certain key performers, including the porta-estandarte.




As fascinating as the rehearsals and later carnival procession are, even more interesting are the rarely seen segments of everyday life in the favela. We visit Silveira's home and see his family as they prepare for school and work. (Silveira comments that elementary school is not free and the cost puts added strain on small household incomes.) Women are filmed walking down the hillside to get water and climbing back up with heavy cans balanced atop their heads. One young woman sits as another uses a heated iron to straighten her hair. Children dance and play against a background of shacks with boards nailed together in a helter-skelter fashion.

Samba music is played largely by local musicians who tap out rhythms on drums and other instruments for dance rehearsals. At one point, however, we hear the popular tune from the US musical Kismet, “Strangers in Paradise,” being played as dancers perform. A curious moment, it conveys a sense of otherworldliness that being in the samba school elicits. Near the end of the film, as the camera pulls back to pan slowly over the favela, we hear a woman singing the somewhat ambiguous line, “Aqui do morro eu não saio, não.” Avoiding completely the sentimental romanticism of the Camus film, Giménez adds a subtly ironic touch: a long distance shot of a factory whose fumes rise slowly up and over the hillside.

In 1969, accused of aiding and abetting urban armed guerillas, Thomaz Farkas was arrested by the regime. Found innocent of the charge, he was released after being imprisoned for one week. In 1970, his son, Pedro, was arrested and imprisoned for helping individuals targeted by the regime to flee the country.¹⁵ The crackdown that began in 1968 also found problems with Farkas films that were more explicit about the dire situation in the Northeast. Paulo Gil Soares’s A morte do boi (1969-1970) had to cut a disturbing scene showing the slaughter of an aged ox, which may also have alluded to the dismal end of an overworked peasantry. Sérgio Muniz’s De raízes e rezas, entre outros (1972), about healers in the Northeast, was forced to cut a scene in which local musicians played the national anthem during a child’s burial.¹⁶ Despite the increasing restrictions on the media in the early-to-mid 1970s, the Caravana Farkas continued making films until 1980, when the military, cognizant of its socio-economic failures, gradually began returning freedoms and, ultimately, government to civilian rule in 1985.

¹⁵ This information was provided to me by Sérgio Muniz and Pedro Farkas in an e-mail dated January 14, 2019.

¹⁶ According to another January 14th e-mail exchange, Muniz wrote that he had to cut the scene to get approval, but kept it in when the film was shown non-theatrically.



O MELODRAMA NO CINEMA NARRATIVO CLÁSSICO A PARTIR DAS PERFORMANCES

Wertem Nunes Faleiro
Lisandro Nogueira

Resumo:

Este artigo tem origem na pesquisa sobre a vigência da “imaginação melodramática” no Cinema contemporâneo de Narrativa Clássica, sob o viés interdisciplinar das Performances Culturais.¹ Apresentou a fase da pesquisa bibliográfica em que se elencou as origens, a etimologia bem como os caminhos teóricos e práticos pelos quais o conceito de performances se desdobrou. Explicitou a pesquisa, seu andamento e resultados parciais, que até então havia buscado desenlear o conceito e oferecer um esclarecimento que permitisse discernir como abrigar os estudos do Cinema de Narrativa Clássica entre as Performances. Até o momento da elaboração deste trabalho, constatou-se que a viabilidade e potencialidade do estudo proposto estaria vinculada à clareza das diversas sendas que as Performances possibilitam enquanto categoria metodológica e da definição de qual domínio do Cinema seria submetido como objeto de estudos.

Palavras chave:

Cinema. Performance art. Performances Culturais. Melodrama.

¹ Pesquisa desenvolvida para elaboração de tese de mestrado no Programa de Pós Graduação em Performances Culturais na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal do Goiás - 2017/2018.

Introdução

Este artigo relata o andamento da pesquisa que propõe um estudo do Melodrama no Cinema de Narrativa Clássica, sob a perspectiva interdisciplinar das Performances Culturais, buscando compreender seus mecanismos e verificar sua vigência em filmes contemporâneos. Mais precisamente, verificar se o Melodrama, gênero subvalorizado pela crítica, persiste contemporaneamente como um dos principais modos de representação narrativa audiovisual na forma de “Imaginação melodramática” (Brooks, 1995). Que ele foi fundamental para a construção e consolidação da Narrativa clássica do Cinema, já foi amplamente demonstrado por estudiosos como HUPPEZ(2000), OROZ(1992), XAVIER(2003), que por sinal, fazem parte do referencial teórico que embasa este artigo e a pesquisa a qual ele se refere. Nosso interesse aqui é investigar se o Melodrama ainda influencia na cinematografia contemporânea mesmo depois do declínio da Narrativa clássica após o Cinema moderno com suas vanguardas dos anos 60 em diante.

Ainda que o Melodrama tenha sido um gênero que acompanhou o Cinema desde o início da consolidação de sua linguagem canônica, trata-se de um aspecto subvalorizado no âmbito dos estudos sobre Cinema, qual seja: a permanência do Melodrama como modo de representação preeminente e sua sobrevivência como “imaginação melodramática” nos filmes da cinematografia contemporânea. Ainda mais escassa, é a produção científica que alie dois campos tão instigantes, e no entanto, difíceis de confrontar, como o Cinema e as Performances. Ainda que haja estudos de Cinema nas Performances, muitos deles privilegiaram um enfoque na recepção em detrimento da abordagem estética como a que propomos para esta pesquisa. Alguns trabalhos até seguiram caminho semelhante ao que propomos, mas relegaram uma apresentação mais detida em explicar à qual performance se referiam ao empreender seus estudos de Cinema, como se essa amálgama entre esses dois campos estivesse implicitamente

estabelecida. Outros, delimitaram certos tipos de Cinema bem específicos, como é o caso de documentários, cinema experimental, cinema ensaio ou filmografias de autores intimamente ligados às performances. Um dos desafios, portanto, é oferecer um breve mapeamento acerca dos conceitos relevantes em torno das Performances, sem a pretensão de conter o que se quer inesgotável por natureza. De forma indireta, pretendemos colaborar com o campo dos estudos sobre o Cinema, no qual existe uma certa ausência de bibliografia que trate de compreender a linguagem e a crítica cinematográfica a partir de seu hibridismo com o Melodrama nos filmes contemporâneos. Verificar a pertinência do referencial teórico levantado, bem como da estrutura de análise utilizada. Compreender a influência do Melodrama no Cinema atual, de forma a utilizar desse conhecimento tanto na crítica cinematográfica, quanto na aplicação prática de elaboração de roteiros cinematográficos. Reacende os estudos do Melodrama como forma de análise e crítica cinematográfica, além de deslocar práticas de pesquisa e de análise do Cinema que estiveram tradicionalmente ligadas a Comunicação e situa no das Performances, o que pode resultar em novas metodologias para apreensão do Cinema, contribuindo para a consolidação de seus estudos nesse novo campo interdisciplinar das Performances culturais.

Este artigo apresenta esta pesquisa pela qual propomos uma maneira de ultrapassar o estudo do Cinema para além da dicotomia Arte/Indústria, mas como um meio híbrido de representação narrativa. Além disso, registra o andamento da pesquisa, que até o momento da elaboração deste artigo se encontrava na fase final de levantamento bibliográfico e escrita de um mapeamento dos conceitos de performances para elaboração do primeiro capítulo da tese a ser apresentada para a qualificação. O que os resultados parciais da pesquisa puderam nos permitir, até então, foi que a viabilidade e potencialidade do estudo proposto está vinculada a compreensão do termo e à clareza das diversas sendas que as Performances

possibilitam enquanto categoria metodológica. Aliado a isso, está a definição de qual domínio do Cinema será submetido como objeto de estudos.

Metodologia

A pesquisa será composta de um primeiro capítulo, onde apresentaremos um breve estado da arte a respeito do(s) conceito(s) de *Performances*. Buscaremos desembaraçar esse conceito tão complexo, levantar suas origens, sua etimologia e obter um esclarecimento que permita discernir sobre os diversos caminhos epistemológicos pelos quais é possível trabalhar com esse conceito, já que “percebemos que existem vários paradigmas de performance, e não um só” (LANGDON, p. 165, 2007). Após esse mapeamento, poderemos escolher mais seguramente qual linha seria mais adequada para permitir estudos do Cinema Clássico sob o viés das performances culturais.

O segundo capítulo da pesquisa será composto por uma breve explanação de como se deu o surgimento e estruturação da linguagem cinematográfica ao longo do século passado, abordando alguns elementos caros à sua forma, como a *montagem*, a *decupagem*, a *continuidade* e o *ritmo*. Em seguida, buscaremos autores que nos demonstrarão as origens do Melodrama e suas características principais. Isso nos possibilitará compreender como o Cinema, arte híbrida por natureza, se apropriou da tradição teatral e literária do Melodrama. Depois de apresentados os conceitos de performances mais alinhados ao nosso estudo e o delimitarmos em torno da “imaginação melodramática” na Narrativa Clássica do Cinema de ficção, faremos uma revisão bibliográfica acerca do conceito de *mise-en-scène*, com o qual desenvolveremos a análise de conteúdo de dois filmes com o objetivo de verificar a vigência do Melodrama nos filmes contemporâneos. Aplicaremos o método de análise de conteúdo

sugerido por Francis Vanoye em seu livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994) nas seguintes obras - *Menina de Ouro*(2005) e *Nocaute*(2015).

Desenvolvimento

Para que se possa viabilizar de maneira mais profícua os estudos do Cinema sob o viés interdisciplinar das Performances, é de fundamental importância o esmero em desembaraçar este termo em seus vários significados, conceitos e linhas de pesquisa e para que se possa discernir qual ou quais são os mais adequados. Como o Cinema comporta quatro grandes domínios, sejam eles: Cinema de Ficção, Cinema Documentário, Cinema Experimental e mais recentemente, Cinema Ensaio, é preciso que se delimite qual desses domínios se quer trabalhar em cada pesquisa, para que se relacione mais precisamente cada conceito de performances. Mais que fazer essa delimitação de uma determinada pesquisa em Cinema, o presente trabalho pretendeu desenlear o termo performance em diversos desdobramentos para que sirva de um esclarecimento introdutório para aqueles que pretendem implementar pesquisa envolvendo as duas áreas.

Delimitação do Tema:

A que tipo de cinema estamos nos referindo

Assim como as Performances, o Cinema é uma manifestação naturalmente artística, híbrida e moderna, além de um dispositivo tecnológico fruto de uma série de experiências desenvolvidas desde a antiguidade até os experimentos físico-químicos que na segunda metade do séc XIX culminaram na Fotografia. Em torno de 1895, “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos

de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (COSTA, 2006, *in* MASCARELLO, 2006, p.17). Como espetáculo de massas, desde seus primórdios passando pelo seu apogeu, até hoje, sempre esteve ligado ao capital e suas formas de comunicação e segmentação do grande público. Daí talvez, essa dificuldade em enquadrá-lo como, arte, tecnologia, entretenimento ou como meio de comunicação.

O Cinema de Narrativa Clássica

Em diversos campos da arte como na música, literatura ou teatro, existem formas de representação que devido a convenções socioculturais de determinadas épocas, foram consideradas como paradigmas perfeitos e intemporais. Por isso mesmo, tais formas de representação são recorrentemente chamadas de clássicas. No cinema não foi diferente, temos uma forma peculiar de espetáculo cinematográfico, que de forma geral se enquadra numa categoria bem definida, no entanto problemática, e que surgiu no início do séc. XX, mais precisamente entre 1908 e 1919, nos Estados Unidos, “estabiliza-se nos anos 20 e mantém-se como estilo de narração privilegiado pela indústria cinematográfica até o final dos anos 50” (ISMAIL, 2003, p. 60) tendo seu declínio nos anos 60 em decorrência do advento da televisão e de novas cinematografias como as *nouvelle vagues* na França e os *Cinemas Novos* em outros países, como é o caso do Brasil com “*Vidas secas*” (1963) de Nelson Pereira dos Santos e “*Deus e o diabo na terra do sol*” (1964) de Glauber Rocha.

Fruto de um ideal antigo do homem, este cinema de narrativa ficcional busca a apreensão ou representação da realidade. Esse ideal é perseguido pelo homem ocidental desde a antiguidade na Grécia, com a representação artística do classicismo, e foi retomado pelos renascentistas com suas regras de representação pictórica baseada na perspectiva

geométrica. Esse naturalismo² foi a característica principal que o cinema buscou desde o princípio, e o respeito às normas que assim o definem, vigoram ainda hoje. Assim, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica foi cunhando aos poucos

uma teoria que foi incisiva na demanda por aquela forma de mimese que o cinema narrativo clássico estava a revigorar como lugar por excelência da potencialização do olhar e da busca da ‘impressão de realidade’ que tanto empenhou o teatro burguês em seu projeto ilusionista” (ISMAIL, 2003, p.16-17).

A estrutura clássica herdou essa busca pelo naturalismo e se formou com fortes influências do teatro naturalista e de convenções literárias vindas do Melodrama, caracterizando-se basicamente “pelo veio narrativo-ficcional de viés melodramático, construído a partir de regras e técnicas claras como as da montagem/decupagem, e de características como o *star/system*, o *studio/system* e a expressividade da câmera, tudo com o objetivo de deflagrar o mecanismo de identificação” (XAVIER, 2005, p.41). Essas convenções formais foram tão bem cristalizadas no imaginário do público, que conforme Xavier(2005) a ausência de suas convenções causa estranheza, porém quando estas são adequadamente respeitadas, são imperceptíveis, encaradas como lógicas e naturais.

O vínculo com o Melodrama

Seu conteúdo está embasado no drama sério burguês do séc. XIII, em que segundo Xavier(2003), Diderot ao escrever suas peças e reformu-

² Refiro-me aqui e no decorrer do trabalho ao termo naturalismo como representação fiel da realidade, e não ao movimento artístico preconizado pelo escritor francês Émile Zola em 1880.

lar uma teoria renovadora do teatro, criticou o teatro vinculado aos gêneros clássicos principalmente as tragédias francesas do séc. XII.

O Melodrama tal como se apresentava no momento de sua consolidação no séc. XVIII, entrou em declínio pouco antes da 1ª Guerra Mundial e seu rendimento econômico como espetáculo artístico entrou em colapso. No séc. XX o Melodrama cedeu espaço para outras formas dramáticas. A cena que ocupou sozinho no gosto das multidões, na época de seu apogeu, foi sendo dividida com outras modalidades de entretenimento. Seu público migrou para outras formas de espetáculo como o teatro cômico e o *music hall* e em pouco tempo esse gênero de forte apelo junto ao público popular “emigrou para o Cinema, e a relação entre ambos configura a teia da gênese da estruturação da linguagem cinematográfica” (OROZ, 1992, p.25). O Melodrama poderia trazer uma plateia maior e por meio de suas características, conquistá-la, como também poderia servir perfeitamente para a construção da “impressão de realidade” que estava sendo desenvolvida pelos elementos estruturais do Cinema Clássico.

O melodrama possui uma necessidade econômica de criar uma convenção linguística que alcance um público amplo e homogêneo, criando uma sintaxe imperceptível que produz a ilusão de que tudo acontece naturalmente, essa foi a grande contribuição de Hollywood, e a chave para a estruturação da linguagem cinematográfica. (OROZ, 1992, p. 76-77).

Se o cinema já estava estabelecendo seus meios técnicos como a montagem/decupagem e outras regras como ritmo, e continuidade, faltava uma forma dramática que preenchesse e desse forma ao conteúdo do espetáculo do Cinema Clássico. A partir de então, o Melodrama, junto com a decupagem, montagem, continuidade e ritmo, passaram a fazer

parte de um ideal de “impressão de realidade” que acabaria estabelecendo o cânone do Cinema Narrativo Clássico.

Performances: Etimologia do termo

Na busca por um breve mapeamento dos conceitos do que venha a ser performances, partimos de um referencial que talvez seja uma base mais comum que possa servir como um ponto de ancoragem para essa instável jornada. Um procedimento bastante empregado quando procuramos descobrir do que se trata algo em qualquer idioma seria descobrir seu significado denotativo, para o qual Camargo (2016) levanta definições de três distintos dicionários:

O dicionário de língua inglesa Macmillan (HALSEY, 1979) anota três significados para performance: o de uma apresentação pública; a forma de se apresentar, o da coisa performada, e o de uma ação. O Oxford Advanced Learners’s Dictionary of Current English (HORNBY, 1974), por outro lado, anota os seguintes sentidos: 1. a performance dos deveres; 2. uma conquista; 3. a performance no teatro, e também o de um comportamento chocante, em sentido negativo. (...) O Brazilian English - Portuguese Dictionary, de Antonio Houaiss e Catherine B. Avery (HOUAISS e AVERY, 1987), a traduz como atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, proeza e, no sentido teatral costumeiro de representação e espetáculo.” (CAMARGO, 2016, p.16)

Apesar de conter indicações pelas quais tomamos a palavra performance em nosso dia a dia e abordar palavras como “ação”, “desempenho”, “funcionamento”, “apresentação”, “comportamento” que, de certa forma, adiantam algumas definições conceituais com as quais nos confrontaremos, elas dizem muito pouco quando pensamos na performance de uma

forma mais ampla, como um evento, um fenômeno, uma atividade humana. Ainda assim, vemos que estas traduções, sinônimos, já delineiam campos semânticos sobre os quais diversas áreas do saber puderam se debruçar.

Conforme Jorge Glusberg, que escreveu o livro “A arte da performance” (2005), obra basilar para quem pretende compreender a história da arte da Performance Art, é interessante fazer essa recuperação da etimologia desse vocábulo que pode significar “execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático” (GLUSBERG, 2005, p.72). Ainda que possa parecer demasiado ampla e que soe apenas como uma coleção de palavras sinônimas, essa definição de Glusberg elenca alguns termos (e pares de termos) como “ação”, “execução/desempenho”, “capacidade/habilidade”, “rito/espetáculo” que são valiosas para entender os diversos conceitos chave para a diversidade de campos práticos e teóricos que a performance deu suporte.

Grande parte da dificuldade que temos ao trabalhar com essa palavra, talvez advenha do fato de tratar-se de um termo estrangeiro à nossa língua portuguesa. Como explica Camargo (2015, p.2), trata-se de um termo inglês que teve um processo de formação complexo e passou por diversos outros idiomas, desde os gregos, passando pelo francês antes de chegar ao português da maneira como o conhecemos. Sobre a formação da palavra, trata-se de um processo de justaposição do latim *per* (através) e *fournir* (prover, fornecer).

Palmer apresenta *perform* como resultante de *per* + *formare*, *formare* sendo apresentado como uma forma corrompida do inglês *perfourn* ou *parfourn*, mas *formare*, se corrompido no inglês. (CAMARGO, 2016, p.15)

Este processo de justaposição de partes atravessando diversos idiomas até sua forma mais estável, a qual conhecemos hoje, possa talvez ser um indício de sua complexidade e de como ele pode ser tão polivalente quanto a variedade de significados. Talvez por isso, ele sirva tão bem a um uso indiscriminado que fazemos, aplicando-o em diversos contextos, sentidos e funções. Soubemos de forma muito natural encontrar diversas situações em que esse estrangeirismo se encaixasse como “um canivete de mil e uma utilidades a ser prontamente tirado do bolso, lego para todas as montagens, resultando num estranho amálgama que iguala diferentes em situações muitas vezes opostas.” (CAMARGO, 2016, p.16) engrandecendo a cada novo uso a extensão de sua definição e significado. Ainda que isso possa deixar o termo pleno de potencialidades conferindo a ele grande poder significativo, isso dificulta sobremaneira as tentativas de definir em apenas um conceito o que venha a ser performance, tornando ainda mais complexo seus estudos.

Desenleando o termo: Performance Art / Performances Culturais/ Estudos das Performances/performatividade.

Quando empregamos a palavra *performance*, o senso comum em geral nos leva primeiramente a relacionar esse termo ao desempenho de alguma atividade/habilidade. Em segundo lugar, afunilando um pouco mais sua aplicação em um contexto, geralmente o relacionamos a um determinado movimento artístico. Conforme Taylor (2012, p.09) performance é uma palavra ampla e indefinida que da maneira como é utilizada na América Latina se refere à Performance Art. Aqui encontra-se grande parte das confusões.

Como não há em português e espanhol uma palavra que traduza satisfatoriamente o termo performance, a mesma palavra acaba servindo para designar ao mesmo tempo o movimento artístico e o campo

metodológico das Performances Culturais. Com isso, o contexto em que se encontra o termo irá determinar qual o seu uso e significação. Ainda que aceitemos essa indeterminação do termo, ao adentrarmos no terreno dos Estudos das performances enquanto campo metodológico, no qual situamos este trabalho por exemplo, é preciso ter essa diferenciação bem clara. Como explica Robson Corrêa de Camargo em seu artigo “Performance e performance art: superando velhas tradições” (2016) existe o movimento artístico conhecido como “‘arte da performance’, ou ‘performance arte’ ou, no original, ‘performance art’, é um movimento artístico, como foi o futurismo, o surrealismo, a pop art, o dadaísmo, o cubismo” (CAMARGO, 2016, P. 17). Por outro lado, existe também os “Estudos das performances” (geralmente no plural, justamente para facilitar a diferenciação), também chamados de “Performances Culturais” (também no plural pela mesma razão). Para cada uma dessas correntes, houve um contexto diferente para o seu surgimento, que embora seja devidamente apresentado na pesquisa, foge ao escopo deste artigo. Como bem apontou Camargo (2015, p.2) “Carlson separa a arte da performance das performances culturais ao falar do “microcosmo” da “performance art” e do “macrocosmo” da performance cultural e social”. Ele, ainda ressalta a maneira como o uso indiscriminado do termo sem o cuidado de especificar a que exatamente ele está se referindo pode levar a inúmeras confusões. Dessa maneira, dependendo do contexto, há que se perceber que a palavra *performance* pode estar sendo usada de uma forma mais ampla para se referir aos Estudos das Performances ou Performances Culturais, ou se a intenção é referir-se ao movimento artístico da Performance art. Há que se considerar ainda, que a Performance Art está contida nas Performances Culturais, já que, sendo manifestações artísticas, são também expressões culturais pelas quais se estruturam determinadas comunidades.

Essa diferenciação é importante não apenas por possibilitar identificar mais facilmente a que estamos nos referindo, como também para nos

afastar da indeterminação inerente a palavra já que performances “no son universales ni transparentes; su sentido cambia según el momento ye\ contexto. (TAYLOR, 2012, p.32). Há que se identificar, portanto, o momento e contexto a que se refere a palavra *performance* em cada situação.

Mesmo quando está se relacionando especificamente o movimento artístico, o uso da palavra *performance* não é consenso e segue sendo instável, já que nem todos artistas da Performance art, reconhecem ou usam o termo para falar de suas produções. Conforme Taylor (2012, p.32), alguns artistas recorreram ao termo *representação* para substituir *performance*, mas segundo ela, o termo que é ligado ao verbo *representar*, e por isso, traz uma carga que evoca noções de *mimesis*, referente à separação platônica entre a *ideia* e a *coisa* - sua representação. Dessa forma, Taylor defende que este termo não substitui com exatidão a palavra *performance*, que neste caso, se adequa mais apropriadamente às manifestações que designa, ainda que de uma maneira indefinida. Alguns artistas, conforme ela, ainda recorreram a termos como *ação* e *intervenção* que conseguem ir além de *representação*, mas não conseguiram ser consenso para substituir o termo *performance* para designar manifestações que em vez de opor real/fictício, real/representação (*mimesis*), “borram a linha entre o fictício e o verdadeiro” (TAYLOR, 2012, p.43).

Com a intenção de demarcar como este tipo de manifestação artística impactou e trouxe novas sendas para o fazer artístico no séc.XX, com uma leitura crítica que evidenciasse as implicações sociais, econômicas e políticas envolvidas no fazer artístico, tentou-se usar termos como *espetáculo pós-industrial* que, conforme TAYLOR 2012, p.47), além de parecer mais normativo, menos “teatral”, chamou-nos a atenção para a ideia de que os seres humanos vivem numa espécie de maquinaria de visibilidade movida por forças como o consumismo, a vigilância e a globalização. Ainda que não seja obrigatório eleger um único termo, a autora ressalta que a

palavra *performance* é mais completa por referir-se tanto a hipervisibilidade da *teatralidade*, como ao sistema de mediação do *espetáculo*, além de dar conta da ação ativa da resistência humana. Não somos, segundo ela, apenas espectadores, mas atores sociais com o potencial de intervir e responder às instituições. Enquanto *espetáculo* e *teatralidade* não são verbos, a palavra *performance* contém e pode desdobrar-se no verbo *performar* e no adjetivo que designa o ator social *performer* usando a mesma palavra.

É comum encontrarmos situações e contextos em que a performance tem sido confundida com o teatro de forma simplista. Talvez essa associação venha da história da Performance Art ser complexa e cheia de intersecções. Para alguns, “el concepto de arte de performance surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro.(...) Las trayectorias históricas son muchas y los âmbitos de circulación son distintos.” (TAYLOR, 2012, p.61).

Existem ainda, outros desdobramentos do termo *performance* que frequentemente pode confundir quem está adentrando os estudos na área. É comum depararmos com o termo não apenas em diversas aplicações, mas em diferentes derivações da palavra. É o caso de *performático*, referente àquilo que tem características ou elementos da performance, no sentido de um adjetivo. No entanto, outras derivações podem passar despercebidas àqueles iniciantes no assunto. O termo *performativo* por exemplo pode parecer sinônimo de *performático*, e em algumas ocasiões realmente é. Entretanto, está mais alinhado ao termo *performatividade*, que por sua vez, também pode parecer um sinônimo de *performance*, mas que está mais especificamente relacionado a uma corrente de estudos das performances surgida a partir dos estudos em teoria linguística moderna relacionada à contextualização social dos eventos da fala. Referimos ao conceito “Atos de fala” implementados pelo filósofo britânico da linguagem John Austin e John R. Searle.

Os fundamentos da teoria do ato de fala foram lançados na série de palestras sobre William James feita por Austin em Harvard, em 1955, e publicadas em *How to Do things with Words* [Como realizar coisas com as palavras]. Nessas palestras, Austin chamou a atenção para um tipo especial de fala, que ele denominou de “performativa”. Ao emitir um “performativo”, simplesmente não se faz uma afirmação (o foco tradicional da análise linguística que Austin rotula de “constativo”), mas realiza-se uma ação como, por exemplo, quando alguém batiza um navio ou realiza um casamento. (CARLSON, 2010, p.73)

A partir disso, o termo performatividade apareceria também nos escritos de Judith Butler (2003) em que desenvolveu ampla teoria a respeito da performatividade refletindo acerca da construção dos gêneros como uma performance. Estas duas correntes são vastas e deram origem a diversos estudos que extravasam o escopo desse estudo. Fizemos tais referências apenas para efeito de esclarecimento de outros caminhos possíveis para as performances.

Retomando o que vimos até aqui, o termo performance pode estar atrelado ao que ficou conhecido como Performance Art, movimento artístico que surgiu nos anos 60 e 70 (ainda que remeta a raízes anteriores) com histórico e desdobramentos de teorias e práticas muito próprias que fogem ao objetivo deste trabalho. Também pode referir-se aos Estudos das performances, ou Performances Culturais, que por sua vez abriga estudos interdisciplinares na Linguística, na Antropologia, na Sociologia, Psicologia e demais áreas que se interessarem por esse campo tão promissor.

Conceito indefinido, “Essencialmente contestado”

O interesse pelas Performances tem crescido de forma proporcional a dificuldade de definir suas fronteiras conceituais. Vários autores fornecem

amplos estudos, sem contudo oferecer uma definição que possa conter totalmente a complexidade de sua abrangência. O motivo talvez seja que “a performance, por própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas” (CARLSON, 2015, p.213). Em lugar de um conceito, temos uma profusão de manifestações de diversas atividades e estudos a que chamamos performances e este ambiente polivalente e ambíguo, no qual o termo se articula, dificulta bastante a busca por um conceito unificador que dê conta de sua complexidade, já que, quanto mais adentramos na análise e compreensão de sua natureza, mais “percebemos que existem vários paradigmas de performance, e não um só.” (LANGDON, 2007, p. 165).

Toda essa dificuldade em observar, enumerar, compreender de que se trata essa atividade humana como um conceito deve ser absorvida como uma espécie de reconhecimento da amplitude que este conceito nos proporciona. Há que se compreender, portanto, as performances como um conceito averso a definições muito restritas. Talvez a melhor estratégia seja, em vez de buscar por uma definição, fazer um levantamento das diversas maneiras com que o conceito já tenha sido abordado por diferentes campos epistemológicos. É o que Marvin Carlson implementou em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2010, 284p) em que fez alguns levantamentos acerca do termo e logo no primeiro capítulo, deixou claro que não pretendeu esgotar suas possibilidades, já que “as manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível” (CARLSON, 2010, p.12). Dessa maneira, ao encontrar como as performances se comportam nas diversas áreas a que serviu de fundamento como na psicologia, sociologia, antropologia e lingüística, pode-se ter uma melhor compreensão de como adequar satisfatoriamente o que se pretende implementar como estudo, em nosso caso – o Cinema de

Narrativa Clássica. Portanto, o sucesso dessa amálgama se encontra em definir que tipo de Cinema e assunto se pretende, para assim, escolher qual ou quais conceitos de Performances mais se adequa a cada tipo de pesquisa, livrando-se de uma busca incessante e frustrada por um conceito único, disciplinar e totalizador do que venha a ser performance.

Quanto a essa ambiguidade e contradições internas dos conceitos de performances, Carlson (LONG e HOPKINS, 1990, *in* GALLIE, 1964 *in* CARLSON, 2010, p.11) traz um pensamento que nos auxilia bastante a aceitar essa diversidade qual seja - a percepção de que performance é “um conceito essencialmente contestado”. Esse caminho nos conduz à ideia de que “reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer os usos rivais desse conceito como os que ele mesmo repudia”(CARLSON, 2009. p.11). Daí a importância de buscarmos as diversas pesquisas que foram feitas em torno da performance, incluindo não apenas aqueles campos que se sobrepõem mas também aqueles que divergem em alguns casos. Isso parece contrariar a tradição acadêmica, mas faz parte da natureza interdisciplinar do conceito, o que nos força a nos adaptarmos a essa esfera de discussão.

Strine, Long e Hopkins discutem que performance se tomou esse conceito, desenvolvido numa atmosfera de “desentendimento sofisticado”, por participantes que “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance”. (STRINE, LONG E HOPKINS, 1990, *apud* CARLSON 2010, p. 12)

Mas se não há um conceito único, como avançar no estudo das performances? Um caminho talvez seja seguir as diferentes disciplinas que

se lançaram no estudo da performance. Nesse sentido, Carlson(2010) parece corroborar o pensamento de Langdon(2007, p. 165) de que a quantidade de usos do termo “performance” varia de acordo com a variedade de conotações dadas pelos diversos pesquisadores e como eles a empregam em suas pesquisas. Segundo ela, no artigo “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, Bauman e Briggs ressaltam “os significados múltiplos do conceito e criticam o uso de ‘Performance’ como um termo único ou como jargão, desprovido de sua complexidade de influências crítico-teóricas.”(BAUMAN e BRIGGS, 1990, in LANGDON, 2007, p. 165). Retomando a ideia supracitada de “conceito essencialmente questionado” nos sentiremos mais a vontade para compreender que não devemos procurar um único conceito que inclua de forma abrangente a gama de estudos (muitas vezes divergentes inclusive) sobre as performances e suas manifestações. Desistir de tentar definir o que é por natureza indefinível e que abarca manifestações tão próximas e ao mesmo tempo tão distintas como o desempenho de um ator, de um garçom ou de um xamã.

Conclusão

Com o intuito de compreender as performances para além do senso comum do termo, e além disso, tirá-lo do lugar indeterminado do “tudo pode ser performance”, buscamos partir de seus significados denotativos, suas origens no grego, francês e inglês, de sua etimologia para demonstrar como trata-se de uma palavra estrangeira sem tradução equivalente para o português e espanhol, e que tem por natureza ser abrangente e indefinida. Pode abarcar diferentes significados como *ação*, *execução/desempenho*, *capacidade/habilidade*, *rito/espetáculo*, que por sua vez apontam para diversas linhas teóricas e práticas no campo

artístico, científico e cotidiano. Essa variedade semântica possibilitou uma diversidade de aplicações teóricas e práticas, fazendo com que o termo fosse desenvolvido interdisciplinarmente num ambiente de “desenvolvimento sofisticado” tornando-se um “conceito essencialmente contestado”. Como resultado, uma melhor compreensão do que venha a ser *Performances* passa necessariamente pelo reconhecimento de que trata-se de um conceito que tem por natureza a indefinição, a fronteira, a contestação, a ambiguidade. Por isso mesmo é improdutivo tentar encontrar um único significado que possa abranger satisfatoriamente toda sua potencialidade, o melhor seria reconhecer sua polivalência e discernir que conceito mais se adequa conforme o tipo de pesquisa que se objetiva empreender, em nosso caso – a “imaginação melodramática no Cinema de Narrativa Clássica.

Por isso, o que mais nos interessa aqui, é a compreensão de que o termo *performances* pode denominar o “microcosmo” do movimento artístico da *Performance art*, surgida nos anos 70 (que remonta à origens anteriores como o Futurismo, Dadaísmo), e/ou o “macrocosmo” das *Performances Culturais*, ou *Estudos das Performances* como um campo metodológico interdisciplinar que envolve estudos em diversas áreas como Psicologia, Antropologia, Sociologia e Linguística. Respondendo a indagação motriz deste trabalho, verificamos que é possível estudar o Cinema sob o viés das *Performances*, com a ressalva de que há de se delimitar qual domínio do Cinema e o assunto com o qual pretende-se estudar para daí discernir da melhor maneira qual conceito de *performance* relacionar. Portanto, a viabilidade e potencialidade do estudo proposto está vinculada à clareza das diversas sendas que as *Performances* possibilita enquanto categoria metodológica e da definição de qual domínio do Cinema será submetido como objeto de estudos.

Oferecemos um breve panorama para quem pretende desenlear os conceitos em torno das *Performances*, elencando autores caros aos

estudos da Performance Art como, Taylor(2012), Goldberg(2007), Glusberg(2005), Camargo(2013, 2016), bem como o supracitado livro do Carlson(2010), que apresenta uma introdução e mapeamento crítico das Performances em suas inúmeras possibilidades. Não pretendíamos um aprofundamento histórico e conceitual de Performance Art e Performances culturais, pois esse não era o natureza deste artigo, ainda que isso esteja contemplado em nossa pesquisa de mestrado a qual ele se refere. A intenção foi apontar conceitos de performance que permitissem discernir qual a maneira mais adequada de situar um estudo sobre a vigência do Melodrama como “imaginação melodramática” nos filmes contemporâneos do Cinema de Narrativa Clássica. Apresentamos a nossa pesquisa, a questão a qual se debruça, delimitamos o tema que investiga e registramos a fase em que se encontra seu andamento. Consideramos que o presente artigo foi um estudo válido por servir de ponto de partida para aqueles que pretendam aliar o estudo do Cinema narrativo às Performances.

Referências

ALBERTI, Leon Baptista. Da Pintura, 2ª ed., Campinas, SP, UNICAMP.

ARNHEIM, Rudolf. A arte do cinema. Maria da conceição Lopes da silva (trad). Lisboa, Edições 70, 1957.

BROOKS, P. Imagination melodramatic: Henry James, Balzac, melodrama and the mode of excess. Yale: 1995.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano. In: RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do Cinema. v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BURCH, Noel. Práxis do cinema. Tad. Marcelle Python e Regina Machado. Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguar. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

CAMARGO, Robson. "Milton Singer E As Performances Culturais: Um Conceito Interdisciplinar E Uma Metodologia De Análise". Revista KARPA 6 Journal of Theatricalities and Visual Culture, California State University - Los Angeles. 2013

CAMARGO, Robson Corrêa de. Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português. In: PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de (Org.). Corpo, estética e diferença e outras performances nômadas. São Paulo: Edições Paulíneas, 2016.

Glusberg, Jorge. A arte da performance. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005 . Título original: The Art of Performance. 2a reimpr. da 1. ed.

Goldberg, RoseLee. A Arte da Performance: do futurismo ao presente. Lisboa, 2007, ORFEU NEGRO

HUPPEZ, Ivete. Melodrama - o Gênero e sua permanência. Granja Viana, Cotia – SP, Ateliê editorial, 2000

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs 1 . Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. 2007

MASCARELLO, Fernando (Org). História do cinema mundial. Campinas-SP: Papirus, 2006 (Coleção Campo Imagético).

OROZ, SILVIA. Melodrama: o cinema de lágrimas da américa latina. Rio de Janeiro, Rio fundo Ed., 1992.

REISZ, Karel, e MILLAR, Gavin. A técnica da Montagem cinematográfica. Marcos Margulies(Trad). Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A, 1978.

_____Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. Cadernos de Campo 2 – Revista dos

Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011a.

_____. Performers e espectadores – transportados e transformados. *Moringa*, João Pessoa, v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. 2011b.

_____. Performance - teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2000.

SINGER, Milton. *Traditional India: structure and change*. Edited by Philadelphia the American folklore society, 1959.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early sensational cinema and its context*, New York: Columbia University. 2001

SOMMERMAN, Américo. *Inter ou transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes*. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

TAYLOR, Diana. *PERFORMANCE*. 1 ed., Buenos Aires, Asuntos impresso ediciones, 2012.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Marina Appenzeller(trad) - Campinas, SP, Papirus, 1994. – Coleção: Ofício de Arte e Forma.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Graal, 2008a.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008b.